

Elżbieta Durys

Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego : "Akta yakuzy" Kinjiego Fukasaku

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 12/2, 99-122

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Durys

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Uniwersytet Łódzki

Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: *Akta yakuzy* Kinjiego Fukasaku

Słowa kluczowe: kino japońskie, japoński film gangsterski, *ninkyō eiga*, Kinji Fukasaku, *Akta yakuzy*

Key words: Japanese cinema, Japanese gangster cinema, *ninkyō eiga*, Kinji Fukasaku, *Yakuza Papers*

Słowem, które nieodmiennie pojawia się w artykułach o Kinjim Fukasaku i jego filmach z lat siedemdziesiątych XX wieku, jest „wściekłość”. Trudno w to uwierzyć, gdy widzi się ujęcia przedstawiające reżysera przy pracy. Jego pogodna twarz wyraża stoicki spokój i opanowanie. Wskazówki, których udziela na planie, są precyzyjne i wyważone. Jakby cały film miał starannie przemyślany, choć w ówczesnym systemie produkcji, ze względu na umowy z dystrybutorami i właścicielami kin, wytwórnia Toei na kręcenie przeznaczala najwyżej 35–40 dni. Gdzie zatem wściekłość? Zdumienie mija po kilku minutach oglądania *Walk bez zasad*¹ (*Jingi naki tatakai*, 1973), pierwszego z cyklu pięciu filmów zrealizowanych przez Fukasaku w ciągu dwóch lat pod wspólnym tytułem *Akta yakuzy*. Od otwierającej film sceny staje się oczywiste, co miano na myśli, mówiąc o wściekłości: owa wściekłość jest albo w tle, albo na pierwszym planie każdej ze scen.

Kinji Fukasaku, reżyser, który w latach sześćdziesiątych kręcił niskobudżetowe filmy dla specjalizującej się w filmach samurajskich i gangsterskich wytwórni Toei, zrewolucjonizował ten gatunek i zrobił niezwyklej karierę w kinie popularnym. W ciągu trzydziestu lat pracy wyreżyserował sześćdziesiąt filmów, a pod koniec życia nakręcił dzieło, które wstrząsnęło Japonią i wywołało publiczną debatę na temat cenzury. Zmarł w czasie pracy nad sequelem *Battle Royale* (2000). W *Aktach yakuzy*, cyklu filmów powstałych w latach 1973–1974, pokazał wewnętrzną dialektykę pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Przełomowość dzieła Fukasaku wynika nie tylko z tego, że na kilka lat ożywił powoli wyczerpującą się formułę tradycyjnego filmu gangsterskiego. Zasadza się ona przede wszystkim na napięciu powstającym pomiędzy zasadami rządzącymi tym gatunkiem a wykorzystaniem ich do przedstawienia rzeczywistych

¹ Chodzi o *jingi*, czyli „honor i człowieczeństwo”, cechy, którymi członkowie yakuzy winni się legitymować. Zapowiadając pokazanie walk bez *jingi*, Fukasaku tym samym już w tytule dystansował się od tradycji i konwencji.

wydarzeń, których Fukasaku, dorastając, był świadkiem. Zacząć więc należy od nakreślenia historii *ninkyō eiga*².

W kinie japońskim zarysował się podział na filmy historyczne (*jidai-geki*) i dramaty współczesne (*gendai-geki*)³. Na ten podział nakłada się jednak jeszcze jeden – filmy z dwoma diametralnie różnymi typami mężczyzn. Z jednej strony, w filmach występuje mężczyzna wojownik, najczęściej samuraj, „przenikliwy i mądry, wyposażony w silną wolę i zdeterminowany”⁴. Dodatkową, bardzo ważną jego cechą jest przedkładanie lojalności wobec przełożonych ponad spełnienie w miłości i szczęście rodzinne⁵. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do zdystansowanego i emocjonalnie chłodnego wojownika, stoi mężczyzna przystojny i uczuciowy, choć nie zawsze mądry i silny. Ten typ, jak podkreśla Tadao Satō, wyraźnie odpowiadał potrzebom kobiet (żon, córek oraz gejsz), które skłaniały się ku dramatom miłosnym⁶. Filmy o yakuzie i jej członkach przez długi czas pozostawały w obrębie filmów historycznych, których bohaterem, podobnie jak filmów samurajskich, był twardy mężczyzna. Przez niektórych historyków, zwłaszcza w pierwszym okresie swojego rozwoju – latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku – filmy o yakuzie traktowano jako podgatunek w obrębie kina samurajskiego⁷. Jednak już wówczas uwidocznił się szereg cech (jak charakterystyczne postacie, ikonografia, wątki fabularne oraz zestawienie typowych wartości w opozycje binarne), które spowodowały, że gatunek ten wyodrębnił się i usamodzielniał.

Nazwę gatunku *yakuza eiga*, do którego należy cykl filmów *Akta yakuzy*, często tłumaczy się jako ‘kino gangsterskie’. Chodzi tu jednak o specyficznych gangsterów – członków yakuzy. Początki yakuzy jako organizacji przypadają na okres feudalizmu (epokę Edo, 1603–1868), a dokładniej – XVII wiek. Jej źródła upatruje się w dwóch raczej niegroźnych grupach przestępczych. Jedną

² W literaturze polskiej japońskie filmy gangsterskie opisał Krzysztof Loska. Położył przy tym nacisk na nawiązania do amerykańskiego *film noir*. Por.: K. Loska, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 175–188; tenże, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu gangsterskiego*, w: tegoż, *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 168–199.

³ Kwestie tych podziałów oraz genezę japońskiego kina gatunków kreśli K. Loska w *Poetyce kina japońskiego*, t. 1, Kraków 2009, s. 123–141.

⁴ T. Satō, *The Two Leading Men in Japanese Film*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987, s. 16 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – E.D.).

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 17. Tadao Satō podkreśla, że ten podział został przejęty z teatru *kabuki*, gdzie z jednej strony występowali *tateyaku* („wiodący”), personifikujący męski ideał, z drugiej strony zaś byli *nimaimo* („ci drudzy”, ze względu na to, że byli wymieniani po *tateyaku*) – to właśnie oni zostali wprowadzeni ze względu na publiczność kobiecą.

⁷ M. Schilling, *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley, CA, 2008, s. 13. Joan Mellen stwierdza, że podobny był również ich przekaz. Filmy te miały bardzo konserwatywne i tradycyjne przesłanie – ich twórcy wyraźnie podkreślali, że jedynym remedium na pustkę, która wytworzyła się po drugiej wojnie światowej w japońskim społeczeństwie, był zwrot w stronę feudalnej Japonii. Por. J. Mellen, *From „Chambara” to „Yakuza”*, w: tejże, *The Waves at Genji’s Door: Japan through Its Cinema*, New York 1976, s. 113–133.

stanowili *tekiya* – domokrażcy zajmujący się paserstwem, drugą *bakuto* – osoby zajmujące się hazardem. Obie grupy znajdowały się na dole hierarchii społecznej i nie cieszyły się poważaniem. Zmiana ich statusu wiąże się z formowaniem się *tekiya* w związki o charakterze cechowym w celu ochrony swoich praw, zwłaszcza podczas różnego rodzaju targów. Niezwykłym postępowaniem było przyznanie im prawa do nazwiska i noszenia miecza, prawa dotychczas przynależnego tylko samurajom i ludziom szlachetnie urodzonym.

Samo słowo *yakuza* (*ya – ku – za*, czyli 8 – 9 – 3), pochodzi od popularnej gry karcianej Oicho-Kabu, przypominającej grę w oczko. O ile jednak w oczku cyfrą wygrywającą jest 21, to w Oicho-Kabu ta cyfra to 19. Zsumowanie 8, 9 i 3 daje 20, czyli coś, co jest poza wygraną, coś, co nie ma wartości. Tak właśnie postrzegani byli początkowo członkowie yakuzy: jako bezwartościowe wyrzutki funkcjonujące poza społeczeństwem. Następnie słowo *yakuza* odnosiło się do osób zajmujących się hazardem, by wreszcie rozszerzyć swój zakres na wszystkich gangsterów związanych z japońskimi organizacjami przestępczymi⁸.

Charakterystyczne dla yakuzy jest to, że dość wcześnie jej członkowie stworzyli niezwykle rozbudowane i zhierarchizowane struktury, które rządziły się swoimi własnymi prawami i swoim własnym kodem zachowań (*jingi*), jak również szereg rytuałów podkreślających związki braterstwa i zależności. Kiedy po drugiej wojnie świat gangsterski pograżony był w chaosie, bardzo pomocne w odbudowaniu poszczególnych imperiów były amerykańskie służby specjalne. Na początku okupacji, jeszcze przed powstaniem CIA, amerykański wywiad wojskowy podjął decyzję o udzieleniu wsparcia dawnym członkom yakuzy, gdyż byli oni znani ze swoich konserwatywnych poglądów. W przekonaniu decydentów wsparcie yakuzy pozwalało stworzyć silny front przeciw wszelkim ewentualnym ruchom lewicowym i związkom zawodowym i tym samym zneutralizować niebezpieczeństwo wpływu sowieckich służb specjalnych w regionie. Z tego powodu związane z yakużą postacie już w latach czterdziestych niezwykle łatwo i szybko powróciły do polityki. Pozwoliło to odbudować dawną mafijną potęgę, a nawet rozwinąć ją na niespotykaną skalę. Pod koniec lat sześćdziesiątych yakuza to nie banda rzezimieszków, ale międzynarodowe przestępcze syndykaty o bardzo rozbudowanej strukturze administracyjnej⁹.

W literaturze przedmiotu na określenie filmów przedstawiających życie i działalność członków yakuzy – prócz nazwy *yakuza eiga* – używa się również nazwy *ninkyō eiga*, co tłumaczy się jako ‘filmy o naturze rycerskiej’¹⁰. Członkowie yakuzy posługiwali się specyficznym kodem zachowań, który swe korzenie miał w okresie feudalnym, stąd przywołanie tradycji rycerstwa i niezwyklego splotu relacji polityczno-osobistych. Ten kod – *jingi*, co dosłownie tłumaczy się jako ‘honor i człowieczeństwo’ – polegał na szacunku dla starszych i opiece okazywanej młodszym¹¹. Keiko Iwai McDonald pisze:

⁸ M. Schilling, dz. cyt., s. 324.

⁹ D.E. Kaplan, A. Dubro, *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Berkeley 2003.

¹⁰ K. Iwai McDonald, *The "Yakuza" Film: An Introduction*, w: *Reframing Japanese Cinema*, red. A. Nolletti, Jr., D. Desser, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 167.

¹¹ M. Schilling, dz. cyt., s. 323.

Jin to wyraz konfucjańskiej cnoty życzliwości, *gi* – prawość i uczciwość. Nie trzeba oczywiście dodawać, że *jingi* jest wyrazem wartości tak przetworzonych, by odpowiadać stylowi życia członków yakuzy. Uczciwość ustępuje absolutnej lojalności względem Organizacji, a zwłaszcza stojącego na jej czele szefa¹².

