

MAŁGORZATA TASIEMSKA

SNY AKIRY

KUROSAWY

MIT, SYMBOL, RYTUAŁ



SEDNO
Wydawnictwo
Akademickie



SNY

AKIRY KUROSAWY

MIT, SYMBOL, RYTUAŁ



W tym miejscu chciałabym serdecznie podziękować za przekazaną wiedzę,
cenne wskazówki, zaangażowanie oraz poświęcony czas Panom
prof. dr. hab. Andrzejowi Szyjewskiemu, dr. hab. Piotrowi Kletowskiemu
oraz dr. Robertowi Czyżykowskiemu.

MAŁGORZATA TASIEMSKA



SNY

AKIRY KUROSAWY

MIT, SYMBOL, RYTUAŁ



Wydawcy
Bożena Kućmierowska, Andrzej Chrzanowski

Recenzent
dr hab. Piotr Kletowski

Redakcja merytoryczna i korekty
Iwona Witt-Czuprzyńska

Redakcja techniczna
Danuta Przymanowska-Boniuk

Projekt okładki, stron tytułowych i opracowanie typograficzne
Wojciech Stukonis

Zdjęcie na okładce
©PAP/Itar-Tass

W książce wykorzystano screeny z filmu Akiry Kurosawy *Sny*

Copyright © by Małgorzata Tasiemska
Copyright © by Wydawnictwo Akademickie SEDNO
Warszawa 2018

Wszelkie prawa zastrzeżone
Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie w całości lub we fragmentach
jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy zabronione

ISBN 978-83-7963-078-3
ISBN 978-83-7963-079-0 (e-book)

Wydawnictwo Akademickie SEDNO Spółka z o.o.
00-696 Warszawa
ul. J. Pankiewicza 3
www.wydawnictwosedno.pl
info@wydawnictwosedno.pl

Spis treści

Wprowadzenie	7
ROZDZIAŁ 1	
Wspomnienie <i>sacrum</i>. Obrazy z dzieciństwa i młodości Akiry Kurosawy – egzegeza symboliczna	15
1.1. <i>Słońce poprzez deszcz</i> . Inicjacyjne aspekty miniatury	17
1.2. <i>Brzoskwiniowy sad</i> . Obraz japońskich rytuałów	37
1.3. <i>Zamieć</i> . Spotkanie z mitem	52
ROZDZIAŁ 2	
Emocje ukryte w obrazach – ekspresja dzieł Vincenta van Gogha	62
2.1. Japoński reżyser a holenderski malarz	63
2.2. Duchowe autoportrety van Gogha	70
2.2.1. Tryptyk podświadomości	73
2.2.2. Tryptyk świadomości	82
2.3. W słonecznym klimacie śmierci – spotkanie artystów	87
ROZDZIAŁ 3	
Wizje eschatologiczne	94
3.1. <i>Tunel</i> . Odniesienia mitologiczne i symboliczne	94
3.2. Metaforyczny sens <i>Góry Fuji w czerwieni</i>	113
3.3. <i>Płaczący demon</i> . Postapokaliptyczny obraz piekła na ziemi	122

Sny Akiry Kurosawy. Mit, symbol, rytuał

ROZDZIAŁ 4

Spotkanie ze śmiercią – filozofia taoistyczna i rytuał *shintō* 130

4.1. Taoistyczna wizja idealnej egzystencji 131

Podsumowanie 151

Akira Kurosawa – geniusz zaklęty w ropuchę 156

Bibliografia 169

Filmy wyreżyserowane przez Akirę Kurosawę 175

Wprowadzenie

Człowiek jest geniuszem, gdy śni.
Akira Kurosawa

Na upamiętniającej setną rocznicę urodzin Akiry Kurosawy sesji naukowej, która została zorganizowana 29 marca 2010 roku w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, wybitny polski reżyser Andrzej Wajda dokonał następującego spostrzeżenia:

Życie filmu jest życiem motyla. (...) Otóż dobrze byłoby wrócić do tych motyli, co przeleciały przez nasze życie i zrobiły na nas wrażenie, bo myślę, że one mogą ciągle jeszcze nie tylko błyszczeć swoimi kolorami i swoją formą, ale też mówić o tym, że kino jest sztuką, a czasem, chodząc tak dzień w dzień do kina tracimy wiarę, że kino nią jest¹.

