



Studia  
Filmoznawcze  
42  
Wrocław 2022

**Tomasz Poborca**

ORCID: 0000-0001-5560-0677

Uniwersytet Łódzki

## **BALLADA O ADAPTACJI — GDZIE KRYJE SIĘ SENS KOLEJNEJ PIEŚNI O NARAYAMIE?**

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.42.4>

Kiedy Shōhei Imamura prezentował *Balladę o Narayamie* (*Narayama bushikō*, 1983) na festiwalu w Cannes, skąd ostatecznie wyjechał ze Złotą Palmą, w kręgu krytyków — filmowych i literackich — zawrzało. Nie tylko ze względu na skrajnie naturalistyczny, czasami oburzająco drastyczny<sup>1</sup> obraz pierwotnych instynktów ludzkich, których czytelną paralelę w utworze Japończyka stał się świat zwierząt — codzienne zwyczaje gadów, płazów i ptaków, lecz także z powodu odkrywczego podejścia do wcześniej adaptowanej treści<sup>2</sup>. Potrzeba dyskusji nad swobodą adaptacyjną i jej wymiarem pragmatycznym — celowością obranych środków — wydaje się istotna i zasadna w wypadku dzieła, którego źródłem jest opowiadanie Shichirō Fukazawy, samo będące komentarzem i trawestacją ludowych pieśni, pierwotnie przeniesionych na ekran przez Keisukego Kinoshitę<sup>3</sup>. W tym kontekście nie dziwi, że polscy publicyści w tekstach traktujących o filmie Imamury często porównywali go z utworem z 1958 roku, z którym mogli się zapoznać podczas telewizyjnych transmisji<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Zob. J. Górzński, *Dziś trzeba mamę zanieść na górę*, „Film” 1984, nr 23, s. 11.

<sup>2</sup> Należy zaznaczyć, że nagroda na canneńskim festiwalu była pierwszym takim laurem ofiarowanym ponownej adaptacji tego samego materiału źródłowego. Zob. S. Wyszomirski, *Palma dla góry śmierci*, „Kino” 1983, nr 5, s. 46–47.

<sup>3</sup> Opowiadanie Fukazawy doczekało się też adaptacji poza granicami Japonii. W 1963 r. tego zadania podjął się Kim Ki-young, realizując *Goryeo jang*.

<sup>4</sup> Doświadczenie telewizyjnego seansu wspomina Gwidon Jakubowski. Niestety nie podaje daty owej transmisji. Zob. *Ballada o Narayamie*, oprac. G. Jakubowski, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 17, s. 14.

W przeciwieństwie jednak do wersji Kinoshity [...] traktującej literacki pierwowzór w sposób stylizowany na wzór teatru kabuki, Imamura wybrał realizm — nakręcił film w naturalnej scenerii i w naturalnym oświetleniu czterech pór roku<sup>5</sup>;

W sposób znacznie bardziej dramatyczny, a nawet znacznie bardziej brutalny niż Kinoshita — obnażył [Imamura — T.P.] człowieka jako istotę podlegającą prawom biologicznym, a także wytworzony przez siebie zasadom kulturowym<sup>6</sup>.