W rozwoju *ninkyō eiga* jako gatunku wyróżnić można kilka okresów. W latach dwudziestych i trzydziestych filmy te zbliżały się do filmów samurajskich. Ich fabuła toczyła się z reguły poza miastami, we wsiach, w okresie feudalnym, a bohaterami byli wędrowni hazardziści. Łatwo ich było rozpoznać, gdyż ich znoszone okrycia składały się z peleryny oraz słomkowego kapelusza i butów. Chociaż oddawali się różnego rodzaju grom, byli raczej biedni. Cenili za to swoją samotność oraz wierność zasadom. Bezbronni i pokrzywdzeni mogli na nich zawsze liczyć, dlatego często mówi się o nich jako o japońskich Robin Hoodach¹³ i przypisuje pozytywne intencje. Filmy z tego okresu miały raczej pesymistyczną wymowę. Bohater był wyrzutkiem, który funkcjonował poza społeczeństwem. Rozdzierał też go symptomatyczny dla filmów yakuza konflikt pomiędzy powinnością (*giri*) a potrzebą realizacji własnych, jednostkowych pragnień (*ninjō*).

McDonald zwraca uwagę na dwie kwestie wyraźnie zaznaczające się w tym okresie: wpływ literatury popularnej oraz estetykę. Jeśli chodzi o tę pierwszą, to adaptacje powieści takich autorów, jak Shin Hasegawa i Kan Kobozawa pozwoliły na zmodyfikowanie postaci gangsterów. Hasegawa uczynił członka yakuzy bardziej ludzkim, z kolei Kobozawa nasycił go charyzmą¹⁴. Co do estetyki, to badaczka podkreśla, że sceny pojedynków i walk, które były nieodłącznym elementem gatunku, uwrażliwiły twórców i operatorów na stronę wizualną. Filmując je, często decydowano się na odstępianie od przezroczystego stylu i antropocentrycznego konstruowania kadru, wprowadzając niezwykle ustawienia i kąty kamery, decydując się na jej dynamiczniejsze prowadzenie oraz zwiększając tempo montażu¹⁵.

Do odrodzenia gatunku, tym razem jednak w zmodyfikowanej formie, doszło w latach pięćdziesiątych, po okresie zastoju, jakim były lata okupacji amerykańskiej, kiedy wprowadzono oficjalny zakaz kręcenia filmów odwołujących się do okresu feudalizmu. Akcję filmów przeniesiono, zarówno jeśli chodzi o jej miejsce, jak i czas; już nie feudalizm, a koniec XIX i początek XX wieku (do lat czterdziestych), już nie wieś, a duże, rozwijające się wówczas dzięki rozkwitowi przemysłu oraz militarystyce miasta. Nowy bohater nie był outsiderem i biednym włóczęgą; to „charyzmatyczny szef gangu, którego mocne strony to umiejętności przywódcze i elegancki optymizm”¹⁶. Modelowym przykładem może być postać Shimizu Jirochiego i cykl filmów powstałych na podstawie jego biografii. Charakterystyczne dla tych filmów było predefiniowanie opozycji

¹² K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 190.

¹³ M. Schilling, dz. cyt., s. 13; K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 169.

¹⁴ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 170. Jak podaje McDonald, od 1929 roku przez następne dwanaście lat zaadaptowano siedemdziesiąt sześć prac Hasegawy.

¹⁵ Tamże, s. 169.

¹⁶ Tamże, s. 173.

dobry – zły. Dobrzy byli ci członkowie yakuzy, którzy przestrzegali zasad *jingi*, źli zaś interesowali się jedynie pieniędzmi i często wiązali się z politykami. W latach pięćdziesiątych wprowadzono też do *ninkyō eiga* wiele elementów folkloru gangsterskiego, takich jak *sakazuki* czy *yubitsume*.

Sakazuki (dosłownie ‘czarki do wina’) to ceremonia, podczas której członkowie gangów piją wspólnie sake dla uczczenia i potwierdzenia takich wydarzeń, jak zawiązanie sojuszu, przyjęcie do klanu lub promocja. Ważny jej element stanowi zatrzymanie czarek, z których spożywa się sake. Jeżeli ktoś z rozmysłem potłucze czarkę, znaczy to tyle co zerwanie zawiązanych w czasie ceremonii więzów. Z kolei podczas *yubitsume* gangster odcina sobie kawałek palca jako wyraz przeprosin za popełnienie czynu, który mógł zaszkodzić przywódcy gangu i rodzinie. W czasach, kiedy członkowie yakuzy za broń mieli jedynie kataną (miecz), obcięcie nawet kawałka małego palca powodowało, że tracili możliwość sprawnego posługiwania się nią, gdyż katana wymaga właściwego uchwytu. Obcięcie palca to najmniejsza kara, jaką członek yakuzy winien ponieść za nielojalność. Drugą w kolejności jest wykluczenie z grupy, najwyższą karą jest śmierć.

Lata sześćdziesiąte to złota era gatunku. Jako powody świetności wymienia się głównie sytuację społeczną ówczesnej Japonii. Odbiorcami *ninkyō eiga* byli młodzi mężczyźni, którzy wówczas bardzo licznie przybywali do prężnie rozwijających się miast w celach edukacyjnych lub zarobkowych. Pozbawieni rodziny i przyjaciół, wykorzenieni, samotni i dysponujący skromnymi środkami do życia, często cały wolny czas spędzali w kinach, oglądając filmy. Szczególnie boleśnie odczuwali wyobcowanie oraz potęgę korporacji. Dla nich bunt gangsterów przeciwko odejściu od tradycji rozumianej jako przestrzeganie zasad *jingi* był swego rodzaju przeżyciem zastępczym i formą rozładowania własnych uczuć¹⁷. Antyestablishmentowe postawy były wspierane przez jeszcze jedną, często głęboko skrywaną potrzebę, tłumioną w życiu społecznym. Jak pisze Richard N. Tucker,

Bohater filmów o yakuzie jest tak bardzo atrakcyjny dla Japończyków, gdyż podziwiają oni (z dystansu) ludzi, którzy mają odwagę działać samotnie. Paradoks polega na tym, że ludzie, którzy na co dzień żyją według tradycyjnych zasad, sublimują pragnienie buntu, oglądając filmy, których bohaterowie kontestują feudalny system i zasady *bushido*¹⁸.

Satō streszcza dominujące w latach sześćdziesiątych opowieści w następujący sposób:

W Tokio, lub innym dużym mieście, jest gang, który wciąż wierny jest zasadom *ninkyōdo*, rycerskim zachowaniom w stylu Robin Hooda. Poza hazardem jego członkowie są ostrożni i nie sprawiają żadnych problemów społeczności. Szef gangu jest zazwyczaj człowiekiem moralnym, który jest czczony przez członków gangu. W tej samej dzielnicy jest też rywalizujący gang, kierowany przez mężczyznę, który nie ma skrupułów, jeśli chodzi o napady, oszustwa, a nawet

¹⁷ T. Satō, dz. cyt., s. 52–53.

¹⁸ R.N. Tucker, *Japan: Film Image*, London 1973, s. 124.

morderstwa, i jest głęboko zaangażowany w szemrane interesy. [...] Jego biuro znajduje się w nowoczesnym budynku i utrzymuje ścisłe związki z japońskimi gigantami korporacyjnymi. Ten nikczemny szef, nastawiony na to, by osiągnąć korzyści, prześladowuje gang dobrego szefa, którego członkowie chcą walczyć, ale są powstrzymywani przez swojego szefa. W końcu ten ostatni zostaje zamordowany, co dostarcza koronnego argumentu do walki. Siedziba złego gangu zostaje zaatakowana i spływa krwią. Po obaleniu kilku tuzinów złych gangsterów bohater zabija własnoręcznie nikczemnego szefa i poddaje się policji. Sequel zazwyczaj zaczyna się, gdy bohater opuszcza więzienie i odkrywa, że członkowie jego dawnego gangu zeszli na złą drogę i zaangażowali się w szemrane interesy. Teraz oni prześladowają inny gang, którego członkowie wciąż trzymają się zasad *ninkyodo*, i historia zaczyna się od początku¹⁹.

Wspomniana już wytwórnia Toei, specjalizująca się w *ninkyō eiga*, powstała w 1951 roku z połączenia dwóch mniejszych wytwórni. Działała sprawnie dzięki zabezpieczeniu finansowemu ze strony Tokijskiej Kompanii Kolejowej. Pierwszy prezes Toei, Hiroshi Okawa, postawił na produkcję niskobudżetowych *jidai-geki*²⁰, które wypuszczano na rynek w postaci podwójnego seansu. Okawa stosował też praktykę sprzedaży wiązanej. System funkcjonował na tyle sprawnie, że „Przed końcem 1954 roku, czyli zaledwie trzy lata po połączeniu, Toei wypuszczało na rynek co tydzień nowy zestaw dwóch filmów, produkując sto cztery filmy rocznie”²¹. Po sukcesie filmu Tadashiego Swashimy *Jinsei Gekijo: Hishakaky* (*Teatr życia*, 1963), odczuwając spadek popularności filmów samurajskich (widownia tych produkcji przestawiła się na telewizję), zarząd Toei postawił na *ninkyō eiga*. Podobnie jak wcześniej, teraz również masowo i z powodzeniem produkowano filmy, wykorzystując tych samych aktorów, dekoracje i choreografię ruchów podczas walk. Przy czym o ile w oddziale wytwórni znajdującym się w Kioto wciąż kontynuowano produkcję filmów historycznych, oddział w Tokio przestawił się na filmy gangsterskie.

Do sukcesu Toei przyczynił się Kōji Shundo. Do przemysłu filmowego trafił on dość późno. Z Toei związał się po zaaranżowaniu szeregu intratnych dla wytwórni transakcji. Hiroshi Okawa niespecjalnie znał się na kręceniu filmów, jednak słynął z dobrej ręki do ludzi. Kiedy zaufał danej osobie, dawał jej dużo swobody. W przypadku Shundy bardzo mu się to opłaciło. Shundo był producentem znacznej liczby wypuszczanych przez Toei filmów²². Lubił i potrafił pracować z ludźmi, doskonale motywując ich do większej wydajności, miał też wyczucie, jeśli chodzi o nowe tematy. Kręcąc *ninkyō eiga*, postawił na wierność w odwzorowywaniu miejsc, detali. Krążyły plotki, że sam należał do yakuzy. Oficjalnie wiadomo było, że przez jakiś czas po wojnie żył z hazardu. To on

¹⁹ T. Satō, dz. cyt., s. 51–52.

²⁰ Przez J. Mellen określane są one jako filmy *chambara* i różnią się od *jidai-geki* tym, że o ile twórcy tych drugich, opowiadając o przeszłości, dążyli do przewartościowania spojrzenia na terażniejszość (historia miała stanowić lekcję pomocną przy radzeniu sobie z terażniejszością), to te pierwsze po prostu reaktywowały w zakończeniu feudalne wartości.

²¹ M. Schilling, dz. cyt., s. 25.

²² Schilling podaje, że w szczytowym okresie popularności *ninkyō eiga*, w 1967 roku, Shundo był producentem trzydziestu filmów. Tamże, s. 27.

wykreował dwie największe gwiazdy gatunku: Kena Takakurę i Kōji Tsurutę (pseudonim artystyczny aktora noszącego nazwisko Eiichi Ono). Choć obaj znani byli już wcześniej jako aktorzy, właśnie grając w *ninkyō eiga*, na trwałe wpisali się w historię kina. Odtwarzali postacie emanujące „tradycyjnymi wartościami popartymi autorytetem i wewnętrzną pewnością, przy jednoczesnym nasyceniu ich gry charakterystyczną dla powojennego okresu pewnością i charyzmą”²³. Odkryciem Shundy była też jego córka z drugiego małżeństwa (posługiwała się artystycznym pseudonimem Junko Fuji, a później Sumiko Fuji). Dzięki jej rolom Toei stworzyła podgatunek kobiecego filmu gangsterskiego²⁴.