Wypowiedź mistrza była swoistym kierunkowskazem na zagrożonej presją filmu komercyjnego drodze kariery młodych pokoleń twórców filmowych.

Jednym z filmów, do których można odnieść przytoczoną powyżej wypowiedź, są *Sny* Akiry Kurosawy. Wyprodukowana

¹ Kurosawa – mój mistrz i nauczyciel. Zapis spotkania z Andrzejem Wajdą, w: Akira Kurosawa – twórca japoński, twórca światowy, red. Wioletta Laskowska-Smoczyńska, Piotr Kletowski, Kraków 2011, s. 183.

z amerykańską pomocą w 1990 roku ekranizacja, w której swój udział mieli między innymi Steven Spielberg i Martin Scorsese, stanowi zapis – wybranych z całego życia – osobistych marzeń sennych reżysera. Uporządkowana chronologicznie sekwencja ośmiu niezależnych fabularnie jednowątkowych miniatur została połączona osobą śniącego podmiotu i jest opisywana jako „najbardziej osobliwy i zarazem najbardziej autobiograficzny (jeśli można to tak określić) film Kurosawy”². Sam reżyser twierdził, że ważniejsze od reminiscencji były dla niego sny jako miejsce, w którym można odnaleźć ukryte przed świadomością lęki i emocje³. Omawiana produkcja filmowa to również jedno z ostatnich dzieł japońskiego twórcy. Osadzenie wspólnych dla całej ludzkości wątków eschatologicznych w magicznej rzeczywistości snów, zabarwienie ich elementami rodzimej kultury i zachodniej sztuki, a następnie zderzenie z twardą rzeczywistością konsumpcjonizmu prowadzącego do powstania niszczących człowieka i świat technologii, jest szczególnie – bo wynikającym z bilansu całego życia – a zarazem jednym z ważniejszych i najbardziej powszechnych przesłań wielkiego humanisty dla potomnych.

Przekaz wzmacnia odwołanie do sfery *sacrum*, co rozbudza ludzką wyobraźnię, oraz nadaje filmowym obrazom głębsze i uniwersalne znaczenie. Podobną funkcję spełnia umiejscowienie akcji w snach umożliwiające swoiste spotkanie z „istotą posiadającą całą wiedzę nieświadomości zbiorowej na temat typowych motywacji

² Piotr Sawicki, *Kurosawa*, Wrocław 2015, s. 374.

³ Iwona Gródź, *Filmowe sny artyści... Kilka uwag o Snach Akiry Kurosawy*, „Dyskurs” (pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu) 2013, nr 16, s. 117.

człowieka”⁴. Według Carla Gustava Junga nieświadomość ma zdolność korygowania świadomej postawy w sposób twórczy, a także równoważący. I jakkolwiek film w przeważającej części przybiera wydźwięk pesymistyczny, jego ostatecznym podsumowaniem staną się słowa starca, uznawanego za *alter ego* reżysera. W ostatniej, jakże istotnej dla odbioru całego filmu, miniaturze powie: „Niektórzy mówią, że życie jest ciężkie. To tylko gadanie. Tak naprawdę dobrze jest żyć. To ekscytujące”.

W wielu kulturach *sacrum* przejawia się we śnie, a więc już sam tytuł filmu wprowadza wspomniany element. Od niepamiętnych czasów widzeniom sennym nadawano znaczenie sposobu komunikacji żyjących ze zmarłymi, objawiania się duchowej inspiracji, możliwości uzyskania wglądu w przyszłość⁵, stanu pośredniego pomiędzy życiem a śmiercią. W związku z tym ostatnim śmierć metaforyzowano jako „wieczny sen”, a przebudzenie utożsamiano z odrodzeniem. Emil Cioran – jeden z najbardziej oryginalnych filozofów XX wieku – nada swym tezom podobne zabarwienie, pisząc:

Sen przywraca nas materii; taki jest zasadniczy sens odpoczynku. – Życie to nawałnica i szaleństwo materii. Codzienna nocna śmierć jest dla natury jedynym środkiem, jakim leczy się ona z życia⁶.

Zgodnie z wierzeniami sen umożliwiał przejście z podlegającej rozumowemu poznaniu sfery działań ludzkich do nieznanego strefy

⁴ Ole Vedfelt, *Wymiary snów*, Warszawa 1998, s. 60.

⁵ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 369.

⁶ Emil Cioran, *Dywagacje*, Warszawa 2017, s. 18.

