

---

NADA SEKULIĆ

---

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet – Odeljenje za  
sociologiju, Beograd

UDK 791.4:316.32/33  
791.633-051:929 Кyrocавa A.  
791.227.1(52)

# FILMSKI SPEKTAKL KAO OTKRIVANJE DRUGOG – TRADICIONALNI JAPAN I LIKOVI ŽENA U FILMOVIMA AKIRE KUROSAWE

---

**Apstrakt:** *Tekst se bavi filmskim spektaklom kao medijumom za upoznavanje i konstrukciju drugog u procesima globalizacije kulture. Kurosawa je obrađen kao autor čije se filmsko stvaralaštvo odvija između dve filmske epohe i između dve kulture, pri čemu on bitno modifikuje i jednu i drugu. Rad nastoji da pokaže da su procesi kulturnog mešanja neizostavni danas i da tradicija ni u jednom vidu savremenog kulturnog stvaralaštva ne može ostati imuna na te procese, kao i da sama tehnologija bitno određuje osnovne dimenzije tog kontakta. U ovom radu, filmski spektakl je sagledan u svojoj pozitivnoj funkciji, kao medijum koji omogućuje interkulturalni jezik, a ne tek kao izvor stereotipa i predrasuda o drugom. Posebna pažnja posvećena je analizi mesta i uloge likova žena u Kurosawinim samurajskim filmovima, koje su interpretirane kao podtekst interkulture komunikacije.*

**Ključne reči:** *filmski spektakl, tradicija, interkulturalnost, japanski samurajski film, ženski likovi, Akira Kurosawa*

U vremenu pre pojave tzv. “difuznog” filmskog spektakla, slika o drugim kulturama koja se mogla iščitati i videti u velikim holivudskim filmovima bila je naglašeno etnocentrična, često šovinistička, rasistička,

---

paradigmatski “bela”, hristijanizovana i muškocentrična. Crnci su pritrčavali da pomognu i opsluže, mučenički stradavali u scenarijima i po pravilu su nosili predzank “primitivnih”, kao i žig odbačenih i prokaženih članova društva... Za bunt i moć Drugih nije bilo mesta – prihvatljiv je bio možda lik miroljubivog i trpeljivog crnog pravednika kao “Čiča Toma”, ili prepredenog, ali čutljivog Kineza, ali je svaki lik koji kreira društveni poredak i izlazi kao pobednik na kraju morao biti belac. Čak i kad su počeli da se pojavljuju “buntovnici bez razloga”, bili su to isključivo “bledoliki” likovi u filmskom imaginarnom društvenom poretku u kome rasa, a najčešće i rod nisu imali tu noseću transformativnu simboličku vrednost koju su počele da dobijaju potkultura i kontrakultura. “Obojenima” je “reč” pre mogao dati King Kong, kao spektakularni lik nepatvorene i plemenite animalnosti u fikcionalnom žanru, nego likovi ljudi što izražavaju neslaganje sa postojećim poretkom ili se bore sa nemogućnošću da društveno artikulišu svoje pozicije. Stari filmski spektakl sa Olimpijcima bio je spremište i arhiv ikoničnih slika o orijentalnom Drugom.

Ne znači da se situacija radikalno izmenila danas – uloge i likovi koje dobijaju Crnci, Meksikanci, doseljenici iz bivših socijalističkih zemalja još uvek statistički podležu sličnom klišeju, a pojava super-žena ne umanjuje činjenicu da ženski likovi u odnosu na muške neumereno više vrište, plaču i uzdišu... U tom pogledu, odnos vizuelnog i zvučnog aspekta savremenog filmskog spektakla pokazuje da ti medijumi nisu podjednako “emancipovani” – zvuk kaska za slikom.

Ipak, značajna promena se desila prelaskom od starog ka “difuznom” spektaklu. Mimo političkih promena vezanih za sam Zapad i promena vezanih za način produkcije filmova, važan pomak desio se time što proizvodnja filmskog spektakla nije ostala vezana samo za Zapad. Udružene produkcije i stvaranje novih filmskih centara bitno su promenili izgled Drugog u filmu.

Globalna kulturološka slika sveta u filmu, koja je time počela da se stvara, prestala je da bude homogena, razbijena je na više slika i više priča i više ideologija i više ličnih priča koje je ipak na ovaj ili onaj način trebalo ukopiti i prilagoditi logici tehno i filmskog kapitalizma.