Akta yakuzy powstały w bardzo specyficznym, z punktu widzenia rozwoju gatunku, momencie. Po niezwykłym rozkwicie w latach sześćdziesiątych XX wieku odnotowano spadek zainteresowania tak *ninkyō eiga*, jak i kinem jako formą spędzania wolnego czasu. Elastyczny i żywo reagujący na wszelkie fluktuacje rynku zarząd wytwórni Toei przestawił swoje plany na *koshoku rosen eiga* (różowe filmy z elementami przemocy), które wcześniej wytwórnia ta wypuszczała jako drugi film podczas podwójnego seansu. Jak pisze Mark Schilling, nie tyle chodziło o przyciągnięcie do kin publiczności kobiecej poprzez wprowadzenie na ekran głównej bohaterki, co o pretekst fabularny do pokazania nagości, seksu (bardzo często gwałtów) i tortur²⁵. W tym czasie zarząd wytwórni Nikkatsu, która rywalizowała z Toei na rynku filmów gangsterskich, przedstawiał jej profil na tak zwane różowe filmy.

McDonald stwierdza, że nie mając nic do stracenia, zarząd wytwórni Toei zdecydował się powierzyć Fukasaku kręcenie *Akt yakuzy*. On z kolei przystąpił do realizacji z myślą, że chce zerwać z dotychczasowym sposobem pokazywania gangsterów. Jak powiedział w rozmowie przeprowadzonej z nim przez McDonald, w *ninkyō eiga* intrygowało go zawsze to, że dobry członek yakuzy zazwyczaj był przedstawiany jako ktoś lepszy od przestrzegającego prawa zwykłego obywatela²⁶. Spytany w kwietniu 2002 roku, czy byłby w stanie nakręcić kolejny *yakuza eiga*, odpowiedział: „Moje filmy o yakuzie wyrastają z mojego doświadczenia jako piętnastolatka, ze spalonych ruin i czarnego rynku”²⁷. W tym samym wywiadzie zwrócił uwagę na niezwykle istotne pokoleniowe doświadczenie. Otóż przyszły reżyser przyszedł na świat w 1930 roku – roku japońskiej inwazji na Chiny. Aż do 1945 roku, czyli do poddania się Japonii po zrzuceniu bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki, Japonia była w stanie wojny. Towarzyszyła temu militarystyczna polityka i propaganda. Fukasaku wzrastał więc w świecie, w którym nieustannie mówiono o potędze i niezwyciężoności Japonii. „Uczono nas – powiedział w jednym z wywiadów – że chłopcy powinni poświęcić dla kraju życie, nawet jeśli mieli tylko piętnaście lat. Tylko tego nas uczono – i nikt

²³ Tamże, s. 26.

²⁴ Junko Fuji pojawiła się po raz pierwszy w tej roli w 1968 roku w filmie *Hibotan Oryu* (*Oryu*). Łącznie powstało osiem części z jej udziałem. Wszystkie rozgrywały się w drugiej połowie XIX wieku (w połowie Epoki Meiji). Por. K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 181.

²⁵ M. Schilling, dz. cyt., s. 33.

²⁶ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 184.

²⁷ *Kinji Fukasaku Interview*, w: M. Schilling, dz. cyt., s. 53.

nie powiedział, że może być inaczej. Nasi rodzice nie mówili nam, że musimy umrzeć, ale też nie mówili niczego innego. Gdyby powiedzieli, zabrałaby ich policja²⁸. Nagle to wszystko się załamało. Najbardziej bolesne dla młodych ludzi było to, że nikt nie chciał na ten temat z nimi rozmawiać. Kiedy zadawali pytania, napotykali mur milczenia. „Dorośli uczyli nas, jak umierać, natomiast nie nauczyli nas, jak żyć²⁹. Fukasaku tłumaczy to tym, że po załamaniu się znanego im świata dorośli sami nie wiedzieli, jak zapęlić powstałą w ten sposób pustkę. Stopniowo w jego życiu zaczęło pojawiać się rozwiązanie w postaci wzorców wziętych z literatury europejskiej. Niezwykłą lekcją było też oglądanie zagranicznych filmów. Literatura i film służyły jako swego rodzaju zastępcy w procesie edukacyjnym, gdyż rodzice przestali w tym czasie kontrolować dzieci.

Mówiąc o genezie swojego cyklu, Fukasaku zwraca też uwagę na miejsce, z którego pochodzi, Mito:

Ludzie w Mito są trochę *hesomagari* [popędliwi]. W północnej części regionu Kantō, kiedy przychodzi zima, wieje wiatr. Nie ma zbyt dużo śniegu, za to jest sporo kurzu. Dlatego ludzie z Mito, Gunmy i Tochigi są jak zimowy wiatr – mają niezwykły temperament. Wielu członków yakuzy pochodzi stamtąd i ludzie wdają się w różne bójki. Faceci, którzy nie potrafią walczyć, nie są traktowani jak mężczyźni. To właśnie w takim miejscu dorastałem, więc jestem bardziej typem, który myśli swoim ciałem, a nie swoją głową³⁰.

Bunt przeciwko konwencji, chęć pokazania, jak naprawdę funkcjonuje yakuza, doświadczenie pokoleniowe wynikające z dorastania w swoistym zawieszeniu, które wywołało wspomnianą na początku wściekłość, oraz sytuacja społeczna w kraju – bunt młodzieży, zwłaszcza na uczelniach, i rozczarowanie młodych Japończyków – wszystko to stało się punktem wyjścia do realizacji całego cyklu. Nie bez znaczenia był też materiał, na bazie którego powstały scenariusze poszczególnych filmów. Pracując nad nimi, Kazuo Kasahara posłużył się wspomnieniami spisanyymi w więzieniu przez jednego z członków yakuzy. Materiał zaintrygował go na tyle, że pojechał do Hiroszimy, by przeprowadzić wywiady z uczestnikami wydarzeń. Dzięki temu zweryfikował, uzupełnił i rozbudował historię, wzbogacając ją o dodatkowe wątki. Zainspirowało to Fukasaku do zajęcia się tematem.

Sięgnięcie do tak zwanego materiału rzeczywistości i chęć przedstawienia yakuzy taką, jaka jest, stanowiły bardzo silny impuls. Stał on w sprzeczności z tradycją filmową, w szczególności z tradycją gatunkową. Niezwykły sukces kasowy *Akt yakuzy* odczytano jako predylekcję widzów do realizmu oraz wziętych z życia historii przedstawiających prawdę o życiu członków gangów. Tendencja ta okazała się na tyle nośna i trwała, że przyczyniła się do powstania *jitsuroku*, czyli podgatunku przedstawiającego prawdziwe historie³¹. Był to jednak przy-

²⁸ Tamże, s. 46.

²⁹ Tamże, s. 47.

³⁰ Tamże, s. 48.

³¹ T. Mes, J. Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley, CA, 2005, s. 57. Warto wspomnieć, że Tom Mes jest redaktorem strony internetowej o najnowszym kinie japońskim: <<http://www.midnighteye.com/>>.

słowiowy łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego. Prócz *Akt yakuzy* Fukasaku zrealizował w latach siedemdziesiątych jeszcze kilka innych filmów w tej konwencji³², przyczyniając się tym samym do okrzepnięcia formuły i wpisania jej na trwałe w krajobraz japońskiego kina. *Jitsuroku* wygasł na przełomie 1975 i 1976 roku.

Cykl *Akta yakuzy* składa się z pięciu części: *Walki bez zasad* (*Jingi naki tatakai*, 1973); *Śmiertelny bój w Hiroszynie* (*Jingi naki tatakai: Hiroshima Shitō Hen*, 1973); *Zastępcze wojny* (*Jingi naki tatakai: Dairi Sensō*, 1973); *Taktyka policji* (*Jingi naki tatakai: Chōjō Sakusen*, 1974); *Ostateczna rozgrywka* (*Jingi naki tatakai: Kanketsu Hen*, 1974). Elementami spajającymi wymienione filmy są: główny bohater Shozo Hirono³³, powracające postacie³⁴, miejsce akcji – Hiroszima oraz Kure, sama akcja – historia odrodzenia i rozwoju yakuzy po drugiej wojnie światowej oraz walki o władzę, jak również czas akcji: od 1945 do 1970 roku.

Cykl zaczyna obraz *Walki bez zasad*. Jego akcja toczy się w 1945 roku, tuż po zakończeniu wojny (film otwierają zdjęcia z rzucenia przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimą i obraz wznoszącego się wysoko do nieba atomowego grzyba). Większość akcji rozgrywa się w Kure, leżącym nieopodal Hiroszimy portowym mieście, od powstania w 1902 roku do końca drugiej wojny światowej ważnym ośrodkiem militarnym, gdzie zlokalizowane były bazy marynarki wojennej. Ta część pokazuje formowanie się powojennej struktury yakuzy w tym regionie, walki wewnętrzne pomiędzy poszczególnymi rodzinami, sojusze i konflikty oraz stopniowe zawłaszczanie nie tylko hazardu (co było odwieczną domeną yakuzy), ale również handlu, produkcji, a nawet polityki. Istotne z punktu widzenia całego cyklu są dwie postacie: Shozo Hirono i Yoshiro Yamamori. Hirono to przykład mężczyzny, który przebywa ścieżkę mafijnej kariery – od zwykłego członka do głowy jednej z rodzin, wchodzących w skład późniejszego klanu Yamamori. Po drodze przeżywa różnego rodzaju rozterki. Skutkują one albo aliansami z innymi klanami, albo zdystansowaniem się, a nawet wystąpieniem z klanu Yamamori. Yoshiro Yamamori od początku jest

³² *Dalsze walki bez zasad* (*Shin Jingi naki tatakai*, 1974); *Cmentarzysko honoru* (*Jingi no Hakaba*, 1975); *Gliniarze a złoczyńcy* (*Kenkei Tai Soshiki Bōryoku*, 1975); *Shikingen Gōdatsu* (1975); *Dalsze walki bez zasad: Czas zabić szefa* (*Shin Jingi naki Tatakai: Kumichō no Kubi*, 1975); *Bōsō Panikku: Daigekitotsu* (1976); *Dalsze walki bez zasad: Ostatnie dni szefa* (*Shin Jingi naki Tatakai: Kumochō Saigo no Hi*, 1976); *Cmentarzysko yakuzy* (*Yakuza no Hakaba: Kuchinashi no Hana*, 1976).

³³ Postać tę grał Bunta Sugawara, od końca lat sześćdziesiątych jeden z głównych aktorów wytwórni Toei, obok Tsuruty i Takakury, związanych z *ninkyō eiga*.