świętej, dlatego też zajmował istotne miejsce w praktykach rytualnych. Otwierał szamanom perspektywę zaświatowych podróży poza ciałem, ułatwiając tym samym kontakt z duchami zwierząt, przodków, bóstwami i demonami. Ostatni aspekt wpływał na dwoistość podejścia do snów – mogły być przejawem boskiego oświecenia, jak również stanowić rodzaj zagrożenia. W tradycji chrześcijańskiej zachował się pogląd św. Tomasza z Akwinu, zgodnie z którym sny, nawet jeśli wyrażają prawdę, pozostają we władaniu diabła. Zapewne w podobnym duchu Marcin Luter prosił Boga, by nie przemawiał do niego tą drogą⁷. W znacznie odmienny sposób marzenia senne postrzegali jeden z niemieckich przedstawicieli oświecenia – Georg Christoph Lichtenberg, uznając świadome życie za niewystarczające, by w pełni wykorzystać potencjał człowieczeństwa oraz czyniące ludzkie doświadczenie zbyt ubogim, zwłaszcza w kwestii samopoznania⁸.

Sny wprowadzają nas często w okoliczności i wydarzenia, w które zbyt łatwo nie uwikłalibyśmy się na jawie, albo pozwalają nam odczuć oczekujące nas w przyszłości kłopoty, które zapewne bylibyśmy gotowi zbagatelizować i zlekceważyć, a które przez to z czasem stałyby się i naszym udziałem. Dlatego sen często zmienia nasze decyzje, wzmacniając nasz moralny fundament lepiej niż pouczenia docierające do serca okrężną drogą⁹.

⁷ Ole Vedfelt, op. cit., s. 320.

⁸ Albert Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne*, Gdańsk 2011, s. 33.

⁹ Georg Ch. Lichtenberg, *Gryzmołnik, czyli 101 refleksji wybranych*, Kraków 2003, s. 11.

O znaczeniu snów we wczesnej kulturze Japonii świadczą wzmianki w spisanych na początku VIII wieku kronikach *Nihongi* i *Kojiki*, opisujące pojawienie się na wyspach potomków Amaterasu – legendarnych władców Japonii. W mitycznych opowieściach bogini pomaga swoim protegowanym, komunikując się z nimi i przekazując magiczne artefakty właśnie w snach¹⁰. Istniała również tradycja interpretacji marzeń sennych, o czym informuje zawarty w *Heike monogatari* – japońskim eposie rycerskim z XIII wieku – mit o Nue, hybrydalnym potworze nawiedzającym sny cesarza Konoe.

Porównawcze, międzykulturowe badania materiału symbolicznego przejawiającego się w sennych marzeniach doprowadziły do wniosków ujawniających przypisywanie w tzw. kulturach prymitywnych niektórym jednostkowym snom ważnego, dotyczącego całej społeczności znaczenia. Tego rodzaju sny były traktowane jako przejaw wyższej rzeczywistości oraz postrzegane za bardziej realne i prawdziwe niż obraz uzyskiwany dzięki świadomości. Do podobnych konstatacji doszedł Jung. W swych późniejszych dziełach zawarł tezę, według której funkcja snów niekoniecznie realizuje się na poziomie indywidualnym, należy ją postrzegać także w szerszym – zbiorowym i religijnym ujęciu. Według Ole’a Vedfelta:

Oznacza to, że takie pojęcia jak szczęście indywidualne czy „zdrowie” psychiczne, są podporządkowane niekiedy głębszemu znaczeniu czy „celowi”, rozumianemu w szerszym, nawet kosmicznym czy związanym z przyrodą (ekologicznym) kontekście¹¹.

¹⁰ Agnieszka Kozyra, *Mitologia japońska*, Warszawa 2011, s. 65–67.

¹¹ Ole Vedfelt, op. cit., s. 131.

Sny tego typu mogą mieć decydujące znaczenie dla rozwoju danej jednostki, podobnie jak – poprzez swoje treści zbiorowe – dla społeczeństwa, w którym żyje śniący.