Mada spektakl, u načelu, naturalizuje i idealizuje socijalni sistem koji prikazuje zarobljavajući ga u spektakularne slike što se mogu posmatrati i bez bilo kakve kritičke distance, on u svojoj “difuznoj” fazi bitno ilustruje i namerno ili nenamerno tematizuje konflikte i društvene transformacije – politička i kulturološka izmeštanja i dodire, transformaciju Istoka u Zapad i obratno, redistribuciju moći, izmeštanje rodni uloga i prikaza, retoričke promene i promene stilskog izraza obojene kulturom, mešanje mitova različitog porekla, kao što ilustruje i transformaciju samog filma. Naglasak će sve više biti na razlici, komunikaciji i promociji tehnologije. Kroz to, filmski spektakl dobija posebnu funkciju u eri globalizacije – on inicira gledaoce u način života i viđenje sveta Drugih, kao i u tehnokulturu. Mada medijski, pa tako i imaginaran, ovaj prostor je istovremeno i realan prostor međukulturnog dodira. Angažujući više čula, objedinjavajući više kultura, simulirajući celovito iskustvo učestvovanja u nečemu što nam je u svakodnevnom iskustvu i znanju potpuno strano, filmski spektakl postaje način tehnološki posredovane interkulture komunikacije. On prestaje da bude izraz jednoznačne dominacije i postaje oblik duboke igre između kultura i država, sa gubljenjem nužno etnocentričnog predznaka.

Filmovi Akire Kurosave predstavljaju prelaz između te dve faze u oblikovanju filmskog spektakla. Njegovi najpoznatiji filmovi su koprodukcije koje tematizuju tradicionalni Japan i srednjovekovnu kulturu i spadaju u žanr *gidai-geki*, istorijskih japanskih filmova. To su: Rašomon (1950), Sedam samuraja (1954), Krvavi presto (1957), Skriveni tron (1958), Jodimbo (1961), Sanduro (1962), Kagemuša (1980) i Haos (1985). Delovi filma “Snovi”, a u izvesnom smislu i ceo film, takođe se bave tradicionalnom kulturom Japana. Štaviše, ovaj film je, po mišljenju samog Kurosave, kao i nekih kritičara, film koji je najviše “japanski” u odnosu na sve druge i koji je u većoj meri namenjen samim Japancima, nego zapadnjacima. “Snovi” nisu naišli na preterano dobar odziv na zapadu, velikim delom upravo zato što je za razumevanje tog filma potrebno poznavanje japanske kulture, dok su njegovi prethodni filmovi, uključujući i njegov najveći filmski spektakl, Ran, zapravo bili namenjeni zapadu.

Pozicija Kurosava je naglašeno ambivalentna – u Japanu on nikada nije bio prihvaćen kao na Zapadu, a na Zapadu je uvek bio simbol za japansku kulturu i za japanski film. Stoga je njegova autentična pozicija negde između - u imaginarnom prostoru konstrukcije Japana kao Drugog, stvorene na Zapadu, a ne u Japanu. U Japanu je njegovo predstavljanje tradicionalne japanske kulture pre spadalo u sferu “slike Japana u ogledalu Zapada”, japanske refleksije o tome šta Drugi (Zapad u ovom slučaju) misli o Japancima, nego što je prihvaćeno kao interpretacija autentične japanske tradicije.

Filmovi Kurosava nose ogroman transformativni i preobražavajući kapacitet izražavajući istorijsku transformaciju samog filma, prelaz od crno-belog filma ka filmu u boji, transformaciju samog Kurosava, transpozicije rodni uloga transpozicije mita u savremenost, transformaciju Istoka u Zapad i obratno – spoj tradicionalnog Japana, evropske barokne književnosti i pozorišta i holivudske filmske industrije, spoj minimalizma i spektakla. Njegovi filmovi kulturološki transponuju kamikaze kao znak prepoznavanja Japana nakon drugog svetskog rata, u samuraje, samuraje u kauboje, SF junake u džedaje... Njegovi filmovi izražavaju i političku transformaciju Japana, kao i teror i ekspanziju samog spektakla u koji se Kurosavino stvaralaštvo i filmovi na kraju urušavaju. Ti filmovi govore i više od onoga što je Kurosava možda želeo da saopšti, postajući neiscrpn resurs za razumevanje više kulturnih istorija i slojeva.

Sličnu slobodu imalo je još samo Elizabetino pozorište: likovi koji su u toku izvođenja mogli menjati svoj pol, biti svoja prošlost, budućnost, tragična i komična verzija samog sebe i sve to istovremeno.

Većinu među samurajskim japanskim filmovima čine oni koji tematizuju Tokugawa period japanske istorije, kada samuraji postaju individualizovani likovi, a zaplet se oblikuje oko prikazivanja njihovog borilačkog umeća i snage karaktera. Taj period je u Japanu trajao od 17. do polovine 19. veka, tj. do Meidi (Meiji) perioda, kada započinje intenzivna vesternizacija Japana sa kojom je konačno i uništena samurajska kasta, simbol feudalnog Japana. To je bio relativno stabilan politički period, sa objedinjenom vlašću podeljenom između cara i šogunata. Bez obzira na po-

stojanje podele vlasti i često napete odnose između vojne vlasti i dvora, feudalni sistem Japana u čitavom tom periodu bio je takav da su se konflikti rešavali na ceremonijalan način i uz ceremonijalna poravnanja. Ovaj period karakteriše urbanizacija, pacifikacija zaraćenih klanova, širenje pismenosti, proto-industrijalizacija, profesionalizacija posla i zanata, razvoj umetnosti, gde je spadala i umetnost mačevanja, kaligrafija i obnavljanje kulture ceremonijalnog ponašanja. Borilačko umeće, mačevalaštvo i korišćenje luka i strele, preobražaju se u umetnost ličnog usavršavanja.