Trudno w rodzimej prasie i literaturze przedmiotu z czasu premiery filmu odnaleźć artykuły poświęcone wyłącznie pierwszej z adaptacji opowiadania Fukazawy<sup>7</sup>. Tym bardziej należy odnotować liczne odwołania do utworu Kinoshity wśród wypowiedzi krytyków, którzy otwarcie przyznawali się do niezajomości literackiego pierwowzoru, a każde źródło nowych informacji — zaczerpniętych z zagranicznej prasy lub wywiadów<sup>8</sup> — pozwalało im na kolejne odczytanie warstwy semantycznej utworu, co do której nie byli wcale zgodni. Bariera kulturowa i stan wiedzy antropologicznej są jednymi z powodów tej polisemii interpretacyjnej<sup>9</sup>, jednak analiza operacji adaptacyjnych, jakimi posłużyli się zarówno Imamura, jak i Kinoshita, pozwala na refleksję dotyczącą celów przyświecających obu reżyserom. Posługując się metodą „dochodzeniową” i wykazując różnicę w stosunku do oryginalnego tekstu oraz przyglądając się kontekstom historycznym i dyskursowi prasowemu, postaram się wskazać nie tylko sens zawarty w jego kolejnych przekładach, lecz także sens powtórnej adaptacji. Wykazana asymetria badanych utworów, jeśli taka naprawdę istnieje, powinna w jakimś stopniu przybliżyć nas do odpowiedzi na pytanie, dlaczego każdy z twórców podążył zupełnie inną drogą, co ten wybór mówi o nich i japońskim społeczeństwie ich czasów, oraz zaspokoić ciekawość polskiej krytyki

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> M. Melanowicz, *Uroda życia i rytuał śmierci*, „Film” 1985, nr 50, s. 8.

<sup>7</sup> Warto zauważyć, że fragment poświęcony przez Adama Garbicza filmowi Kinoshity powstał już po premierze wersji Imamury. Analogicznie dzieje się w wypadku publikacji Stanisława Janickiego. Z kolei odpowiednie tomy *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego zupełnie pomijają jego premierę, mimo że Krzysztof Loska twórczość Kinoshity znał i opisywał w innych tekstach. Zob. A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga, 1950–1959*, Kraków 1987, s. 330–332; S. Janicki, *Film japoński: fakty, dzieła, twórcy*, Warszawa 1982, s. 111; K. Loska, *Japonia między tradycją i nowoczesnością*, [w:] *Historia kina*, t. 2. *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, R. Syska, I. Sowińska, Kraków 2011; K. Loska, *Mistrzowie kina japońskiego*, Kraków 2015, s. 209–217.

<sup>8</sup> Zob. J. Górzański, *Dziś o tym samym inaczej*, „Film” 1984, nr 24, s. 8.

<sup>9</sup> Interpretacyjna polisemia lub wieloznaczniowość utworu w kontekście podmiotu odbiorczego wydają się trafnymi terminami, które pozwalają uciec od esencjonalistycznego charakteru analizy tekstu filmowego. Wspomniane przeze mnie „przeszkody” są czynnikami — być może — zmieniającymi sens, ale nie determinują poprawności jego odczytania. O istotnej zmianie w badaniach nad japońskim kinem i odejściem od tak idealistycznego myślenia o nim wspomina Dawid Głownia w *Początkach kina w Japonii*. Zob. D. Głownia, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Wrocław 2020, s. 11–28.

lat osiemdziesiątych<sup>10</sup>, która pytała: „Co daje nam film *Imamury*, czego uczy? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi, bowiem odmienność widzenia i odmienność kultury stawia różne bariery, wyzwała różne i sprzeczne interpretacje”<sup>11</sup>.

W tym celu przyjrzyć się serii adaptacyjnej, na którą składają się źródłowy materiał literacki i dwa utwory filmowe, oraz, posługując się nomenklaturą Marka Hendrykowskiego<sup>12</sup> zaczerpniętą z greckiej retoryki, wskażę, jakich operacji adaptacyjnych można się w nich doszukać, a następnie zastanowię się nad ich funkcją w semantycznej strukturze każdego dzieła. Nie jest celem tej analizy wskazanie jedynej słusznej teorii adaptacji, których kierunek na osi diachronicznej celnie uwieczniła Alicja Helman we *Wprowadzeniu do Twórczej zdrady. Filmowe adaptacje literatury*. Polska filmoznawczyni wskazała na tendencje, które odpowiadają analogicznym przemianom w innych naukach — od aporycznego pojęcia wierności i prymatu oryginału, przez podejście semiologiczne i przeniesienie ciężaru na podmiot odbiorczy, po postmodernistyczne teorie sytuujące tekst w otwartej i dynamicznie zmieniającej się sieci znaczeń<sup>13</sup>. Skoro, w duchu Helman, „należy pisać nie o adaptacji w ogóle, lecz o adaptacjach”<sup>14</sup> i „ostatecznie [...] liczy się przede wszystkim autonomiczna wartość filmu”<sup>15</sup>, to i prezentowany tekst będzie próbą przyjrzenia się materiałowi źródłowemu i jego adaptacjom nie pod kątem wierności, ale artystycznych wartości ukrytych w mniej lub bardziej subtelnych różnicach.