Tego rodzaju rolę Kurosawa wydaje się nadawać snom zawartym w omawianej ekranizacji. Jedną z dwóch niezrealizowanych miniatur – sen o mającym trzy twarze *ashurze*, który wychodzi ze świątyni Kokufuji, po czym żongluje świątyniami Kioto – została przez reżysera odrzucona. Jak sam wspominał, jego zamierzeniem było stworzenie filmowej etiudy z wykorzystaniem powyższej fabuły, lecz brak problemów globalnych w treści ostatecznie zdecydował o rezygnacji z tego projektu. O niebagatelnym znaczeniu osnowy filmu świadczy również to, że początkowo reżyser nie planował zamieszczać w tytule wyrazu „sny” z powodu jego ulotnych i frywolnych konotacji w kulturze japońskiej. Na zmianę zdania wpłynęło znacznie odmienne podejście do snów na Zachodzie. Ostatecznie ekranizacja miała nosić tytuł: *Sny Akiry Kurosawy*, co w pewien sposób je wyróżniało. W tym kontekście istotne jest także zdanie, które reżyser zalecił umieszczać na plakatach, a będące mottem tej książki.

Funkcja kompensacyjna snów, rozumiana jako tendencja w nieświadomości do rozwiązywania problemów, może oczywiście zostać poddana próbie rozpatrzenia w aspekcie indywidualnym, natomiast celem niniejszej pracy będzie analiza serii zawartych w *Snach* symboli w znacznie szerszym zakresie, na poziomie ogólnoludzkim. Możliwe, że zachęca do tego sam reżyser, odwołując się w ekranizacji do archetypów zawartych w nieświadomości zbiorowej, czyli do ogółu doświadczeń i typowych przeżyć ludzkości, starszych niż religie. Tym samym odczytanie filmowego

kodu stanie się udziałem szerokiego grona odbiorców, wymagając od zachodniego widza jedynie ogólnej znajomości kultury, przy czym dane mu będzie również poznać jej cechy charakterystyczne w ujęciu japońskim. Jako że przedmiotem analizy są nowele obrazujące sny, autorka pracy posłuży się metodami zalecanymi przez Junga: szukaniem skojarzeń związanych z poszczególnymi elementami snów oraz porównując sny z materiałem symboliczno-historycznym, przez wychodzące poza kulturowe granice amplifikacji¹². Interpretacja zachowa chronologiczny, zgodny z filmowymi sekwencjami, charakter – z wyjątkiem miniatury pt. *Tunel*. Ta część ekranizacji zostanie omówiona wraz z nowelami o podobnym charakterze, co wydaje się nie mieć większego znaczenia dla spójności tekstu. Na zakończenie autorka wprowadzi czytelnika w życie i twórczość Akiry Kurosawy, widziane oczami samego artysty. Zgodnie ze słowami przypisywanymi Laoziemu: „Człowiek mądry ubiera się w zgrzebną tkaninę, a jaspis chowa pod nią”¹³. Według komentarza Wang Bi oznacza to jednoczenie się z pyłem świata i brak tendencji do wyróżniania własnej osoby¹⁴, nie jest więc zaskoczeniem, że jeden z najwybitniejszych twórców filmowych w pierwszych zdaniach opublikowanej w 1981 roku autobiografii porównuje pracę nad tą książką z sytuacją dziesięcionogiej ropuchy, która przebywając w pudełku z lustrzanymi ściankami, ocieka tłustym potem, zdumiona swoim wyglądem. W tym miejscu reżyser napisze również: „Muszę patrzeć na siebie z wielu punktów widzenia

¹² Ibidem, s. 70.

¹³ Laozi, *Księga dao i de*, Kraków 2006, s. 70.

¹⁴ Ibidem, s. 70.

Sny Akiry Kurosawy. Mit, symbol, rytuał

przez wiele lat, czy podoba mi się to, co widzę, czy nie” oraz zinterpretuje brak przychylnego nastawienia do idei opublikowania wspomnień jako wynik uznania swojej osoby i indywidualnych kwestii za niewystarczająco interesujące, by należało je uwiecznić¹⁵.

Niebo wzrasta,

Ziemia nie ustaje.

Niebo i Ziemia mogą nieustannie wzrastać, ponieważ nie dla siebie samych rodzą.

Z tej przyczyny mogą nieustannie rodzić.

Mądry człowiek – podobnie – siebie samego usuwa w cień, zamiast stawiać siebie na pierwszym miejscu.

Nie dba o siebie i tak siebie samego zachowuje.

I czyż właśnie nie dzięki temu osiąga swój cel, ponieważ nie prywatnie nim kieruje?

Dlatego sam może dojrzewać¹⁶.

¹⁵ Akira Kurosawa, *Something like an autobiography* (wersja elektroniczna), New York 1990, s. 6.