Svakako je zanimljivo da se Kurosavini *gidai-geki* filmovi uglavnom ne odnose na taj period, već na mračno doba srednjeg veka u Japanu, ratni period pre ujedinjenja, pod šogunom Iejasu Tokugavom (Ieyasu Tokugawom), kada su Japan rastrzavale borbe između feudalnih posednika, kada nije bilo čvrste objedinjene vlasti i kada je samurajski način života predstavljao pre najokrutniju borbu za moć i opstanak, nego što je predstavljao negovanje borilačke veštine, kulture, karaktera, a svakako nije predstavljao ni način života usmeren na očuvanje državnog mira uz negovanje lojalnosti vladaru. Tematizovanje upravo vremena što odiše intrigama, izdajama i teškim, a ipak samo privremenim kompromisima, dalo je tragični i epski pečat Kurosavinim filmovima i njegovoj konstrukciji filmskog narativa i filmskog vremena, otvorišći pitanja o besmislenosti života i snazi sudbine, pre nego o moralnoj borbi između dobra i zla. Razlikovati poražene i pobeđene tada bilo je izuzetno teško.

Seriju ovih filmova Kurosava započinje Rašomonom, 1950, osmišljenim kroz prikaz ukrštenih mikronarativa što iz različitih uglova opisuju napad razbojnika na bračni par koji okončava ubistvom, a završava je makronarativom – Ranom, 1982. godine, najvećim spektaklom koji je ikada napravio, gde je tematizovana tragična sudbina i propast jednog klana do koje dolazi osvetom žene. Rašomon je kritika odavno prepoznata kao priču o posleratnom Japanu, gubitniku u II svetskom ratu. Naziv ovog filma nije slučajan. Rašomon je predstavljao centralnu kapiju Kyota, stare prestonice Japana u Hejanskom periodu, od koje je već u 12. veku ostala samo ruševina (služila je za sakupljanje beskućnika i razbojnika, kao i za ostavljanje napuštene dece). Rašomon predstavlja propast uzvišene stare japanske civilizacije. Ovi motivi su isko-

rišćeni u samoj priči. Vreme dešavanja je 12. vek, što je i vreme formiranja Kamakura shogunata. Glavni naratori radnje okupljaju se na ruševinama Rašomona i prepričavaju događaj vezan za pomenuti banditski napad povezan sa smrću samuraja koji je bio, sa svojom mladom i lepom ženom, na proputovanju tim područjem. Istina o tome šta se zapravo desilo i ko je odgovoran za njegovu smrt ostaje nepoznata do kraja.

Naracija koja se odvija na ruševinama prestonice Japana i središta njegove kulturne istorije dešava se kroz susret običnih ljudi, monaha budiste, drvoseče, prolaznika što su tu našli zaklon od kiše. Mada je naizgled reč o samo jednom događaju, prava priča odnosi se na potrebu za očuvanjem ljudskosti nakon rata. Toliko ljudi je poginulo poput insekata, da je otvoreno pitanje da li danas gubimo ljudskost. To gubljenje ljudskosti ostaće stalna tema svih Kurosavinih filmova. U Rašomonu budistički sveštenik eksplicitno kaže: “Nisu samo banditi to što me muči, već je to i sam rat.” Rašomon nije priča o velikom događaju, već o mikrodoživljajima i ličnim iskustvima – to je intimna priča o ratu, za svakog različita, i neočekivano ista u pokušaju junaka da izbegnu predstavljanje slike o sebi u nedostojnom i neljudskom svetlu. Svako pokušava da prikaže sebe kao časnog učesnika u nečasnom događaju i vremenu i svi nešto kriju. Samo u jednom aspektu priče o tome šta se desilo, svi se slažu – žena samuraja je silovana. Niko od učesnika i svedoka samog događaja zbog toga nema ni reči opravdanja niti milosti za ženu, ovde takođe učesnicu događaja. Rašomon je priča o časti i porazu i o njihovoj postrepresentaciji, a ne o dobru ili zlu. Čast žene je narušena bez obzira što je ona žrtva. Poražene čeka sudbina poniženja, a fakat silovanja i nasilja u ratu je nešto za šta pobeđeni ne može da traži pravdu niti poravnjanje, već samo da uobliči sve u sliku časnog poraza. Ali čast nije nužno ni na strani pobeđnika, te svako od prisutnih, uključujući i mrtvog samuraja koji feminizirano progovara kroz usta šamanke u transu, konstruiše svoju priču o ličnoj časti i svako od njih krije deo priče o sopstvenom poniženju i nehumanosti. Rašomon je Kurosavin čudesni dijalog sa Zapadom o nedorečenosti rata sa Japanom. On otkriva da postoji i druga i treća i ko zna koja priča i svedočanstvo i strana rata, koje se otkrivaju u teretima ličnih iskustava i ličnih sudbina – to su “beskućnici” u

ruševinama prestonice, ostali bez simbola svog identiteta i sa naruešnim osećajem ljudskosti.