## BALLADA O NARAYAMIE — POWIEŚĆ

Opublikowana w 1956 roku w czasopiśmie „Chūō kōron” *Ballada o Narayamie*, a rok później wydana w wersji książkowej, była pierwszym opowiadaniem Shichirō Fukazawy. Ten udany debiut został natychmiast doceniony przez grono japońskich krytyków literackich. Na fali popularności lekturze tekstu oddali się także Imamura, piastujący w tamtym czasie na planie filmowym jedynie stanowisko asystenckie, oraz Kinoshita — już wtedy uznany i nagradzany przez japońskie fe-

<sup>10</sup> Analizując filmy Yasujirō Ozu i Akiry Kurosawy, Aneta Pierzchała przywołuje strategie etnograficzne i antropologiczne, jakie stosowane były w XX w. zarówno przez europejskich badaczy, jak i przez podmioty rynkowe „cywilizacji pieniądza”. Chociaż jej próba krystalizacji pojęcia „japońskość” z wykorzystaniem psychoanalitycznej koncepcji Obcego nosi znamiona esencjalizmu, znak zapytania uwzględniony w tytule książki *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska* oraz wieńcząca ją konstatacja wskazują na brak jednoznacznej odpowiedzi — sugerują jedynie znaczenie odmiennej perspektywy: „Obcość przezwyciężona? Przezwyciężana, ale nigdy przezwyciężona”. Zob. A. Pierzchała, *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*, Kraków 2005.

<sup>11</sup> A. Ledóchowski, (rec.) *Ballada o Narayamie*, „Film” 1983, nr 27, s. 21.

<sup>12</sup> Zob. M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 78–84.

<sup>13</sup> Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2011, s. 7–26.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

stiwale reżyser, który zaledwie dwa lata później zachwyci widownię swoją wizją opisaną przez Fukazawę historii.

Fabula powieści rozgrywa się w hermetycznym środowisku górskiej japońskiej wsi, której obyczaje zostają przybliżone przez pryzmat losów starej matki i jej opiekuńczego syna. Podmiotów fokalizujących w literackiej wersji jest jednak więcej. Autor swobodnie, choć czasem stanowczo, posługuje się zarówno introspekcjami, jak i odnarratorskimi wyjaśnieniami, które pomagają w zrozumieniu przedstawianego środowiska i jego *logos* pełnego idiosynkratycznych rytuałów. Uwagi czytelnika nie umyka jednak fakt, że to Orin, która przygotowuje się do ostatniej podróży, jest pierwszoplanową bohaterką i protagonistką opowiadania. Reguły, ustanowione przez pokolenia żyjących u podnóża góry mieszkańców i usankcjonowane religijnym mistycyzmem, nakazują członkom wspólnoty, by wspiąć się na szczyt Narayamy, gdy nadejdzie siedemdziesiąta wiosna, i tam wydać ostatnie tchnienie.