¹⁶ Laozi, op. cit., s. 37.

Wspomnienie *sacrum*. Obrazy z dzieciństwa i młodości Akiry Kurosawy – egzegeza symboliczna

Pierwszy z filmowych epizodów nosi tytuł *Słońce poprzez deszcz*. W pewnym sensie sprzeczne zjawisko meteorologiczne, do którego nawiązuje, ma swoje odniesienia w wielu kulturach ludowych i najczęściej przyjmuje nazwę pochodzącą od zaślubin zwierząt lub istot demonicznych. Na gruncie kultury japońskiej będzie to *kit-sune no yomeiri*, określane potocznie jako lisie wesele. Jak zauważa Michael Dylan Foster: „W takich właśnie tajemniczych, paradoksalnych momentach lisy żenią się ze sobą – a może odwrotnie: to niezwykle moce tych zwierząt wywołują takie zjawiska pogodowe”¹⁷. W tekstach zachowanych z okresu Edo widnieją relacje osób, które podobno także orszak weselny lisów widziały. Zgodnie z jednym z podań ludowych wyruszał on w drogę do domu lisa Fukuemona w dniu, w którym deszcz padał z nieba i równocześnie świeciło

¹⁷ Michael Dylan Foster, *Yōkai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, Kraków 2017, s. 213.

słońce¹⁸. Ta znana w Japonii opowieść posłużyła za kanwę noweli nawiązującej do snu z dzieciństwa Kurosawy.

Kiedy pada deszcz, a jednocześnie zaświeci słońce, dzieci się cieszą, chcą wyjść na dwór i bawić się. Tym, które zostają w domu, matki opowiadają historię o lisich zaślubinach, aby wiedziały, co im grozi poza domem. Kiedy byłem dzieckiem, wierzyłem w tę historię, ale chciałem zobaczyć owe lisy. Matka twierdziła jednak, że to bardzo niebezpieczne. I tak znalazło to odbicie w moim śnie¹⁹.

W kolejnej miniaturze zatytułowanej *Brzoskwiniowy sad* bohater jako starszy chłopiec służy dziewczętom podczas festiwalu *Hinamatsuri*, a więc uczestniczy w sytuacji nawiązywania oraz utrwalania więzi społecznych, która okaże się również odkrywaniem współzależności i bliskiej relacji człowieka z naturą. Ekologiczne przesłanie epizodu przyniesie odbiorcy filmu informację, że symptodem dojrzałości pierwszej strony będzie podjęcie odpowiedzialności za harmonię współistnienia i szacunek względem tej drugiej.

Ostatnia z opisanych w poniższym rozdziale nowel – *Zamieć* – ukaże *alter ego* reżysera podczas wspinaczki górskiej. Zważywszy na chronologiczne umiejscowienie snów reżysera w filmie i odniesienia do kultury japońskiej, „ja” znajdzie się w tym obrazie u progu pełnoletności. Zmagania wędrowców z żywiołem oraz spotkanie z Yukionną wskażą na definitywne opuszczenie okresu dzieciństwa i wkroczenie w dorosłość, wraz z jej wyzwaniem, powinnościami

¹⁸ Agnieszka Kozyra, op. cit., s. 397.

¹⁹ *Osiem snów samuraja*, wywiad z Akirą Kurosawą, „Film” 1990, nr 23, s. 3.

i – nierzadko przytłaczającymi – problemami. Posługując się sformułowaniem zaczerpniętym z myśli filozoficznej Martina Heideggera, dalszą egzystencję możemy określić jako „bycie ku śmierci”, która naznacza każdy z wcześniejszych i kolejnych epizodów, podkreślając rolę skończoności w życiu człowieka.

W dawnych czasach, jeżeli ktoś urodził się samurajem, już właściwie od dziecka żył w cieniu śmierci. Taki był sens wychowania, dyscypliny. To było jasne i zrozumiałe dla większości Japończyków, również mego pokolenia²⁰.

1.1. *Słońce poprzez deszcz. Inicjacyjne aspekty miniatury*

Początkowe sceny pozwalają widzowi przenieść się w czasy dzieciństwa artysty – bezpośrednio na podwórze jego rodzinnego domu, o czym świadczy nazwisko „Kurosawa” umieszczone na bramie. Bohaterem, który zarówno w tym, jak i w innych epizodach został określony przez piszącego scenariusz reżysera (a także w napisach końcowych) zaimkiem „ja”²¹, jest mały chłopiec. Akcja rozpoczyna się ulewnym deszczem, co zgodnie z japońskim *shintō* i podobnie jak w filmie *Rashomon*, sygnalizuje obecność istot nadprzyrodzonych. Zanim to jednak nastąpi, dziecko, ignorując zakaz matki, wkroczy w przestrzeń zewnętrzną, wychodząc z domostwa na drogę.