³⁴ Fukasaku, podobnie jak wielu innych reżyserów, nie stosuje zasady, do której są przyzwyczajeni widzowie filmów hollywoodzkich, polegającej na konsekwencji i ciągłości w wykorzystaniu aktorów. Kinya Kitaoy, aktor w drugiej części grający Yamanakę, młodego, zbuntowanego chłopaka, który zostaje przygarnięty przez rodzinę Muraoka, a następnie bezwzględnie wykorzystany i zostawiony samemu sobie w obliczu poszukującej go policji (wybiera śmierć), pojawia się w ostatniej części, tym razem jako prawa ręka zarządzającego rodziną Yamamori Akiry Takedy, i przejmuje władzę. Podobnie jest z uśmierconym w części czwartej Shoichi Fujitą, który powraca w części piątej jako zupełnie inna postać – Terukichi Ichioka (ten bohater filmu także zostaje zabity).

głową rodziny. Na jego przykładzie, bardzo zresztą niechlubnym, widz obserwuje z kolei inną ścieżkę mafijnej kariery: od głowy jednej z rodzin, poprzez szefa klanu dominującego nad całym regionem Hiroszimy, wreszcie do odsunięcia poprzez zmuszenie do przejścia na emeryturę.

Japonia pogrążona jest w chaosie. Głodni i wycieńczeni ludzie handlują czymkolwiek – tym, co wpadnie im w ręce. Amerykańscy żołnierze napadają na rynku na Japonkę i próbują ją zgwałcić. Na pomoc dziewczynie rzuca się Hirono, a także inni młodzi mężczyźni. Bójkę między nimi a żołnierzami przerywa przybycie przedstawicieli amerykańskiej żandarmerii (MP) i japońskiej policji wojskowej. Później Hirono zabija pijanego członka yakuzy, który zranił jednego z ludzi przyszej rodziny Yamamori, i trafia za to do więzienia. Tam, zamknięty w karczerze z Hiroshim Wakasugą, oddaje mu przysługę i tym samym zaskarbia sobie wdzięczność rodziny Doi, do której należy Wakasuga. Jednak, po przedterminowym zwolnieniu Hirony z więzienia, to rodzina Yamamori roztacza nad nim opiekę. Żądny władzy i pieniędzy Yoshio Yamamori wykorzystuje często idealistycznie nastawionych i naiwnych młodych ludzi. Doprowadza do konfrontacji z rodziną Doi i obiecując Hironie zabezpieczenie finansowe w przyszłości, przyjęcie go do rodziny, potraktowanie jak własnego syna oraz sukcesję, skłania młodego mężczyznę do zabicia szefa rodziny Doi. Hirono ponownie trafia do więzienia. Wakasuga, który od czasu wspólnego pobytu w więzieniu jest zaprzysiężonym bratem Hirony, opuszcza rodzinę Doi i przyłącza się do rodziny Yamamori. Mimo oddania wielu przysług zostaje zdradzony przez szefa, Yoshirę Yamamoriego, i ginie z rąk policjantów w trakcie ucieczki. Yamamori kontynuuje rozbudowę swojego imperium, oszukując, zdradzając i knując. Początkowo zaangażowany głównie w hazard, nie waha się przekupywać i porywać polityków oraz rozprowadzać przejętego przez swoich ludzi popularnego wówczas narkotyku – philoponu (na rynku japońskim ówczesna nazwa metamfetaminy). Po wyjściu Hirony z więzienia nie tylko nie wywiązuje się z obietnicy finansowego zabezpieczenia, ale też raz jeszcze chce wykorzystać mężczyznę do usunięcia konkurentów. Film kończy się opuszczeniem przez Hironę szeregów klanu, po tym, gdy Yamamori wykorzystał swoich ludzi do usunięcia zagrażającego mu Sakai. Jest luty 1956 roku.

Akcja części drugiej, zatytułowanej *Śmiertelny bój w Hiroszynie*, rozgrywa się w latach 1950–1955, czyli równolegle do części pierwszej. W tym filmie, zresztą jedynym w całym cyklu, pojawia się bardzo wyraźnie zarysowany wątek romansowy³⁵. Miłość do kobiety staje się motywem działania młodego mężczyzny, Shojiego Yamanaki, ona też doprowadza go do zguby. W tej części, podobnie jak w części pierwszej, są prowadzone dwa główne wątki. Po pierwsze, jest to kariera młodego mężczyzny w szeregach yakuzy, po drugie – starcia o władzę pomiędzy poszczególnymi klanami. Te klany to klan Muraoka, na czele którego stoi Tsuneo Muraoka, oraz klan Otomo, któremu przewodzi Choji Otomo. Shozo

³⁵ W cyklu, zgodnie z konwencją, niemal nie występują kobiety. Jeśli zostają pokazane, to albo w tle, jako narzędzia (głównie obiekty seksualne), albo zdecydowanie negatywne postacie (żona Yamamoriego). Yasuko z drugiej części jest wyjątkiem.

Hirono, wraz ze swoimi ludźmi, zajmuje się odzyskiwaniem metali i przeróbką złomu. Nie wie im się najlepiej. Często głodują i to staje się przyczyną tego, że Hirono łamie dane sobie słowo i daje się wciągnąć Yamamoriemu do walki między klanami.

Hirono w więzieniu poznaje Shojiego Yamanakę, zbuntowanego chłopaka, który nie potrafi kontrolować swoich emocji i który każdego, kto stanie mu na drodze, chce zabić. Gdy po wszczęciu bójki Yamanaka zostaje umieszczony w karcerze, Hirono przynosi mu jedzenie³⁶. Po wyjściu z więzienia Yamanaka dopuszcza się oszustwa. Zjada posiłek w restauracji prowadzonej przez Yasuko, siostrzenicę Muraoki, mimo że nie ma czym zapłacić. Przyznaje się do tego i prosi o zajęcie, by mógł odpracować dług. Jego buta prowokuje atak ze strony rzezimieszków Otomy, wśród których jest syn szefa rodziny. Chłopak ledwo uchodzi z życiem. Zajmuje się nim Yasuko. Jednak ze względu na sytuację – Yasuko jest wdową po bohaterze wojennym – Muraoka każe przenieść młodego mężczyznę do siebie. Po wyzdrowieniu Yamanaka zostaje przyjęty do rodziny. Przypadkiem spotyka Yasuko i rozpoczyna się między nimi romans. By wyciszyć gniew szefa, Yamanaka zostaje wysłany do Kiusiu. Tam zdobywa sławę, zabijając jednego z niepokornych biznesmenów. W tym czasie syn Otomy coraz bardziej buntuje się przeciw dotychczasowemu podziałowi stref wpływów w Hiroszimie. Ojciec nie jest już dłużej w stanie zapanować nad nim i dochodzi do konfliktu z Muraoką i do podporządkowania sobie przez Muraokę klanu Otomo. Do konfliktu próbuje się włączyć Yamamori. Jednym ze skutków tego jest zaangażowanie do walki Hirony i zdradzenie go. Klan Muraoka pozostaje jednak silny.

Muraoka oddaje Yasuko Yamanace. Okazuje się, że kobieta, ze względu na gniew wuja, została pozbawiona środków do życia i zmuszona do zarabiania na siebie i córkę jako gejsza. Mimo że młodzi nie mogą się pobrać z powodu braku zgody ze strony rodziny nieżyjącego męża Yasuko, są bardzo szczęśliwi. Yamanaka zgłasza się do usunięcia syna Otomy, gdy mężczyzna wciąż niepokoi Muraokę. Trafia za to do więzienia z wyrokiem dożywocia. Kiedy dowiaduje się, że Muraoka odesłał Yasuko do rodziny nieżyjącego męża, ucieka z więzienia z intencją zabicia Muraoki. Ten w ostatniej chwili sprowadza Yasuko i kieruje gniew chłopaka na kogoś innego. Gdy wreszcie Yamanaka dowiaduje się, że został oszukany przez Muraokę, w trakcie ucieczki przed policją popełnia samobójstwo w jednym z opuszczonych domów. Podczas uroczystości pogrzebowych zdegustowany Hirono przygląda się szefom, którzy wykorzystali Yamanakę.

Fabula trzeciej części cyklu, *Zastępcze wojny*, obejmuje lata 1960–1963, kiedy Japonia targają wstrząsy polityczne, ale też kraj wkracza w okres powojennej prosperity gospodarczej. Jednocześnie w tym rejonie świata, jak podkreśla na początku narrator, dochodzi do rozgrywek pomiędzy wywiadem amerykańskim i sowieckim. Wojny klanów to uzewnętrznienie, ale jednocześnie

³⁶ Wspólny posiłek czy poczęstowanie kogoś jedzeniem pełni funkcję rytualną w yakuzie – w zastępstwie wspólnego picia sake i wymiany czarek do sake jest formą zawarcia braterstwa lub przyjęcia rodzinnego zobowiązania.

forma zastępcza walk wywiadów. W tej części Fukasaku wprowadza również wątek młodego, pałającego gniewem mężczyzny, wykorzystanego podczas walk mafijnych, jednak zdecydowanie odsuwa go na dalszy plan. Koncentruje się na międzyklanowych rozgrywkach o władzę i sukcesję po Muraocce. Akcja rozgrywa się i w Hiroszynie, i w Kobe.

Ze względu na stan zdrowia Muraoka jest zmuszony przejść na emeryturę. Jego potencjalny następca, Fumio Sugihara, zostaje zamordowany, kiedy przechadza się ulicą z Hironą. Nikt specjalnie nie dąży do tego, by go zastąpić. W tych okolicznościach jako sukcesor zostaje wyznaczony Noboru Uchimoto, słaby, mazgajowaty, podstępny, wysługujący się innymi, ale też żądny władzy szef jednej z rodzin. Czując, że to niezwykła szansa, Yoshio Yamamori włącza się do rozgrywki, podburzając mniejsze rodziny i zawierając sojusze. Za Uchimotą stoi jednak potężny klan z Kobe – Akashi. Wiedząc, że Hirono ma liczne znajomości w świecie klanów, obaj – i Uchimoto, i Yamamori – starają się przeciągnąć go na swoją stronę. Hirono staje za Uchimotą, mimo że nie ma zbyt wiele szacunku dla żadnego z nich. Główny wątek filmu, rywalizacja przestępczych klanów, do końca filmu pozostaje otwarty, gdyż żadna z rywalizujących grup, wspierana przez potężne siły z zewnątrz, nie jest w stanie zapanować nad Hiroszimą i przejąć całej władzy.

Część czwarta, *Taktyka policji*, jest ściśle związana z częścią trzecią. Znow dominującym wątkiem są walki pomiędzy Uchimotą i Yamamorim o przejęcie władzy w Hiroszynie. Znacznie trudniej jest precyzyjnie określić daty. Początek to, jak informuje narrator, jesień 1963 roku, natomiast ostatnie wskazane w napisach wydarzenie rozgrywa się pod koniec października 1963 roku. Widz ogląda jednak jeszcze kilka scen nakręconych w więzieniu, które mogą rozgrywać się zarówno niedługo potem, jak i kilka lat później. Miejsce akcji to znow Hiroszima i Kobe.