Prawdziwą przyczyną odejścia starsuszków na miejsce ostatecznego spoczynku jest niedostatek ekonomiczny powiększającej się rodziny i wiążący się z tym brak pożywienia. Z tego powodu pokolenie wchodzące w dorosłość jest zniechęcane do wczesnego ożenku oraz — co się z tym wiąże — sprowadzania na gospodarstwo „błogosławieństwa” (a raczej kary) w postaci kolejnej „gęby do wykarmienia”. Szczegółowy opis harmonogramu gotowania białego ryżu, który konsumuje się wyłącznie w sytuacjach wyjątkowych i odświętnych, ma na celu podkreślenie wagi, jaką przykłada się do pokarmu i pracy w polu. Jakikolwiek wykroczenie przeciw tradycji sumiennej i systematycznej harówki, echem odbijającej zmiany pór roku, wiąże się z surową karą. Sąd na złodziejach zapasów żywności jest bezlitosny i nie pozostawia im wyboru — ucieczka, dalsza kradzież lub śmierć z głodu. Fukazawa prezentuje taki samosąd na kartach powieści — mieszkańcy wioski linczują całą rodzinę oskarżonego (nie tylko przyłapanego na gorącym uczynku mężczyznę) i dzielą między siebie odzyskane łupy. Zwyczaj nakazuje prędką reakcję, a więc wszyscy chętni przed chatą zbrodniarzy powinni przybiec boso. „Takiego, co by się obuł, czeka »workówka«; bić przyszedł, a bywa, że jego samego pobili”.

Informacje o przedstawianym świecie i mechanizmach jego funkcjonowania Fukazawa często wprowadza za pomocą pieśni czy raczej krótkich kilkuwersowych ludowych przyśpiewek, których szyk i słowa zmieniane są w zależności od sytuacji i osoby śpiewającego. Słowotwórcze igraszki są zresztą jedną z ulubionych zabaw Kesakichiego, syna Tatsuheia i wnuka Orin, który dogryza starsuszcze, zawodząc o trzydziestotrzyzębnym demonie lub przypominając o jej rychłej podróży na Narayamę. Uzębienie babki, nadzwyczajnie wytrzymałe na upływ czasu, jest dla niej powodem do wstydu. Nie wypada, by w tym wieku dopisywał jej tak wielki apetyt — nie w środowisku, w którym wymiana pokoleniowa jest ściśle powiązana z zawartością rodzinnego garnka. Kobieta ma jeszcze jedno zmartwienie. Bohaterka chciałaby przed śmiercią zeswatać swego syna-wdowca i odejść w spokój, ze świadomością obecności kobiecej ręki w domu. Kiedy w dzień Zadaszek

niebiosa zsyłają wdówkę Tamę z sąsiedniej wioski, wybija sobie zęby i zaczyna przygotowania do wyprawy w góry. Przedtem dosłownie „nawiedza” świąteczny festyn i przerywa tańce, strasząc dzieci „odświeżonym”, pozbawionym siekaczy, obliczem. Przyśpiewka Kesakichiego okazuje się prorocza — kobieta przeobraziła się w bezzębnego demona, którym rodzice będą budzić lęk u swoich pociech<sup>16</sup>.

Gotowa na odejście Orin prosi syna o zebranie rady mędrców, którzy przekazują jej swoje doświadczenia z górskiej ścieżki. Następnego dnia skoro świt Tetsuhei zakłada wiklinowe nosidełko na plecy, na nim umieszcza staruszkę i wyruszają w ciszy ku jeszcze nieośnieżonym szczytom. Droga jest długa, kręta, a im bliżej celu, tym więcej trupów pokrywa zbocza góry, które raz po raz uświadamiają mężczyźnie, że niedługo przyjdzie moment pożegnania z matką. Zostawiając ukochaną rodzicielkę w samotności i powoli drepcząc z powrotem w dół, Tetsuhei zauważa spadające płatki śniegu — zgodnie z przepowiednią Orin. Uradowany łamie wszelkie zakazy, wraca na szczyt, gdzie jeszcze raz żegna się z matką. Zanim przekroczy próg chaty, w której życie zaczęło płynąć dalej niczym woda w przydrożnym strumyku, spotka innego starca w drodze na Narayamę — niepokodzonego z losem i obwiązanego sznurem przez własnego syna. Ten, zmęczony tułaczką, spycha go w przepaść.