Međutim, rat je samo jedna dimenzija priče u Rašomonu, a film nije instrumentalizovan u funkciji njegovog rasvetljavanja. Pre je obrnuto.

Rašomon i Sedam samuraja su verovatno najpoznatiji Kurosavini filmovi, ali Ran i Snovi su filmovi koji u najvećoj meri ilustruju estetske i kulturološke dimenzije ambivalentnosti Kurosavine pozicije između Istoka i Zapada.

Ran je Kurosavin najspektakularniji i najskuplji film; on, kao i Krvavi presto, predstavlja transpoziciju pozorišnog spektakla u filmski. Dok je Krvavi presto japanska varijanta Magbeta, Ran je obrada Kralja Lira i istovremeno transpozicija baroknog pozorišta u japanski No. Uticaj No pozorišta očituje se u gotovo svakom aspektu ovog filma – u kostimima (za koje je film nagrađen), preko muzike, plesa, stila glume, načina kretanja i režijske izgradnje likova. U načelu, izmeštanje i modifikovanje tradicionalnih sadržaja neke kulture uvek je rizično, jer tradicionalne forme kulture izražavaju svoj puni smisao samo kontekstualno i lokalno. Sem toga, najčešće je reč o obrascima što se moraju ili dosledno slediti ili bar interpretirati kao da su dosledni, inače se smatra da je tradicija time “iskvarena” i da gubi autentičan smisao. Međutim, nesumnjivo je da Kurosava upravo na takav način koristi kako No, tako i Šekspira. Moguće je da je to jedan od razloga zbog koga on u Japanu (pre svega u japanskoj industriji filma) nikada nije bio prihvaćen kao na Zapadu. Drugi razlog su, verovatno, surovost, egzotična estetizacija okrutnosti samuraja i samog ratnog nasilja kroz koje je u njegovim filmovima predstavljena japanska srednjovekovna kultura. Nalazeći se između Istoka i Zapada, Kurosava zapravo eksperimentiše sa obe kulture i dosledan je isključivo sebi i svojim stvaralačkim potrebama. U tom pogledu, njegova pozicija slična je poziciji antropologa koji istražuje druge kulture (Levi-Stros ih pominje kao istraživače u limbu), ni tamo ni ovde, bez prave mogućnosti da se vrate u autentično mesto i kulturno polje svog porekla. Takođe, sve do “Snova”, on je na neki način Japanac prerušen u zapadnjaka što kreće na egzotično putovanje u Japan. On u svojim filmovima sanja i mašta o svom japanskom poreklu (po-

rodično poreklo Kurosava je samurajsko), ali to otkriveno i filmski konstruisano poreklo kreirano je za Zapad, za oko posmatrača koji u Japanu vidi Drugog. Njegova prava postojbina je, zapravo, u zemlji celuloidne trake, a njegova pozicija u toj zemlji je tragično nomadska. Njegovo rekonstruisanje japanske tradicije u pojedinim delovima je bukvalno – kostimi su obično sasvim verna slika odeće iz prikazanog vremena, kao i oružje. Drugi delovi su fragmentarni, npr. muzička pratnja i instrumenti iz No pozorišta korišćeni su delimično, kao i mitski motivi, među kojima je Kurosavin omiljeni lik lisice i demonolike žene. Glavni likovi su često istorijske ličnosti (u *Kagemuši*, *Krvavom prestolu*, *Skrivenoj tvrđavi*)<sup>1</sup>, ali su oni višeslojno i višeznačno modifikovani, sve do potpunog prilagođavanja likova holivudskim modelima (npr. lik princeze Juki Azuki /Yuki Akizuki/ u *Skrivenom tronu*; ona više liči na američku tinejdžerku koja praktikuje borilačke veštine nego na obezvlašćenu japansku princezu iz 16. veka). Glavni muški lik u filmu *Ran* je Ičimonji Hidetora (Ichimonji Hidetora), takođe napravljen po uzoru na istorijsku ličnost, Morija Motonarija, vladara iz Muromači (Muromachi) perioda (16. vek), jednog od najstrašnijih ratnih razdoblja u istoriji Japna. Ali, Ičimonji Hidetora je pravljeno isto vreme i po liku Kralja Lira, kao i po liku samog Kurosava. Grb klana Hidetore u filmu sastoji se od simbola Sunca i Meseca. Kanji za Sunce i Mesec isto vreme označavaju Kurosavino ime.