W mieście narasta zdecydowana opozycja wobec yakuzy. Zwykli mieszkańcy organizują się w komitety i demonstrują, domagając się od policji i władz zdecydowanych działań mających na celu zaprowadzenie porządku. Do walki włączają się też dziennikarze, publikując zdjęcia i donosząc o wszystkich mafijnych potyczkach. Mimo to Uchimoto i Yamamori nie są w stanie powściągnąć swej żądy władzy i nieustannie prą do konfrontacji, wykorzystując każde możliwe nieporozumienie. Wreszcie doprowadzają do tego, że Hirono, który przebywał na zwolnieniu warunkowym, znow trafia do więzienia. Nie rozwiązuje to jednak problemów – wręcz przeciwnie. Nikt nie jest w stanie powstrzymać ich teraz przed konfrontacją. Ich słabość wykorzystuje policja. Obaj zostają aresztowani, obaj idą na współpracę (Uchimoto dostaje wyrok w zawieszeniu, a Yamamori zaledwie rok i cztery miesiące). W jednej z ostatnich scen na więziennym korytarzu Hirono spotyka Takedę – młodszego z przywódców, który usilnie dąży do zakończenia walk i zmiany wizerunku yakuzy w społeczeństwie. Rozgoryczony Hirono mówi, że jemu, ponieważ nie chciał pójść na współpracę i zdradzić zasad yakuzy, dołożono do wyroku siedem lat. Ponownie dostał krótszy koniec kija.

Część piąta, *Ostateczna rozgrywka*, rozpoczyna się 6 sierpnia 1965 roku, podczas pokojowej demonstracji w rocznicę zrzucenia bomby atomowej na

Hiroszimę. Uczestniczą w niej przedstawiciele Tensei Kai – koalicji politycznej, jaką teraz mianują się członkowie rodów mafijnych. Na jej czele stoi Yamamori, jego zastępcą zaś jest Katsutoshi Otomo – impulsywny i impertynencki zawałca, który nie do końca rozumie nową rzeczywistość społeczno-polityczną. Wkrótce po wyjściu z więzienia Akira Takeda zmusza Yamamoriego do odejścia na emeryturę i przejmuje władzę. Takeda, choć zarządza Tensei Kai twardą ręką, tak naprawdę dąży do zmiany wizerunku koalicji. Zdecydowanie opowiada się za odejściem od zasad yakuzy, utrzymywaniem, choćby pozornie, demokracji i stawianiem na młodych. Kiedy grozi mu powrót do więzienia, organizuje wybory i doprowadza do tego, że jego następcą zostaje Tamotsu Matsumura, zarządzający dotychczas w koalicji młodymi ludźmi. Chociaż Matsumura początkowo stosuje się do zaleceń Takedy, to gdy tylko zawisa nad nim groźba rozłam koalicji, wraca do starych zasad i restytuuje yakużę. Po powrocie z więzienia Takeda wyraża swoje niezadowolenie. Kiedy Hirono, po odsiedzeniu siedmiu lat, wychodzi wreszcie na wolność, Takeda proponuje mu układ: Matsumura zostanie na stanowisku, natomiast obaj, i on, i Hirono, ojadą na emeryturę. Hirono początkowo nie chce się zgodzić, jednak po nieudanym zamachu na Matsumurę przystaje na propozycję. W ten sposób dwudziestopięcioletni okres walk w Hiroszimie zostaje zakończony.

Ostatnia część cyklu, ze względu na wyraźne rozgraniczenie pomiędzy głównymi i pobocznymi postaciami oraz wydłużenie czasu trwania poszczególnych scen, jest zdecydowanie mniej wymagająca percepcyjnie. Widzowi łatwiej jest się rozeznać w konflikcie. Postacie też reprezentują jasno określone stanowiska. Sceny są tak budowane, że mniej osób znajduje się w kadrze i, dla podkreślenia znaczenia danej postaci w rozwoju akcji, zazwyczaj jest ona umieszczana w centrum lub innym ważnym kompozycyjnie jego punkcie. Jednak cały cykl, szczególnie dla przeciętnego widza, stanowi niezwykle wyzwanie. Fukasaku unika wielkich planów i ujęć ustanawiających. Umieszcza w kadrze wiele postaci, stosuje bardzo gwałtowne ruchy kamery (jazdy i panoramy oraz jazdy pozorne w postaci zoomów). W większości akcja filmowana jest z ręki. Fukasaku stosuje też bardzo specyficzny sposób zestawiania scen. Otóż, jeśli nawet w jednej scenie zapowiada jakieś wydarzenie, sygnalizuje jakiś wątek, to w kolejnej bezpośrednio go nie podejmuje. Przedstawia za to wydarzenia, które rozegrały się jeszcze później, niejako w konsekwencji tego, co powinno być zostało pokazane widzowi. Widz często czuje się skonfundowany, ponieważ żeby śledzić akcję i poprawnie zrekonstruować fabułę, musi robić dwie rzeczy równocześnie. Po pierwsze, śledzić i rozpoznawać to, co widzi, a to nie zawsze jest proste. Po drugie, na podstawie tego, co widzi, zrekonstruować to, co wydarzyło się pomiędzy scenami, a co zawierało wydarzenia konieczne dla prawidłowego odczytania tego, co właśnie się dzieje na ekranie.

Zastosowanie w kinie akcji³⁷ strategii opowiadania wziętej z kina artystycznego (wyżej opisane opowiadanie z użyciem elips), odejście od schematów fabularnych filmu gangsterskiego i sięgnięcie do tak zwanego materiału rzeczywistości, potraktowanie *yakuza eiga* jako punktu wyjścia do własnego rozliczenia się z przeszłością oraz dania upustu nagromadzonej wściekłości przemawiałyby za uznaniem Fukasaku za autora, który twórczo wykorzystał i zrewolucjonizował gatunek. Na czym jednak miałyby owa rewolucja polegać? Czy rzeczywiście można tu mówić o rewolucji? Czy może to po prostu zamach na konwencję, który służy zamaskowaniu stojącej za *yakuza eiga* wizji świata? Aby kwestię tę opisać i jeśli nie rozstrzygnąć, to przynajmniej naświetlić, warto przyjrzeć się trzem elementom cyklu: głównemu bohaterowi, którym jest Shozo Hirono, postaciom kobiecym oraz stylowi wizualnemu.

Najbardziej intrygująca w *Aktach yakuzy* jest postać Hirony. Nie tylko występuje on we wszystkich częściach cyklu, ale i – na co wskazuje jedna z więziennych scen w ostatniej części – jest autorem wspomnień. Potrzebą widza, wzmocnioną dodatkowo poprzez trening kulturowy, jest potrzeba utożsamienia się z głównym bohaterem (lub z jednym z głównych bohaterów). Nawet jeżeli dana postać jest postacią z punktu widzenia społeczeństwa negatywną (najczęściej przestępcą), bohater powinien legitymować się pozytywnie waloryzowanymi cechami, jak dzielność, przedsiębiorczość, zaradność, upór, konsekwencja lub honor. Tak właśnie jest w przypadku wcześniejszych bohaterów filmów *yakuza*. Mimo że parają się oni nielegalną lub szkodliwą społecznie działalnością, wyraźnie rysował się w ich obrębie podział na „dobrych” i „złych”. Ze społecznego punktu widzenia Hirono, jako członek przestępczej organizacji, jest waloryzowany negatywnie, jeśli natomiast spojrzeć na niego od wewnątrz tej organizacji lub poprzez pryzmat konwencji gatunkowej, to sprawa nie będzie już taka jednoznaczna.

Wprowadzając postać Hirony, Fukasaku już na początku przedstawia go w trzech skrajnych sytuacjach. Reakcję Hirony na te sytuacje widz odczytuje jednoznacznie pozytywnie, tym samym inwestując w sympatię wobec bohatera. W jednej z pierwszych scen, tuż po wprowadzeniu przez narratora i po czołówce, pokazany zostaje rynek, na którym tłoczą się ludzie. Przez tłum przedziera się dziewczyna. Jest młoda. Jej strój wskazuje na to, że jest uczennicą bądź studentką. Ma kraciastą spódnicę do kolan, białą bluzkę i ciemny rozpinany sweter. Dziewczyna jest przerażona. Za nią biegną amerykańscy żołnierze. Nikt z tłumu nie drgnie, by jej pomóc. Żołnierze dopadają ją, powalają na ziemię i zrywają z niej ubrania. Przed gwałtem ratuje ją Hirono, który wraz z kolegami rzuca się na Amerykanów, niepomny na ich status. Druga scena rozgrywa się na tym samym rynku. Jeden z młodych mężczyzn zostaje zaatakowany przez pijanego człowieka w tradycyjnym stroju. Napastnik nie kontroluje się i sieje wokół grozę. Hirono, nie mogąc inaczej go uspokoić, strzela do niego. Trafia za

³⁷ Można zaklasyfikować filmy Fukasaku do kina akcji, choć ich powstanie o około dziesięć lat wyprzedza pojawienie się tego fenomenu w kinie amerykańskim i, w konsekwencji, ukucie tej nazwy.

to do więzienia. Tam rozgrywa się trzecia scena, dzięki której widz odczuwa względem bohatera sympatię. Hirono staje po stronie mężczyzny, który zbuntowawszy się przeciwko głodowym porcjom żywieniowym, zostaje zaatakowany przez strażników. Obaj trafiają za to do karceru. Hirono pomaga mężczyźnie po raz kolejny, gdy ten markuje samobójstwo, by trafić do szpitala, a stamtąd wydostać się na wolność.

Trzy opisane powyżej sceny powodują, że widz odbiera Hironę jako dzielnego i odważnego mężczyznę, kierującego się wewnętrznym poczuciem sprawiedliwości. Ten filmowy bohater jest spontaniczny i nie zawsze działa w przemyślany sposób, ale jego intencje są czyste. Początkowe pozytywne nastawienie zostaje jednak zachwiane w dalszej części filmu i w kolejnych odcinkach cyklu. Dwie kwestie są szczególnie kontrowersyjne: bezrefleksyjne posługiwanie się przemocą oraz nieustanne powtarzanie tego samego schematu reagowania na podstępne i obłudne zachowanie szefów klanu. Konwencja filmów gangsterskich (i nie tylko) wymaga specyficznego podejścia do przemocy. Przemoc nie jest w tym przypadku traktowana jednoznacznie negatywnie, można wyróżnić dwa jej typy: „pozytywną” i „negatywną”. Przemoc „pozytywna” to ta stosowana w obronie własnej lub bliskich osób albo w dobrym celu. Przemoc „negatywna” z kolei stosowana jest ze złą intencją – celem uczynienia komuś krzywdy, wyrządzenia zła – lub jako reakcja na emocjonalnie poruszające wydarzenie. We wszystkich filmach cyklu Fukasaku unika pokazywania negatywnych dla społeczeństwa skutków działania yakuzy, dlatego i Hirono nigdy nie jest przedstawiony w tym świetle. Fukasaku pokazuje go jednak jako posługującego się obiema rodzajami przemocy.

Jeśli chodzi o przemoc „pozytywną”, to są to te wszystkie sytuacje, gdy Hirono broni siebie lub bliskie mu osoby w czasie zamachów albo występuje po stronie słabszych, jak w opisanych powyżej scenach. Z przemocą „pozytywną” widz ma również do czynienia chociażby wtedy, gdy Hirono „wychowuje” przeprowadzonego mu przez matkę i dawnego nauczyciela Takeshiego Kuramotę (część trzecia). Chłopak jest impulsywny i krnąbrny. Nie tylko nie okazuje matce należnego jej szacunku, ale również swoim niewerbalnym zachowaniem daje do zrozumienia, że nią pogardza. Poruszony tym Hirono najpierw uderza go i zmusza do podsunęcia matce sandałów, gdy kobieta opuszcza budynek, następnie zaś uderza go raz jeszcze i każe biec i pożegnać ją należycie, gdy Takeshi i tego zaniedbuje. Hirono nie jest w swoim stosunku do przemocy jednoznaczny. Fukasaku pokazuje go też w sytuacjach, gdy przemoc stanowi dla niego bezrefleksyjną reakcję na zaistniałe okoliczności. W tej samej części, trzeciej, gdy wychodzi na jaw, że jeden z jego podwładnych oszukał go na znaczną sumę pieniędzy, by zaspokoić potrzeby swojej żony, Hirono okłada go bez litości kijem i pozostali członkowie jego rodziny muszą go powstrzymać, by nie zabił mężczyzny. Oczywiście, można by potraktować tę sytuację jak lekcję, jednak po pierwsze stał za nią gniew, po drugie zaś zakończyła się ona źle – mężczyzna zaczął donosić przeciwnikom Hirony i doprowadził pośrednio do śmierci Takeshiego.