Fukazawa w sposób bardzo wyważony i obiektywny maluje pejzaż górskiej wioski, pozostającej beznamietną i bierną wobec sił natury oraz przemian kulturowych. Z opowiadania wyłania się obraz harmonii i pogodzenia z dwoma porządkami — prawem biologicznej cykliczności i ludzkimi konstruktami społecznymi, mającymi tłumić zwierzęce popędy i instynkty. To orientalna pocztówka, której udaje się uchwycić sens życia w chwili przemian, kiedy rozwój cywilizacyjny nabiera dopiero rozpędu.

## POCHWAŁA RYTUAŁU — BALLADA KINOSHITY

Kluczowym w zrozumieniu translacji Kinoshity fragmentem powieści jest ten, w którym narrator pochwalnie wypowiada się o melodyjności słów Kesakichiego: „brzmi jak pieśń pielgrzymia, wzruszająco, aż lzy wyciska — zupełnie jak recytacja *naniwa-bushi*”<sup>17</sup>. *Naniwa-bushi* jest formą śpiewu o charakterze narracyjnym,

<sup>16</sup> Opisana scena nabiera szczególnego znaczenia w kontekście niejednoznacznego charakteru legendarnych górskich staruszek, o którym wspomina Krzysztof Loska, posiłkując się analizą Agnieszki Kozyry: „W japońskich opowieściach niesamowitych ma ona zazwyczaj odrażającą postać, jest niebezpieczna dla ludzi, czasem nie jest jednak demonem, ale Duchem Gór, uosobieniem miłosierdzia, który z powodu współczucia dla ludzi nie potrafi uwolnić się od ziemskich spraw”. K. Loska, *Mistrzowie kina japońskiego*, s. 213. To uwaga istotna ze względu na problemy zachodniego widza z poprawną identyfikacją moralnych pobudek i motywacji ekranowych demonów, na co zwracał uwagę Tadao Sato. Zob. T. Sato, *Od urazy do upióra*, przeł. W. Wertenstein, „Kino” 1984, nr 10, s. 40–43.

<sup>17</sup> S. Fukazawa, *Ballada o Narayamie*, przeł. B. Yonekawa, [w:] *Ballada o Narayamie: opowieści niesamowite z prozy japońskiej*, red. B. Yonekawa, Warszawa 1986, s. 273.

a więc w pełni nadającą się do odtworzenia pieśni zawartych w tekście Fukazawy. Reżyser korzysta z tej metody, by sportretować wnuka Orin, w odpowiednich momentach przybierając za akompaniament muzyczny tradycyjne dźwięki shamisenu. Japończyk idzie o krok dalej. Kinoshita całą *Balladę o Narayamie* (1958) zamyka niejako w formie pieśni, a wykorzystuje do tego celu stylizację radykalnie teatralną (między innymi ostentacyjnie sztuczna scenografia i nienaturalne oświetlenie), nawiązującą do tradycji klasycznych przedstawień kabuki<sup>18</sup>, co pozwala mu również na wprowadzenie postaci *gidayū*<sup>19</sup> — pozadiegetycznego narratora.

Odziany w czerń mężczyzna rozpoczyna przedstawienie i stojąc na tle pasiastej kurtyny, wygłasza — w brechtowskim stylu — zarys fabuły oraz zapowiada przyszłe wydarzenia. Wtem kurtyna zostaje ściągnięta, a ekran wypełnia absolutnie hipnotyzująca feeria kolorów, malowanych rekwizytów i tła oraz fantastyczne (!) oświetlenie. Od tej chwili odbiorca jest świadkiem bardzo mocno osadzonej w teatralnej estetyce adaptacji tekstu Fukazawy, lecz tylko nieznacznie odbiegającej od niego fabularnie. Rama narracyjna, która ustanawia dystans emocjonalny i utrudnia identyfikację widza z protagonistą, ma jeszcze jedno, dość oczywiste, zadanie. Sama w sobie jest bowiem pewnym rytuałem i od pierwszych minut wskazuje na istotę powtarzanych aktów — wypowiedzi performatywnych, które umiejscawiają podmiot na scenie życia.