²⁰ Akira Kurosawa: *Japończycy są zbyt spokojni*, wywiad z Akirą Kurosawą, „Film” 1976, nr 9, s. 13.

²¹ Piotr Sawicki, op. cit., s. 375.

Symbolika powyższej sceny nawiązuje do najpopularniejszego symbolu shintoizmu – bramy o charakterystycznej konstrukcji, stosowanej w japońskiej architekturze sakralnej. *Torii*, ustawiana na drogach prowadzących do shintoistycznych świątyni lub na ich terenie, w górach, przed grobowcami, również przy świątyniach buddyjskich, oznacza w Japonii przejście ze sfery *sacrum* do *profanum*²². Może również zostać usytuowana na otwartej przestrzeni, sygnalizuje wówczas, że obiektem kultu jest element natury, na przykład wodospad, skała lub drzewo²³.

W tym miejscu istotne staje się wskazanie, że chłopiec, przekraczając bramę, znalazł się tym samym w strefie „nieczystej”. Pojęcia czystości i skażenia są nieodłącznym elementem shintoistycznych praktyk, przy czym znajdują swój wyraz w czynnościach zarówno rytualnych, jak i związanych z życiem codziennym. *Misogi* dokonywane indywidualnie czy specjalistyczne *harae* w mniejszym lub większym stopniu oczyszczają człowieka z zanieczyszczeń nie tylko świata zewnętrznego, lecz również umysłu oraz stanowią warunek konieczny do wejścia w święty obszar świątyni. Podobnie zdejmowanie butów przed wejściem do domu oznacza przechodzenie z przestrzeni skażonej do czystej. Antropolożka Emiko Ohnuki-Tierney, omawiając medyczne funkcje religii w Japonii, opisała choroby jako rodzaj brudu pochodzącego ze świata zewnętrznego – *soto*, dla którego elementem przeciwstawnym jest czystość przestrzeni domowej – *uchi*. W związku z powyższym proces uzdrawiania bywa często określany jako oczyszczanie, a związane z nim shintoistyczne,

²² Religia. Encyklopedia PWN, t. 9, Warszawa 2003, s. 314.

²³ Jolanta Tubielewicz, *Kultura Japonii*, Warszawa 1996, s. 325.

taoistyczne i buddyjskie bóstwa są kojarzone z marginalnością, czyli zetknięciem *uchi i soto*²⁴. Symboliczną profanację w omawianej scenie podkreśla zlekceważenie zaleceń matki przez chłopca, co stanowi złamanie konfucjańskiej zasady synowskiego posłuszeństwa.

W kolejnych scenach dziecko wkracza do lasu – to z kolei przenosi go do obszaru kojarzonego z *sacrum*, chociaż warto w tym miejscu wspomnieć, że w japońskich wierzeniach nie ma, znanego na przykład w chrześcijaństwie, wyraźnego podziału na *sacrum* i *profanum*. Świat boski i ludzki łączą się ze sobą w symbiotyczną całość, a zatem w pewnym sensie wszystko należy do pierwszej sfery. W jej obrębie obowiązują jednak hierarchia i ścisłe zasady, których naruszenie prowadzi do zakłócenia harmonii, osłabienia świętości i skalania²⁵. Niebawem stanie się to również – po raz kolejny – udziałem chłopca. Z perspektywy człowieka Zachodu las będzie symbolem nieświadomości oraz – za sprawą Dantego – życia w grzechu lub zagubienia i zbłądzenia na życiowych ścieżkach.

W scenerii leśnej kamera śledzi poczynania „ja” zza monumentalnych drzew. Dzięki zastosowaniu tego typu ujęć widz uzyskuje nieodparte wrażenie obecności sił nadprzyrodzonych – i słusznie, ponieważ jak się niebawem okaże, nie tylko *kami* przebywają w tym miejscu.