Hirono podejmuje się także zamordowania przeciwników swojego szefa, nawet kiedy jest świadomy tego, że szef nie ma dobrych intencji i że chce go wykorzystać. Wydarza się tak w części pierwszej, gdy Hirono zobowiązuje się dla Yamamoriego zabić Kiyoshiego Doi, głowę rodziny Doi. Później Hirono, nauczony wcześniejszym doświadczeniem, nie jest tak spolegliwy. W części trzeciej udaje mu się nawet sparaliżować poczynania szefa. Kiedy ten, za pośrednictwem Masakichiego Makichary, zmusza członków wszystkich podległych mu rodzin do zebrania sił i ruszenia na Noboru Uchimotę, Hirono dopuszcza się podstępu, którego skutkiem jest odwołanie ataku i rozjechanie się mężczyzn do domów. Nigdy jednak, jakby na stałe był naznaczony piętnem kozła ofiarnego, nie jest w stanie wydobyć się z zaklętego kręgu poddaństwa. Widzi zło, które się dzieje, ale zawsze – mimo wcześniejszego doświadczenia – reaguje w ten sam sposób, ściągając na siebie gniew i nieszczęście. W tej perspektywie przestaje dziwić stwierdzenie narratora, że więzienie było dla Hirony jedynym miejscem wytchnienia, miejscem, w którym mógł odpocząć po nierównej walce, przemyśleć swoje postępowanie i nabrać sił. Problem jednak polega na tym, że nigdy nie był w stanie po wyjściu działać inaczej. Zawsze popełniał w końcu te same błędy. Dopiero ostatnia część przyniosła rozwiązanie tego problemu głównego bohatera – Hirono przeszedł na emeryturę. Wycofał się z yakuzy pod pretekstem doświadczeń i wieku, nie było to jednak wycofanie wynikające z jego wewnętrznej decyzji. To raczej reakcja na okoliczności i myślenie w kategoriach dobra swoich ludzi.

Jeśli spojrzeć na Hirone i jego działania przez pryzmat charakterystycznej dla filmów yakuza opozycji społeczne – jednostkowe, to okaże się, że jest on, jak bohaterowie wcześniejszych filmów, rozdwojony. Nie potrafi dostrzec, że bycie albo niebycie członkiem yakuzy to kulturowo skonstruowana opozycja i że wyjście poza nią nie zamyka świata. Świat istnieje niezależnie od kulturowych opozycji, poprzez które jest postrzegany. Hirono, w przeciwieństwie do na przykład Takedy, dążącego do zmiany wizerunku klanu Yamamoriego i przekształcenia go w polityczną koalicję, nie potrafi ani wyjść poza te opozycje, ani się zmienić. To jest przyczyną ambiwalentnego emocjonalnie stosunku widza do tej postaci i w konsekwencji niemożliwości rozstrzygnięcia, po której stronie uplasować ją pod względem bohaterów gatunkowych. Wskutek swojej ślepoty kulturowej Hirono jest bohaterem tragicznym³⁸.

Jeszcze jedna cecha Hirony jest bardzo istotna z punktu widzenia odbiorcy filmu. W całym cyklu, rozgrywającym się w ciągu dwudziestu pięciu lat, bohater ten nie przechodzi wewnętrznej przemiany. Kiedy dłużej już nie może nie dostrzegać knozań i machinacji, kiedy wyparcie tej wiedzy obnażyłoby jego głupotę, to okazuje się, że zrozumienie rzeczywistości, zobaczenie prawdy go

³⁸ Do podobnych wniosków, choć analizując inne aspekty, dochodzi Isolde Standish w książce *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*, Richmond 2000. Wywód autorki zasadza się na tym, by dowieść tezy o przesiąknięciu kultury japońskiej postacią „tragicznego bohatera”. Z tej perspektywy Shozo Hirono jest kolejną, jedną z młodszych inkarnacji w kulturowym łańcuchu strukturującym. To spostrzeżenie też potwierdzałoby hipotezę o pozornej rewolucyjności cyklu Fukasaku.

paraliżuje. Hirono jednak tylko na chwilę pozostaje zdystansowany i wydaje się, że przełamie typowe dla siebie zachowanie. Niestety, po raz kolejny reaguje w charakterystyczny dla siebie sposób – mówi wprost ludziom, z którymi pracuje, co o nich sądzi, a także wszystko, co o nich i ich machinacjach wie. Oczywiście nie jest to właściwe postępowanie w sytuacjach, które wymagają dyplomacji, zręczności i gry. Dając upust swojemu rozczarowaniu i emocjom, Hirono wystawia się na atak – ściąga na siebie gniew innych, będący wynikiem wyparcia przez nich poczucia winy z powodu niestosowania się do standardów yakuzy. Im bardziej dana postać odbiega od tych standardów, tym większą nienawiścią pała do Hirony. On doskonale zdaje sobie z tego sprawę, nie potrafi jednak działać inaczej. Jedynym rozwiązaniem, kiedy konflikt nabrzmieje już do granic wytrzymałości, jest oddanie się w ręce policji i pójście do więzienia. Z powodu swojego charakteru Hirono robi to w części pierwszej, a także w części czwartej – kiedy wszyscy bossowie w mniejszym lub większym stopniu idą na współpracę z policją, on jeden odmawia i nie tylko musi odsiedzieć do końca swój wcześniejszy wyrok, ale dodatkowo dostaje jeszcze siedem lat. Wyrwanie się siłą własnej woli z tego kręgu jest ponad możliwości Hirony. Jedyną rzeczą, którą w tej sytuacji może zrobić – i co czyni – jest poddanie się okolicznościom przynoszącym mu pożądane rozwiązanie w postaci odsunięcia go poza organizację, przynajmniej na jakiś czas. Owa reaktywność Hirony jest czymś niezrozumiałym dla widza z euroatlantyckiego kręgu kulturowego, jednak jeśli przyjrzeć się jej z punktu widzenia wpisanych w gatunek wartości kulturowych, rzecz zaczyna wyglądać inaczej. Stawia też Hironę w szeregu tradycyjnych tragicznych postaci kultury japońskiej.

Charakteryzując *ninkyō eiga* jako gatunek, McDonald podkreśla strukturujące go przeciwieństwa. Są to opozycje: dobry – zły, wewnątrz – na zewnątrz, powinność względem społeczności (*giri*) – potrzeba realizacji własnych pragnień (*ninjō*), a także hierarchia stosunków: powyżej – poniżej³⁹. Historyczne przemiany w rozwoju formuły *ninkyō eiga* polegały nie tylko na zmianie czasu, miejsca i postaci, ale również, a może przede wszystkim, na zmianie rozumienia i definiowania owych kulturowych opozycji binarnych. Szczególna w tym rola przypada *Aktom yakuzy*. Fukasaku bowiem, z jednej strony, opozycje te zaburzył, z drugiej jednak – nie potrafił swojego bohatera z nich wyzwolić. Jak pokazałam powyżej, Hirono nie jest ani dobry, ani zły. Ten podział przebiega wewnątrz niego samego. Czasami działa tak, że szala przechyla się na stronę dobra, rozumianego zarówno w kategoriach tradycyjnej etyki, jak i filmów

³⁹ W cytowanej pracy McDonald podkreśla przy tym podobieństwo *ninkyō eiga* do westernu. Mówi jednak, że symptomatyczna dla amerykańskiego gatunku opozycja dzika przyroda – cywilizacja zastąpiona została przez relacje hierarchiczne, przykładowo poniżej – powyżej (zob. K. Iwai McDonald, dz. cyt.). Nie do końca jest to zgodne z podziałem Willa Wrighta. Ten badacz strukturalista stwierdził, że te strukturujące western opozycje binarne to: na zewnątrz społeczności – wewnątrz społeczności, silny – słaby, dzika przyroda – cywilizacja, dobry – zły. McDonald nie wymienia opozycji silny – słaby. Z kolei opozycję wartości społeczne – egoizm Wright podaje jako sposób rozumienia wariacji dobry – zły (może też istnieć rozumienie tej wariacji w postaci mili – niemili). Por. W. Wright, *Six Guns and Society*, Berkeley 1977.

gangsterskich: kiedy ratuje dziewczynę przed gwałtem, wymaga od syna okazania matce szacunku, staje za swoimi żołnierzami i nie pozwala ich wystawić na niepotrzebną walkę lub pomaga innym w potrzebie. Czasami zaś zachowuje się niegodnie, znów zarówno w sensie etycznym, jak i „gatunkowym”: kiedy bez opamiętania bije swojego człowieka, powtarza te same błędy lub wypełnia rozkazy, choć wie, że nie są one zgodne z kodeksem.

Jeśli chodzi o opozycję wewnątrz – na zewnątrz, to filmy z pierwszego okresu (z lat dwudziestych i trzydziestych) zdecydowanie preferowały stawianie bohatera poza społecznością. Przestrzegał on zasad *jingi*, jednak zazwyczaj samotnie wędrował po wsiach. Koniec lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych, na fali boomu gospodarczego, przyniósł modę na wartości grupowe: lojalność, harmonię, posłuszeństwo wobec charyzmatycznego szefa⁴⁰. Koniec lat sześćdziesiątych to kolejny zwrot i powrót do ideału samotnego wilka przemierzającego tym razem miasta, które przypominają dżunglę. Odrzuca on *jingi*. Jedyną rzeczą, która jest mu potrzebna, to pieniądze. Nie ma żadnych skrupułów w ich zdobywaniu⁴¹. Patrząc z tej perspektywy, Hirono również jest rozdwojony. Nosi w sobie wewnętrzną potrzebę przestrzegania określonych zasad, jednocześnie jednak odczuwa potrzebę autorytetu, silnej władzy ponad sobą; może dlatego tak łatwo wchodzi w struktury yakuzy. Zaskakujące jest jednak to, że przekonawszy się, że jego szef jest kimś innym, niż się spodziewał, nie potrafi odejść. Próba, którą podejmuje w pierwszej części cyklu, jest nieudana. Hirono szybko trafia z powrotem w objęcia Yamamoriego – jakby nie potrafił być konsekwentny na tyle, że jeśli nie może uwolnić się od yakuzy na dobre, to chociaż wybierze sobie innego, bardziej pozytywnego szefa; jakby jakaś wewnętrzna siła trzymała go nieustannie wewnątrz mafii, mimo że nie wychodzi mu to na dobre. Podobnie jest pod koniec cyklu. Bohater bardzo długo się waha, zanim podejmie decyzję o przejściu na emeryturę. Wydaje się, że robi to bardziej ze względu na swoich ludzi niż z innych względów.