Nie tylko narrator i scenografia imitują rozwiązania zapożyczone z teatru. Również ruchy kamery podporządkowane są możliwościom inscenizacji scenicznej i sposobom obracania rekwizytów czy przemieszczaniu się całych platform typowych dla tego medium<sup>20</sup>. Manipulacja oświetleniem w czasie rzeczywistym jest podstawowym narzędziem budowania atmosfery — jej nagłych zmian. Operując kontrastującymi barwami w trakcie pojedynczego ujęcia, Kinoshita podkreśla symbolikę gestu, wyabstrahowanego z sensoryczno-motorycznego porządku diegezy dla uwznioślenia jego konsekwencji. W tych przypadkach najczęściej pierwszy plan zostaje wyłączony całkowicie z zasięgu lamp, podczas gdy plan dalszy traktowany jest ich pełną mocą, ruch zaś kamery powoduje płynną zamianę miejsc — w przestrzeni studia i w przestrzeni świata przedstawionego. Jeszcze śmielszym rozwiązaniem jest nagle opuszczenie tła znajdującego się za którymś z bohaterów — jakby siłą zerwane z trzymających je uchwytów, odkrywa zupełnie nową scenery, którą wcześniej zasłaniało. Takie ostentacyjne epatowanie sztucznością pełni funkcję analogiczną do obecności *gidayū* w otwierającej scenie — ma zwrócić uwagę odbiorcy na teatralność rzeczywistości i miejsce człowieka w przedstawieniu, którego — jak pisze Erving Goffman — ten jest jednocześnie reżyserem i aktorem<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Zob. K.I. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, Cranbury 1994, s. 114.

<sup>19</sup> Zob. *ibidem*, s. 115.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 118.

<sup>21</sup> Krzysztof Rutkowski komentuje polskie tłumaczenie dzieła Goffmana, zauważając, że „tłumaczenie to zaciera złożone znaczenie wyrazu *self*, w którym zawiera się podmiotowy moment *ego* oraz subtelny moment wychylenia ku innym, przekroczenia »ja« w ruchu »od siebie«. Zestawiając



Historia Tetsuheia i Orin pozostaje w adaptacji Kinoshity niemal niezmieniona, a wspomniane wcześniej rozwiązania i zabiegi służą przesunięciu akcentu z jednego aspektu wiejskiego życia na drugi — między kulturotwórczymi rytuałami a seksualnymi aktami oraz naturalnymi popędami. Tego samego dokona Imamura, kierując się w stronę przeciwną. Z powodu względnie centralnego położenia tekstu źródłowego pośród obu utworów filmowych można uznać je zarówno za przejawy transakcentacji, jak i amplifikacji. Każdy z reżyserów przenosi akcent zgodnie z własną strategią i celem, jaki stawia swojemu utworowi — ze środka tego spektrum potencjalnych interpretacji (oryginalnego tekstu) w stronę aktualizacji modelowanej za pomocą środków czysto formalnych. Łatwo znaleźć pewne konkretne operacje adaptacyjne, które służą tym transpozycjom.

Wcześniej wymieniona została część addycji, których dokonuje Kinoshita (*gidayū* i sceniczna rama narracyjna), lecz ich lista jest dłuższa. Bardzo istotnym elementem filmowej fabuły jest sposób radzenia sobie ze złodziejami. Chociaż proces odbioru skradzionych dóbr wiernie oddaje wydarzenia opisane w powieści, reżyser dopisuje dalszy ciąg tego wątku. Kiedy Orin pokazuje Tamie, jak łapać nocą pstrągi w górskim potoku<sup>22</sup>, przypadkiem stają się świadkami tego, jak grupa wieśniaków wynosi rodzinę złodziei poza teren wioski. To ujęcie dostarcza nowych informacji i podkreśla stosunek społeczności do niecznych występków przeciw kolektywnemu dobrobytowi rodzin, już i tak ledwo wiążących koniec z końcem w tej zapomnianej dolinie. Sposób pożegnania pasożytów świadczy o istnieniu kolejnego rytuału — być może nie jest to pierwszy raz, gdy wieś pozbywa się szkodników w ten sposób.