Lik starca Hidetore, koji je moć stekao osvajanjem i bezočnom okrutnošću, a koji na kraju svog života ipak očekuje uređen porodični život uz očuvanje tradicionalnih vrednosti i hijerarhijskih odnosa u kući, što podrazumeva lojalnost i porodični sklad između sinova i ljubav i podršku od snaja čije klanove i roditelje je masakrirao i prisvojio njihove posede, Kurosava posredno predstavlja kao epilog svog sopstvenog filmskog života. “Ja sam doživeo najgoru sudbinu”, kaže Hidetora, “izdali su me sopstveni sinovi, napustili vazali, a oni koji su me najvernije služili bespotrebno su mrtvi.” Njegovi posedi su uništeni, a rezul-

---

<sup>1</sup> Npr. u *Kagemuši* se tematizuje bitka kod Nagašina (Nagshina) 1575 u kojoj su Tokugava Iejasu i Oda Nobunaga pobedili Takedu Katjusoria (Katsyuori) inicirajući dugotrajni period Tokugava šouganata i kraj ratne epohe u srednjovekovnom Japanu.



tati njegovog životnog rada pojavljuju se samo kao slike razaranja i patnje. I Kurosavina produkcijska kuća je bankrotirala, japanska industrija filma ga je odbacila, a s obzirom na uložena sredstva i spektakularni karakter tog filma, Ran nije predstavljao uspeh. Kurosava je nekoliko puta pokušao samoubistvo, a njegova žena je umrla tokom snimanja ovog filma. U Ranu postoji jedna scena gde Hidetora, shvativši da gubi vlast i kontrolu nad sopstvenim životom, sedi u poluizbeumljenom stanju u svom zamku pod opsadom dok sa jedne strane padaju strele, a sa druge se u vazduhu vide tragovi baruta i svetlucavi tragovi od ispaljivanja musketa, koje su u Muromači periodu prvi put i počele da se koriste u ratnim sukobima. Hidetoru je savladala ne samo njegova strast za samom okrutnošću i sopstvenom moći i uspehom, već i upotreba nove tehnologije u odnosu na koju strele, bez obzira na suptilno umeće potrebno za njihovo korišćenje, nisu imale nikakvu budućnost. Musketa je bila toliko ubitačnija koliko i vulgarnija... Slična je pozicija Kurosave između crno-belog i kolor filma. Njegov izraz i kompleksnost pristupa daleko više su našli izraz u crno-belom, nego u kolor filmu, na koji se on nikada nije sasvim prilagodio, pokušavši da u njega uđe na spektakularan i osvajački način (Ran). Paradoks njegove pozicije je što se na tom prelazu pojavljuje kao predstavnik tradicionalnog filma i jezika, iako je bitno izmenio tradiciju filma unevši nove elemente i posluživši kao uzor mnogim režiserima na zapadu.

U ovom filmu, lik Hidetore gotovo da izaziva sažaljenje – pred nama je starac kog sudbina dovoljno kažnjava za sva njegova nedela, a gledalac je potaknut više na racionalnu osudu uočavanjem delovanja zakona uzroka i posledice na Hidetorin kraj života, nego kroz emocionalno proživljavanje činova nad kojima je on uspostavio svoju vlast i kroz stvarnu moralnu osudu. Drugi jedan lik u Ranu, ne Hidetora, je predstavljen bez ikakvog prostora za sažaljenje – to je lik Kaede, Hidetorine snaje, čija osveta klanu Ichimonija predstavlja i ceo zaplet ove priče. Roditelji Kaede su ubijeni, njihovo imanje je oteto, ona je na silu udata za najstajjeg Hidetorinog sina sa kojim obespravljena živi ponovo u zamku svojih roditelja. Kaede se obraća Tarou: “Tvoj otac je ubio mog oca. Morala sam da napustim zamak u kome sam rođena.

Ah, koliko sam žudela da se vratim... Evo, moja majka je na ovom mestu izvršila samoubistvo.”

U jeziku Kurosavinog filma, počevši od Rašomona pa nadalje, žene imaju veoma specifičnu funkciju i mesto i predstavljene su na prepoznatljiv način. Žene su čuvstvena potka Kurosavinih filmova i osnova zapleta, one su jezgro njegove estetike nasilja. Oko njih se razvija haos, ali njihovo ponašanje i delovanje je konzistentno, one nikada nisu inicijatori zla, već se upliću ili su upletene sticajem okolnosti u niske strasti i pobude muškaraca – muževa, svekra, vladara i njihovih samuraja – usmeravajući ih i koristeći ih beskrupulozno za svoje ciljeve. Kada je reč o ženskim demonima, koji i nisu ljudska bića, oni se poigravaju u njegovim filmovima sa životima ljudi, potičući ih da se ubijaju i moralno srozavaju gubeći ljudskost.