Należy zauważyć, zważywszy na opozycję pomiędzy *giri* a *ninjō*, że Hirono zdecydowanie przynależy do grupy typowych postaci kina gangsterskiego. Niezwykle w omawianym cyklu filmów jest to, że Fukasaku przedstawia *giri* jako jakąś irracjonalną siłę, która opętała Hironę i mimo najróżniejszych prób uwolnienia się, doświadczeń i lekcji życiowych mężczyzna do końca pozostaje pod jej wpływem. Od pierwszej sceny jego rodziną są kumple z czarnego rynku, na którym działa, a później gangsterzy. Hirono nigdy nawet nie pomyślał o związaniu się z kobietą i o realizacji siebie poprzez rodzinę. Tylko raz zostaje pokazany, gdy spędza czas z przedstawicielką przeciwnej płci. Jest to będąca na usługach yakuzy dziewczyna, która ma spędzić z nim noc przed realizacją zleconego morderstwa, po którym Hirono pójdzie na długo do więzienia. Wówczas nie jest specjalnie czuły i wylewny. Kobieta skarży się na jego brutalność. Na jej prośbę, by był delikatniejszy, gdyż zadaje jej ból, Hirono odpowiada, że nie ma czasu.

⁴⁰ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 174.

⁴¹ Tamże, s. 180–181.

W *Aktach yakuzy* kobiety traktowane są w tradycyjny sposób: są albo znoszącymi w milczeniu biedę i upokorzenie matkami i żonami, albo uroczymi gejszami (a czasem prostytutkami), których towarzystwo umiła zabawę odpoczywającym pomiędzy walkami mężczyzn. W omawianych filmach występują jedynie trzy kobiety, które stanowią odstępstwo od tej zasady, a i w ich przypadku daje się odczytać, zresztą niepochlebny dla nich, schemat. Związek z każdą z tych kobiet ściąga na mężczyznę albo nieszczęście i śmierć, albo doprowadza do sprzeniewierzenia się wartościom, którymi powinien kierować się członek yakuzy. Pierwszy przykład to żona bossa Yamamoriego, drugi – Yasuko z części drugiej, trzeci – córka Sugity (późniejsza żona Tamotsu Matsumury). Pani Yamamori jest kobietą, która nie tyle trzyma męża pod pantoflem, co doskonale uzupełnia i wspiera go w jego najniższych instynktach. Jest chciwa i podstępna, oszukuje i manipuluje innymi. Jedynym jej celem jest zdobycie przez męża władzy. Drogę do tego celu postrzega nie jako walkę z otwartą przyłbicą, ale kluczenie, wymykanie się, wykorzystywanie innych i wypieranie się odpowiedzialności. Jest mistrzynią słodkich słów i przymilnych gestów. Na zawołanie płacze, krzyczy i histeryzuje. Nie ma oporów, gdy trzeba kłamać. Jednak te kłamstwa najczęściej nie służą ochronie życia, ale zgromadzeniu jeszcze większej ilości dóbr kosztem innych osób, ich wolności, a nierzadko i życia. Z biegiem czasu, gdy mąż pograża się w zalotach wobec młodych dziewcząt, odsuwa się od jego boku, jednak nieustannie czuwa nad interesami. To ona zmusza go do zachowania pozorów godności, gdy zostaje w szpitalu aresztowany przez policję, i to ona później kieruje sprawami tak, by dostawał niewielkie wyroki, w większości w zawieszeniu.

Kobietą, która równie twardo stoi przy boku wybranego przez siebie mężczyzny, jest Yasuko. O ile jednak panią Yamamori można podejrzewać o wyrachowanie i chęć posiadania władzy i pieniędzy, Yasuko jest zakochana w młodszy od siebie chłopaku. Jak wspomniałam, Yasuko jest wdową po bohaterze wojennym (najprawdopodobniej pilocie, który zginął albo podczas walki, albo w samobójczym zamachu) i siostrzenicą głowy rodziny Muraoka. Choć może zapewnić sobie spokojną przyszłość (tradycja nakazuje bratu zmarłego poślubienie jej i przyjęcie do swojego domu, a rodzina zmarłego to właśnie chce zrobić), woli żyć z córką samotnie i prowadzić małą restaurację dzięki życzliwości wuja. Uczucie pomiędzy nią a Yamanaką zostaje przedstawione jako miłość od pierwszego wejrzenia, która prowadzi oboje do nieszczęścia. Yasuko najpierw zostaje pozbawiona środków do życia, ponieważ wuj, dowiedziawszy się o romansie, odbiera jej restaurację i wyrzuca na bruk; by utrzymać siebie i córkę, kobieta zostaje gejszą. Kiedy wreszcie wuj zezwala na jej związek z Yamanaką, zakochani nie tylko nie mogą się pobrać, ale też wygląda to na kolejną manipulację Muraoki, w ten sposób zaskarbiającego sobie wdzięczność Yamanaki. Młody mężczyzna dla niego zabija jego przeciwnika i idzie do więzienia, skazany na dożywocie. Dowiedziawszy się, że Muraoka odesłał Yasuko do rodziny męża, Yamanaka ucieka, by zabić Muraokę. Ten jednak na czas sprowadza kobietę do domu i okłamuje Yamanakę, zmuszając go pośrednio tym samym do kolejnego zabójstwa. Pozostawiony na koniec sam sobie, Yamanaka

popęnia samobójstwo. Przebieg narracji i powiązania pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami wskazują na to, że miłość jest dla niego zabójcza. Popycha młodego mężczyznę w objęcia Muraoki, który go bezwzględnie wykorzystuje. Oślepia go, tak że nie jest w stanie dostrzec wyrafinowania i manipulacji, a wreszcie doprowadza do utraty życia.

Kiedy analizuje się wątek miłości niszczącej bohaterów, interesujące wydaje się to, że ten sam aktor, Kinya Kitaoji, wcześniej grający rolę Yamanaki, w ostatniej części cyklu odgrywa rolę Tamotsu Matsumury, również związanego z kobietą. Piękna córka Sugity, wdowa po członku yakuzy, który tuż po ślubie zginął w wypadku samochodowym, zajmuje się księgowością klanu. Jej ojciec zostałznaczony na następcę szefa, jednak zanim zdążył przejąć władzę, został zamordowany. Córka Sugity nie tylko świetnie zarządza finansami, ale też jest piękną kobietą, która doskonale wypełnia naznaczone jej z racji płci obowiązki. W filmie nie jest powiedziane, kiedy dokładnie zaczął się jej romans z dowodzącym młodzikami Matsumurą. Jednak stopniowo, w miarę rozwoju wypadków, okazuje się, że chodziło w tym wszystkim nie tyle o namiętność i uczucia ze strony mężczyzny, co wyrachowanie. Córka Sugity jest mu potrzebna do przejścia władzy. Na tyle długo funkcjonuje w strukturach organizacji, że świetnie się we wszystkim orientuje i może stanowić doskonałe wsparcie przy neutralizowaniu potencjalnych zagrożeń. Sugerując jej, że on – jak ona – chce pomścić jej ojca, Matsumura zjednuje ją sobie. Kiedy po ślubie kobieta zaczyna wyrażać własne ambicje i plany związane z jego osobą, brutalnie każe jej się uciszyć, odkrywając swoją prawdziwą twarz. Można odnieść wrażenie, jakby Matsumura tym samym „naprawiał” błąd Yamanakiego z drugiej części cyklu. Nie daje się oslepić miłości, ale wykorzystuje miłość kobiety, która stoi bardzo wysoko w strukturach mafijnych do zdobycia władzy.

Rola kobiet w kinie japońskim w tamtym okresie była ograniczona. Jak stwierdza Satō, dominowały w nim dwa stereotypy. Po pierwsze, były to nieszczęśliwe matki, siostry lub kochanki, które poświęcały swoje życie dla dobra synów, braci i ukochanych. Wyrzekały się wszystkiego, nawet siebie, by ich wybrany mężczyzna osiągnął status, prestiż i pieniądze. Znosiły upokorzenia i poniewierkę, ciężko pracowały, posuwając się do prostytucji, byle tylko jemu było lepiej. Po drugie, na ekranie pojawiały się piękne kobiety. Przy czym ich powab był wynikiem nie tylko urody, cech fizycznych takich, jak odpowiedni kształt nosa, wielkość oczu i ust. Piękna kobieta musiała umieć zachować grację ruchów i niewzruszoną postawę we wszystkich życiowych sytuacjach, zwłaszcza wtedy, gdy rodzina traciła swój status społeczny⁴². Jednak i w pierwszym, i w drugim przypadku obowiązywał określony wzór: kobieta na zewnątrz, poza

⁴² T. Satō, *Film Heroines*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, s. 73–99. W tym samym artykule Satō zwraca uwagę na pewną przemianę w kinie japońskim. Oto we wcześniejszych filmach, gdy bohaterka została przyłapana na zdradzie lub została zgwałcona, tradycja wymagała od niej popełnienia samobójstwa, natomiast we współczesnych mu filmach coraz częściej kobiety odstępowały od tej tradycji i żyły dalej, jakby nic się nie wydarzyło. Satō uznaje tę zmianę za milowy krok, jeśli chodzi o przemiany w kulturze i społeczeństwie japońskim.

domem, ma wydawać się słaba i zależna we wszystkim od mężczyzny. W gronie najbliższej rodziny ma natomiast dźwigać cały ciężar jej funkcjonowania. Fukasaku nie wyszedł poza ten schemat.

Niezwykle istotny dla narracji prowadzonej w analizowanym cyklu filmów, co należy podkreślić, jest sposób opowiadania. Pierwszym doświadczeniem widza jest chaos. Jest on nie tyle wynikiem skomplikowania i wielowątkowości przedstawionych zdarzeń, co stylu wizualnego i strategii narracyjnych zastosowanych przez Fukasaku. Cykl ma swojego narratora. Jest to niewidoczna postać, która pojawia się jako głos spoza obrazu na początku każdego filmu, relacjonując to, co się wydarzyło w poprzednim odcinku i wprowadzając bardzo ogólnie to, co się będzie działo. Pozwala sobie również na bardzo odważne z perspektywy początku lat siedemdziesiątych komentarze. Na przykład w trzeciej części stwierdza, że Japonia w przedstawianym okresie była areną zmagania się dwóch potężnych wywiadów: amerykańskiego i sowieckiego, a wojny gangów były wojnami zastępczymi. W części pierwszej informuje, że klany mafijne otrzymywały intratne kontrakty na usługi dla armii amerykańskiej po wybuchu wojny z Koreą. Na zakończenie każdego filmu również wypowiada komentarz, w którym podsumowuje przedstawione właśnie wydarzenia. Często jest on bezwzględny i gorzki, jak w zakończeniu drugiej części, gdy widzowi pokazany zostaje cmentarz z zaniedbanym grobem Yamanaki. Narrator mówi wówczas, że choć młody mężczyzna stał się legendą, nikt nie dba o miejsce jego pochówku. Nie ogranicza się jednak tylko do wstępów i zakończeń. Wielokrotnie w trakcie filmu przejmuje pałeczkę i referuje wydarzenia, które nie zostają pokazane na ekranie, lub/i je komentuje.