Modyfikacji podlega także sekwencja podróży na szczyt Narayamy, w tym wypadku Kinoshita posługuje się inwersją i substytucją. Przewraca szereg zdarzeń, sytuując spotkanie z Matą i jego związanym ojcem przed opadami śniegu, oraz pozwala bohaterom wejść w interakcję, która kończy się szamotaniną i podzieleniem losu starca przez jego syna — on także spada w przepaść, skąd unosi się „wielka, kłębiasta, ciemna chmura kruków”<sup>23</sup>. Śmierć nosi tu znamię przypadku, ale tak wielka zmiana musi czemuś służyć. Być może to kara wymierzona przez los i boga góry za brak szacunku do ojca, który za życia musiał prosić sąsiadów o miskę strawy, młodzieniec zaś jedynie czekał na jego pochówek.

Poszukując przejawów redukcji, których w obu adaptacjach jest niewiele, albowiem celem żadnej z nich nie była kompresja dość skromnego już tekstu, moż-

tytuły *Człowiek w teatrze życia codziennego* i *The Presentation of Self in Everyday Life*, podkreśla wyrażoną w angielskim tytule wątpliwość w stosunku do kartezyjańskiego podmiotu i wskazuje na podwójną rolę członka ruchomego spektaklu”. Zob. K. Rutkowski, *Erving Goffman. Sens teatralnej metafory*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10, s. 141–149.

<sup>22</sup> W polskim przekładzie powieści jest mowa jedynie o przekazaniu wiedzy na temat łapania pstrągów, lecz w obu filmowych adaptacjach czynność ta zostaje zilustrowana. Zob. S. Fukazawa, *op. cit.*, s. 249–285.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 283.

na wskazać na usunięcie tylko jednego fragmentu fabuły. W filmie brakuje sceny, w której Orin rzuca pałeczkami w Kesakichiego, kiedy ten oznajmia sprowadzenie do chaty swojej kochanki. Zabieg ten wpisuje się poniekąd w przyjętą przez reżysera strategię kreowania krystalicznie czystego portretu staruszki, która bez zawahania wypełnia rytuał i bez wyrzutów sumienia opuszcza syna dla dobra przyszłych pokoleń — ona jedna podchodzi do zwyczajów wioski w sposób holistyczny i szczerze wierzy w słuszność tradycji.

Jeszcze istotniejsza zmiana pojawia się w finale adaptacji Kinoshity. Wprowadza on kolejną ramę, ale już nie teatralną, czego mógłby oczekiwać widz. Obraz spoglądających w dal Tetsuheia i Tamy rozmywa się w bieli zimowego krajobrazu, a przenikanie odsłania obłoki dymu wydobywające się z komina lokomotywy wjeżdżającej na stację miasta Obasute (*obasute* oznacza „porzucenie starej kobiety”<sup>24</sup>). Niespodziewane przeniesienie akcji w przestrzeni i czasie z jednej strony każe postawić pytania o ontyczny status wcześniejszych obrazów, a z drugiej nadaje im wymiar refleksyjny o charakterze uniwersalnym. Podobny zabieg wykorzysta później Masahiro Shinoda w ostatniej scenie *Himiko* (*Himiko*, Japonia, 1974), a w ciągu całego filmu chociażby Shūji Terayama w *Żegnaj, Arko!* (*Saraba hakobune*, Japonia, 1984). Wybór żelaznej maszyny symbolizującej postęp wydaje się nieprzypadkowy. Zwiastunem porażki pierwotnych instynktów i szamanizmu ludów żyjących w symbiozie z naturą stanie się ona także w *Głębokim pożądaniu bogów* (*Kamigami no fukaki yokubō*, Japonia, 1968), filmie Shōheia Imamury, autora kolejnej adaptacji powieści Fukazawy.