Opisane wyżej sekwencje filmu ukazują chłopca wychodzącego z rodzinnego domu, przebiegającego przez podwórko i zatrzymującego się po przekroczeniu bramy. Późniejsze sceny rozgrywają się już w lesie. Jeśli pierwszy etap zostanie określony jako przynależność

²⁴ Joy Hendry, *Japończycy. Kultura i społeczeństwo*, Kraków 2013, s. 185.

²⁵ Agnieszka Kozyra, op. cit., s. 16.

do danej społeczności, następny będzie pewnego rodzaju skażeniem i wykluczy chłopca z tej grupy, a kolejny poprzez wydarzenia w nim następujące uznamy za fazę liminalną – uzyskamy w rezultacie obraz pierwszych dwóch etapów ceremonii *rites de passage*. Wyszczególnione przez Arnolda van Gennepa elementy obrzędów przejścia towarzyszą decydującym momentom życia ludzkiego (inicjowanie do wieku dorosłego dziewcząt i chłopców, małżeństwo, narodziny dziecka, pogrzeb) i odzworowują, szczególnie uwidocznione w kulturach magicznych i religijnych, przekraczanie granicy między *sacrum* a *profanum*²⁶. Zadaniem rytuałów jest łączenie wymiaru psychicznego, społecznego i duchowego jednostki, a w swej treści i formie nawiązują do nich sny.

W Japonii obrzędowi inicjacyjnym poddaje się 3- i 7-letnie dziewczynki oraz chłopców w wieku 5 lat – na ten ostatni wiek wskazuje również filmowa postać bohatera. Podczas ceremonii *shichi-go-san* (dosłownie: ‘siedem pięć trzy’), która odbywa się 15 listopada, rodzice wraz z dziećmi wędrują do świątyń lokalnych bóstw, aby modlić się o pomyślne życie potomków oraz odpędzić złe duchy. Według shintoistycznych wierzeń dusza dziecka przez 6 lat po narodzinach (wiek liczono według systemu *kazoe-doshi* jako liczbę lat duszy, doliczając okres ciąży) jest związana ze światem *kami*. Dziecko może być nawet wcieleniem bóstwa. W związku z powyższym stosowano należyte obrzędy w celu trwałego osadzenia duszy w ciele, przy jednoczesnej adoracji bóstwa. Wybór progów wiekowych najprawdopodobniej był spowodowany wywodzącym się z chińskiej kultury

²⁶ Wojciech Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 105.

przekonaniem o pechowym znaczeniu liczb trzy i pięć – a zatem modlitwy o pomyślność w tym okresie były szczególnie wskazane – oraz uznaniem, że w wieku 7 lat dusza dziecka na trwałe wiąże się z ciałem. To ostatnie skutkowało oddzieleniem dzieci od świata nadprzyrodzonego i włączeniem ich do wspólnoty ludzkiej.

Rytuały związane z przekraczaniem progów wiekowych zostały na stałe ustalone w okresie Edo. W wieku 3 lat odbywała się ceremonia postrzyżyn dzieci obojga płci – *kami-sogi*, a po ukończeniu 5 lat chłopcy uczestniczyli w obrzędzie *hakama-gi*. Ubierali wówczas po raz pierwszy spodnie *hakama*. Podobny zwyczaj dotyczył dziewcząt, które w wieku 7 lat podczas *obi-toki* otrzymywały pierwsze, podobne krojem do noszonego przez dorosłe kobiety, kimono. W okresie Meiji święto *shichi-go-san* dotarło do wszystkich grup społecznych w większych miastach, natomiast po 1945 roku objęło swym zasięgiem całą Japonię²⁷.

Mały Akira przeżywa we śnie swoją inicjację w nieco odmienny i bardziej dramatyczny sposób, jednak skutek jest podobny – następuje oddzielenie podkreślające opuszczenie wieku wczesnodziecięcego, a nawet symboliczne osiągnięcie dojrzałości, co zostanie wyjaśnione w dalszej części tekstu.

Pozostający poza społecznością podmiot obrzędu, zgodnie z opisem fazy marginalnej (*rites de marge*), może dokonywać czynności, które niszczą jego dotychczasowy stan społeczny, jak również powodują przekroczenie granicy między światami²⁸. Filmowe *alter ego* reżysera (a zarazem scenarzysty) w następnych scenach

²⁷ Jacek Splisgart, *Obrzędowość rodzinna w Japonii*, Wrocław 2012, s. 53–57.

²⁸ Wojciech Burszta, op. cit., s. 105.

*Dalsza część książki dostępna w wersji
pełnej.*