W obrazie słowom narratora często towarzyszą zdjęcia z rzeczywistych bądź przedstawionych w filmach wydarzeń. Jego wypowiedzi uzupełniają również napisy wskazujące dokładny czas i miejsce zdarzeń lub zaangażowane w nie osoby. Napisy pomagają widzowi rozeznaczyć się w postaciach i sytuacjach. Zatrzymana zostaje wówczas klatka i widz dowiaduje się, że dany mężczyzna to, na przykład, „szef rodziny Ueda, Uschido Ueda” lub „sekretarz generalny Hideo Hayakawa”. W każdej części wszystkie ważne z punktu widzenia rekonstrukcji wydarzeń osoby zostają w ten sposób wprowadzone i przedstawione. Co do zdarzeń, to sprawa jest bardziej skomplikowana: często napisy nie tylko uzupełniają, ale też powtarzają to, co zostało właśnie pokazane, mają zatem charakter redundantny. Kiedy, przykładowo, w części piątej zostaje zamordowany Terukichi Ichioka, następuje stop-klatka i pojawia się napis: „15 września 1969 zmarł Terukichi Ichioka”⁴³. Do tego poziomu narracji przynależy również otwierający film obraz atomowego grzyba oraz zamykające każdą część cyklu zdjęcia przedstawiające Kopułę Bomby Atomowej w Hiroszynie.

⁴³ Nie wiem, na ile jest to kwestia tłumaczenia, natomiast w tych napisach zaskoczyło mnie to, że informowały one, że ktoś zmarł (*died*), a nie został zamordowany, co bardziej odpowiedziałoby rzeczywistości. *Was murdered* pojawiło się może raz lub dwa razy. Oczywiście mogło to też wynikać z decyzji tłumacza, uwzględniającego swego rodzaju ekonomię czasu ekranowego. Słowo *died* jest krótsze niż zwrot *was murdered*.

W chwili kręcenia cyklu wzniesiony w 1915 roku budynek wystawienniczy z wieńczącą go kopułą był już pomnikiem wydarzeń z sierpnia 1945 roku. Jest to jeden z nielicznych budynków zachowanych w Hiroszimie po zrzuceniu bomby atomowej. Pozostał dlatego, że to właśnie nad nim zdetonowano bombę i fale powietrza, rozchodząc się, wymiotły wszystko prócz pionowych jego części i szkieletu wieńczącej go kopuły. Ten obraz, to szczegółowe przyglądanie się ruinom budowli i toczącemu się wokół życiu, to nie tylko swego rodzaju memento, to również przywołanie zdarzenia inicjacyjnego, które legło u podstaw przedstawionych w filmie wydarzeń. Fukasaku wyraźnie mówi, że bomba nie rozwiązała konfliktu, ona zmiotła wszystko. Później nastąpił chaos. Według oficjalnej historii wojsko amerykańskie zaprowadziło porządek, Fukasaku jednak ma odwagę pokazać coś innego. *Walki bez zasad* są tak wstrząsające, bo Fukasaku po prostu zestawia obrazy, całość zaś otwiera najmocniejsze zestawienie. Reżyser pokazuje grzyb atomowy, a zaraz w następnym ujęciu próbujących zgwałcić japońską dziewczynę amerykańskich żołnierzy⁴⁴. Z tej perspektywy zrozumiała wydaje się wściekłość, o której mówili wszyscy piszący na temat Fukasaku i *Akt yakuzy*.

Narrator, z jednej strony, uprawomocnia prawdziwość przedstawionych wydarzeń, z drugiej zaś, nasycza je komentarzem o charakterze interpretacyjnym. Podobnie ambiwalentny charakter mają czarno-białe zdjęcia wprowadzone w tkankę filmów. Przy pierwszym oglądzie, zwłaszcza u niewyrobionego widza, wywołują one wrażenie autentyczności, zaświadczenia o prawdziwości przedstawionych wydarzeń. Jednak rzecz jest bardziej skomplikowana, ponieważ Fukasaku rzeczywiście pokazuje zdjęcia z manifestacji, pierwsze strony gazet, ale na wielu tych zdjęciach widać aktorów odtwarzających filmowe postacie. Z tego powodu przy bliższym oglądzie status tych zdjęć jako materiałów archiwalnych zostaje podważony.

Jeszcze jedna bardzo istotna cecha omawianych filmów, dotycząca poziomu prowadzenia kamery i *mise-en-scène*, wywołuje mieszane uczucia co do statusu ontologicznego przedstawianych zdarzeń. Jeśli chodzi o *mise-en-scène*, to Fukasaku nie ułatwia widzowi sytuacji. Kiedy pokazuje poszczególne sceny, zazwyczaj biorą w nich udział więcej niż dwie postacie, nie stosuje przy tym technik, które wskazywałyby, która z postaci jest ważna (ustawienie aktorów, oświetlenie, kadrowanie). Kadry są zatłoczone, postać istotna dla zrozumienia danej sceny bywa przesłonięta innymi postaciami i niczym się specjalnie nie wyróżnia. Wrażenie tłoku jest potęgowane nie tylko prowadzeniem aktorów, ale też prowadzeniem kamery. W sytuacjach bójek, walk, pościgów i zabójstw (znacząca część filmów, a nie tylko punkty kulminacyjne, po których następuje oddech), kamera „włącza się” w akcję. Porusza się, jest prowadzona z ręki, traci ostrość, często też gubi istotnych bohaterów, „biegnie” za nimi i „upada” wraz z nimi. Bardzo często w scenach, w których ktoś zostaje zamordowany, kamera obraca się o czterdzieści pięć stopni względem osi obiektywu (jakby operator

⁴⁴ Jeżeli potraktować tę scenę metaforycznie, to Japonia została niemal zgwałcona, publicznie upokorzona przy obojętnej widowni.

kładł się na boku, a kamera śledziła jego ruch) i pozostaje unieruchomiona. W tych ujęciach akcja aranżowana jest w głąb. Na pierwszym planie widać martwe ciało lub jego fragment, na drugim toczące się życie (sceny zabójstw najczęściej rozgrywają się w miejscach publicznych: na placach, w pociągu, na ruchliwych ulicach) i oddalającego się mordercę lub grupę morderców. Punktowane jest to stop-klatką i napisem informującym, kto i kiedy umarł, oraz charakterystyczną frazą muzyczną.

Filmy Fukasaku są przepełnione przemocą. Nie jest to wyestetyzowana przemoc oparta na walkach równych sobie, bądź też nie, przeciwników, z precyzyjną choreografią ruchów i sposobem zachowania aktorów znanym z filmów kręconych wówczas na Zachodzie. Walczący przedstawiciele gangów są chaotyczni, biegają i krzyczą bez ładu i składu, ciosy padają na oślep. Krew tryska na wszystkie strony, często ochlapując obiektyw kamery. Za tym nie stoi ich godność i mistrzostwo, ale ślepa wściekłość i brak myślenia. Fukasaku nie boi się obnażyć przedstawianego świata. Młodzi członkowie gangu wyznaczeni do dokonania zbrodni często są paraliżowani przez strach i niemoc i nie tylko nie potrafią zabić, ale również nie kontrolują swojej fizjologii i zamiast strzelić, moczą spodnie. W pierwszym filmie cyklu Fukasaku nie waha się również pokazać pustki, która stoi za mafijnymi rytuałami. Kiedy Hirono, wdawszy się w bójkę, naraża honor Yamamoriego, to aby zadośćuczynić sytuacji i zażegnać potencjalny konflikt z inną rodziną, postanawia obciąć sobie palec. Nikt jednak nie wie, jak to zrobić. Jedyną osobą, która raz widziała, jak to robiono, i może cokolwiek na ten temat powiedzieć, jest kobieta, żona szefa, Yamamoriego. Kiedy wreszcie Hirono obcina palec, mężczyźni nie mogą go znaleźć (rytuał nakazuje odesłanie palca i pokajanie się), chaotycznie biegają po domu, krzyczą, piszczą, przepychają się. Wreszcie odnajdują go w kurniku, w kurzej karmie.

Z historycznego punktu widzenia Kinji Fukasaku był niezwykle twórcą. Nastawiony na ilość system produkcji wytwórni Toei nie powstrzymał go przed nadaniem filmom osobistego wymiaru. Formułę kina gangsterskiego wykorzystał w nietypowy sposób, tak z punktu widzenia systemu, jak i reżysera. Na początku lat siedemdziesiątych zrobił coś, co na szerszą skalę w kinie pojawiło się dopiero co najmniej dziesięć lat później – kręcił filmy akcji. Obnażył schemat kulturowy stojący za postrzeganiem świata społecznego poprzez pryzmat opozycji: *giri* (obowiązek) a *ninjō* (jednostkowe pragnienia). Wprawnie stosował dostępne mu środki – opowiadanie z użyciem elips, postać narratora, stylizację na dokument w sensie tradycyjnym i *cinéma vérité* oraz estetykę nowofalową – by zanurzyć widza w przedstawionym świecie i dotrzeć do niego poprzez emocje.

Bibliografia

- Kaplan D.E., Dubro A., *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Berkeley 2003.
Loska K., *Poetyka kina japońskiego*, t. 1, Kraków 2009.
Loska K., *W świecie jakuzi – japońskie oblicze filmu gangsterskiego*, w: tegoż, *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 168–199.

- Loska K., *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 175–188.
- McDonald Iwai K., *The “Yakuza” Film: An Introduction*, w: *Reframing Japanese Cinema*, red. A. Nolletti, Jr., D. Desser, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 165–192.
- Mellen J., *From “Chambara” to “Yakuza”*, w: tejże, *The Waves at Genji’s Door: Japan through Its Cinema*, New York 1976, s. 113–133.
- Mes T., Sharp J., *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley, CA, 2005.
- Satō T., *The Two Leading Men in Japanese Film*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987.
- Satō T., *Film Heroines*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987, s. 73–99.
- Schilling M., *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley, CA, 2008.
- Standish I., *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the “Tragic Hero”*, Richmond 2000.
- Tucker R.N., *Japan: Film Image*, London 1973.
- Wright W., *Six Guns and Society*, Berkeley 1977.

Streszczenie

Autorka artykułu analizuje cykl pięciu filmów *Akta yakuzy* w reżyserii Kinjiego Fukasaku, wprowadzonych na ekrany w latach 1973–1974, uznawanych za jedne z największych osiągnięć tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego. Celem analizy jest wskazanie wewnętrznego napięcia pomiędzy tradycją a nowoczesnością, uwidaczniającego się w poszczególnych częściach *Akt yakuzy*. Wynika ono nie tylko z odmiennego podejścia do reguł gatunkowych *ninkyō eiga*, ale również wprowadzenia elementów realizmu. Bliższe przyjrzenie się głównemu bohaterowi, postaciom kobiecym oraz stylowi wizualnemu pozwala naświetlić owo wewnętrzne napięcie.

Swan Song of Traditional Japanese Gangster Cinema: Kinji Fukasaku’s *The Yakuza Papers*

Summary

The author of the article analyses a series of five movies entitled *The Yakuza Papers*, directed by Kinji Fukasaku. The movies were released between 1973 and 1974 and were treated as one the greatest achievements of traditional Japanese gangster cinema. The objective of the analysis is to identify an internal tension between the traditional and the modern, which is visible in different parts of the series. It results not only from a different approach to the rules of *ninkyō eiga* employed by Fukasaku, but also from the introduction of elements of realism into the movies. A closer look at the main protagonist, female characters and visual style helps to highlight this internal tension, which is characteristic of the whole cycle.