U Krvavom prestolu reč je o ženi-duhu u Paukovoju šumi, oko zamka vladara sa kojim započinje priča. Ona prede sudbinu i, spletkareći proročanstvom, navodi glavne junake, dva hrabra i dostojna ratnika-samuraja što su zajedno izvojevali pobjedu, da razruše svoje prijateljstvo (čemu kasnije doprinose i njihove žene željne vlasti) i produže krvavi rat u tom području. Žene se koriste pritvornim i lukavim taktikama. U filmu Ran, princeza Kaede lukavstvom uništava celi klan iz osвете. U Rašomonu, u kome je takođe, kao i u Ranu, izvesno da glavni ženski lik inicijalno trpi veliku nepravdu, nema nikakvog sažaljenja za silovanu ženu. Naglasak je na kontekstu u kome je žena potakla niske strasti muškaraca upletenih u događaj, što je dovelo do smrtnog ishoda pod nerazrešenim okolnostima.

Dubinski nivo u analizi ženskih likova u Kurosavinim filmovima dovodi u pitanje samu istinu. Žensko prisustvo podriva sliku o uređenom svetu kao o konstruktivnoj častohlepljivosti ispod kog teku potoci krvi, pokazujući poddogađaje, skrivene radnje koje su prećutane, a koje su bile konstitutivne da bi se prividno idealni hijerarhijski poredak uspostavio, sa svojim lažnim predstavama o lojalnosti, ljubavi, odanosti, poslušnosti, solidarnosti, opštem interesu i valjanom karakteru reprezentativnih članova društva i prikazane zajednice. One čine vidljivim haotičnost i nemilosrdnost sveta. Prostor njihove imaginacije, intimnosti, dinamike njihovog nesvesnog, nema realni socijalni

prostor, a njihovo ulaganje u organizovanje i situiranje sebe u svoje socijalno okruženje predstavljačko je, opsenarsko i iluzorno. One su najbliže Kurosavinom ličnom umetničkom jeziku.

Ambivalentna pozicija žena u Kurosavinim filmovima ničim se ne može sublimirati ili transponovati u nešto drugo, niti transformisati u nekakav pozitivan izraz – u izvesnom smislu, većina njegovih filmova tematizuje upravo ambivalentnost vezanu za moć i nemoć žene. Postoji fascinacija ovom temom kod Kurosave. Zato su njegovi filmovi estetika nasilja, ambivalencije i napetog odnosa između dužnosti i poriva. I sami ti filmovi su u svojoj interkulturnoj poziciji i na razmeđi istorijskog prelaza u filmskoj industriji ambivalentni, tako da se najautentičnije i najplodotovnije iskustvo njihovog iščitavanja otkriva kroz prepoznavanje dvostrukih i višestrukih nivoa značenja, kroz praćenje rasta estetskog naboja vezanog za nerešive i kontradiktorne situacije, kroz moć da se u filmu prate nevidljivi prelazi ostvareni između nekompatibilnih iskustava i različitih jezika.

Žene su moćni okidači iracionalnih i estetskih sadržaja i kao takve čine imaginarni podtekst i vodiče u osnovne građivne i podsvesne dimenzije Kurosavinih samurajskih filmova. One dosledno nikada ne čine ono što se od njih očekuje i uvek iskaču iz poretka. Čak se i lik Sue, druge snaje Hidetore, koja se posle uništavanja njene porodice i ubistva roditelja, zamo našila i posvetila meditiranju radi rođenja u boljem životu u zemlji blaženstva Amitabe Bude, ne uklapa u očekivano. Kada Hidetore dolazi da je poseti i kada joj kaže: “Bilo bi mi lakše da me mrziš i da hoćeš da me ubiješ. A ti ništa ne činiš i uvek si poslušna”, Sue mu odgovara da ga ne mrzi, što je za Hidetorea nepodnošljivo. Upravo je to, možda, i glavna reč za opis žena u Kurosavinim filmovima – one svakako nisu nevidljive, marginalne, mada deluju iz senke, one su, zapravo, nepodnošljive. Žene su nepodnošljivi Drugi i Drugi su zato što su nepodnošljive, to su bića naše sopstvene potaje.

U postupku građenja Drugog u Kurosavinim filmovima, dosledno je primenjen postupak demonizacije Drugog, kao opravdanje potrebe za njegovim/njenim uništenjem. Kaede je predstavljena kao lisica i zmija

u liku žene. Ona nije sasvim ljudsko biće, pa je potreba za njenim uništenjem bezuslovna.

Međutim, istovremeno, lisica u japanskoj narodnoj tradicionalnoj kulturi ima izraženo ambivalentna obeležja. Ona je glasnik boginje Inari, boginje plodnosti i simboliše prelaze u prirodnim ciklusima. Ali, ona ima moć da zaposedne ljude i da preuzme ljudsko obličje, simbolišući podjednako pozitivna i negativna značenja, koja su zapravo relativna. Ova ambivalencija izražava se i u japanskom verovanju da se lisice venčavaju na dan kada istovremeno pada kiša i sija sunce, što je kao motiv iskorišćeno u Snovima.

U prvoj i poslednjoj epizodi Snova pojavljuju se dve procesije – natprirodno venčanje na početku i ljudska sahrana na kraju. Sahrana je prikazana kao veseli događaj, a venčanje kao opasan. Dečaku što želi da krišom vidi venčanje lisice, majka daje nož da se ubije ako bude otkriven. Videti ples koji prati ove procesije podjednako je blagoslov i prokletstvo.

Drugi Kurosavin životinjski simbol za ženu je zmija. U tradicionalnom japanskom teatru, suprotno od lisice, zmija se pojavljuje kao žena koja preuzima životinjski oblik, a ne kao demon koji preuzima ljudski oblik. Kaede je, dakle, dvostruko obezličenje ljudskosti i simbol njene krhkosti. S jedne strane, ona je demon u ljudskom obličju, a s druge, ljudsko biće koje je počelo da gubi ljudski oblik poprimajući svojstva zmije. Kurosava je ovu dvostruku transformaciju prikazao u Ranu kostimima Kaede. Kaede nosi dvostruki kimono, jedan spoljašnji i jedan unutrašnji. Gornji kimono je beo i simboliše belu lisicu, dok je unutrašnji zmijolik i kreiran je tako da dizajn tekstila podseća na šare zmije. Za razliku od lisice, čije metamorfoze su način njenog postojanja i trajanja, zmija predstavlja onaj deo Kaedinog bića koji ima tačno postavljen cilj koji određuje celokupnu svrhu njenog trajanja. Na kraju će ostati samo u njemu u momentu kad je ubijaju, postigavši svoj cilj bez žaljenja, dosledno surova i okrutna do kraja. Kurosava je kroz ovaj lik prikazao i neodrživost muškog očekivanja podrške od žene, čak i nakon krajnje surovog postupanja prema njoj. Hidetora očekuje da ga njegove snaje vole, skriveno se nada u svojim fantazmima nežnoj ženskoj podršci i poslušnosti, mada je istovremeno svestan koliko je bio surov prema njima. I mada

i sam zna da ga mrze, veoma je iznenađen kada se suoči sa nelojalnošću Kaede i smatra sramotnim nje-  
no nepoštovanje.

U Kurosavinim filmovima, žene govore gestom, sli-  
kom, zvukom i pokretom više nego rečju i predstav-  
ljaju sve ono što se ne može reći, a prisutno je kao  
delotvorni princip događaja i, naravno, estetskog gra-  
đenja samog filma.

U svetlu komunikacije Istoka sa Zapadom, žene su  
egzotični i mračni Drugi, ambivalentno lice Istoka za  
Zapad. One su nosioci potisnutog, mržnje, zavade,  
dvoličnosti, fascinantnog antipod uređenog društva.  
Kurosava se neprekidno pita u svojim filmovima o  
ljudskoj duši žene, eksploatišući njene senovite strane  
do ekstrema. Razorna subverzivnost žena je izložena  
voajerskom pogledu gledaoca koji ima privremenu  
mogućnost da neodmereno uživa u prizorima i lepoti,  
a na neki način i kreposti zla i iskrivljenju ljudskosti,  
da bi na kraju učestvovao i u okrutnoj i nemilosrednoj  
osudi i kazni, u uništavanju cele potke imaginarnog  
ženskog iskustva, dajući estetskog oduška krajnjoj su-  
rovosti. Moglo bi se reći da je Kurosawa svojevrsni  
Makijaveli lepog.

Iz antropološke perspektive, Kurosavini filmovi pred-  
stavljaju čulno i vizuelno upoznavanje sa drugim. Ne  
bi trebalo zaboraviti da se svi njegovi filmovi zapravo  
bave ratom ili ga dotiču, i po mnogo čemu pred-  
stavljaju estetske transpozicije poratnog iskustva, na-  
čin kako je Kurosava želeo da predstavi Japan, da ga  
artikuliše novim jezikom u novom kulturnom pro-  
storu u kome postoji nepomirljivost različitih vizura i  
dimenzija iskustva. Deo te priče je o mržnji i sudbini.  
Za njih je nađen složen i dubok simbolički prostor.

Istovremeno, fantastična osobina spektakla je da se  
sve to ne vidi na prvi pogled, njegova slojevitost može  
da ostane sasvim prikrivena ako ga gledate “na prvu  
loptu”. Filmski spektakl je saborna liturgija globalne  
kulture i ucelinjenje međusobno često nekompa-  
tibilnih kultura slikom.

To je liturgija na koju su pozvani svi, ali će je svako  
doživeti na svoj način. Kroz spektakl se otvara svet  
gde se možete odmaći ili ući u sebe i drugog, izaći,  
pojačati ili smanjiti osvetljenost iskustva, uključiti no-  
ve dimenzije iščitavanja, obratiti pažnju na prednje ili

zadnje planove radnje, možete se prošetati kroz njega, biti Drugi u privremenom imaginarnom polju iskustva i u zajedničkoj postavci čula. Spektakl istovremeno možete gledati sasvim površno, a možete ga razgranati na slojeve koji svoje značenje otkrivaju kretanjem u suprotnom smeru – od jednostavnosti ka složenosti i ka razdvajanju različitih nivoa i tehnika iščitavanja. Složenost recepcije i procesa stvaranja iluzije nije vezan samo za proizvođače spektakla, a još manje samo za manipulaciju čulima. To je stvaralački proces u koji je uključen i gledalac. Među kulisama koje podiže i gledalac je stvaralac. Zato, kada je reč o Drugom, spektakl Kurosave ne stvara samo kulturni stereotip, već predstavlja i i čuvstveni uvod u studij kulture Drugog, interes za kulturu Drugog, interes Zapada za Istok, interes Istoka za Zapad, interes jednih i drugih za same sebe u očima drugog, uzajamno suočavanje, nagrivanje, donekle i mržnju, privlačnost, narušavanje stabilnog identiteta, iskušavanje razlike na pola puta, na mostu na kome nikome ne možete garantovati sa izvesnošću niti da će preći na drugu stranu, niti da će imati gde da se vrati.

#### LITERATURA

- Akutagawa R., "Rashomon and Other Stories", 10. 2. 2010.
- Anderson J. L., "Japanese Swordfighters and American Gunfighters", *Cinema Journal*, Vol. 12, N° 2, 1973.
- Ansart O., "Loyalty in Seventeenth and Eighteenth Century Samurai Discourse", *Japanese Studies*, Vol. 27, N° 2 (p. 139-154), 2007
- Bachnik J., Native Perspectives on Distance and Anthropological Perspectives of Culture, *Anthropological Quarterly*, Vol. 60, N° 1. 1987
- Bellah R., *Imagining Japan – The Japanese Tradition and Its Modern Interpretations*, University of California Press, Los Angeles 2003
- Ben-Ari E., "Militarism, Martial Arts and Aesthetics in Japan", *Reviews in Anthropology*, 34 (p. 331-341), 2005.
- Hoile C., "King Lear and Kurosawa's Run: Splitting, Doubling, Distancing", *Pacific Coast Philology*, Vol. 22, N° 1/2, 1987.
- Kellner D., *Media Spectacle*, Routledge, London, New York 2003.
- Ornuke-Tierner E., "Structure, Event and Historical Metaphor: Rice and Identities in Japanese History", *Anthropology*, Aug. (p. 227-253), 2001.

Rhoades D. J., "The 'Rashomon Effect' Reconsidered", *American Anthropologist*, Vol. 91, N° 1, March, 1989.

Russel C., Men with Swords and Men with Suits: "The Cinema of Akira Kurosawa", *Cineaste*, Winter, Vol. 28, Issue 1., 2002.

Serper Z., "Kurosawa's 'Dreams': A Cinematic Reflection of Traditional Japanese Context", *Cinema Journal*, Vol. 40, N° 4, 2001.

Serper Z., "Lady Kaede in Kurosawa's Run: Verbal and Visual Characterization through Animal Tradition", *Japan Forum* 13(2) 2001.

Yamamura K., (ed.), *The Cambridge History of Japan, Medieval Japan*, Vol. 3, Cambridge University Press; Cambridge Histories Online, 2008.

Nada Sekulić

FILM SPECTACLE AS DISCOVERY  
OF THE OTHER – TRADITIONAL JAPAN  
AND FEMALE CHARACTERS  
IN AKIRA KUROSAWA MOVIES

Summary

The text deals with film spectacle as a medium of meeting and construction of the other in the processes of cultural globalization. Kurosawa is seen as an author who created his films in the period between two epochs and in the space between two cultures, and in doing so, substantially modifies both. The article tends to show that nowadays the processes of mixing of different cultures are inevitable, that the tradition in any form of contemporary cultural creativity could not resist them, and that the technology as such crucially determines basic dimensions of this encounter. The view of film spectacle here is a positive one, i.e. it is seen as a medium facilitating intercultural language, and only after that, as a source of stereotypes and prejudices about the other. A special attention is given to the place and role of female characters in Kurosawa's samurai movies, where they are interpreted as a subtext of an intercultural communication.

**Key words:** *Film spectacle, tradition, interculturality, Japanese samurai movies, female characters, Akira Kurosawa*