## SEKS, KRADZIEŻ I KOŚCIOTRUPY — BALLADA IMAMURY

Antropologiczne tło powieści było równie istotne dla Imamury, jak dla Kinoshity. W tym wypadku zaprocentowało doświadczenie zebrane przez reżysera przy pracy nad innymi projektami, w których kontakt ze społecznością wiejską był elementem najważniejszym w wiernym przetransponowaniu realiów ich życia i obyczajów na celuloidową taśmę. We wspomnianym *Głębokim pożądaniu bogów* Imamura przedstawił mikrokosmos ludów żyjących w odosobnieniu na tropikalnej wyspie, ludów z własnymi wierzeniami, własnymi mitami i legendami, które muszą zmierzyć swą siłę z potęgą galopującego kapitalizmu i sektora turystycznego. Porównanie estetyki filmu, który przyniósł Japończykowi Złotą Palmę w 1983 roku, z tym o 15 lat starszym utworem wydaje się trafne<sup>25</sup> — toteż nie dziwi, że kilku polskich krytyków także pokusiło się o tę analogię<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Zob. K.I. McDonald, *op. cit.*, s. 114.

<sup>25</sup> Charles Tesson pokusił się nawet o nazwanie *Ballady o Narayamie* remakiem. Zob. C. Tesson, *Pigs and Gods: The Ballad of Narayama*, [w:] Shohei Imamura, red. J. Quandt, Toronto 1997, s. 160.

<sup>26</sup> Zob. M. Melanowicz, *op. cit.*, s. 8.



Imamura w *Balladzie o Narayamie* przekracza kolejne granice naturalistycznej manieri i niemal całkowicie rezygnuje ze sztucznego oświetlenia. Zdjęcia w plenerze kręcono w trakcie wszystkich czterech pór roku, by oddać zmienność i cykliczność porządku przyrody, która została tu postawiona na piedestale. Już na etapie produkcyjnym różnice między dwiema adaptacjami zdają się poświadczać odmienne światopoglądy autorów. Z jednej strony mamy pracę Kinoshity w studiu, ukrywającą dzikość natury, gdzie nawet drzewa i kwiaty swoją sztucznością podkreślają rolę umowy i konwencji w strukturze organizacji komuny. Z drugiej strony Imamura wysłał ekipę filmową do opuszczonej od lat górskiej wsi, którą przed rozpoczęciem zdjęć należy doprowadzić do porządku i użyteczności<sup>27</sup>, gdzie brakuje bieżącej wody i innych udogodnień, co utrudnia pracę. Surowe okoliczności zastane na planie wprowadziły wszystkich zaangażowanych w pewien specyficzny rodzaj imersji, który przekłada metodę Stanisławskiego na sposób działania całej ekipy. Strategia werystycznego podejścia do procesu realizacyjnego została zastosowana nawet odnośnie do czynności mających bezpośredni wpływ na zdrowie aktorów. Sumiko Sakamoto, czterdziestosześcioletni „wamp z Osaki”<sup>28</sup>, która wcieliła się w rolę o wiele starszej Orin, naprawdę usunęła swoje zęby na potrzeby filmu, co Imamura skwitował żartem na temat umiejętności japońskich dentystów<sup>29</sup>.

Reżyser tłumaczył swoje wybory następująco:

Moim zdaniem, filmowi Kinoshity brakowało realistycznej wizji życia wiejskiego. Ponieważ zrealizowałem kilka filmów rozgrywających się w środowisku wiejskim, myślę, że znam dostatecznie życie wieśniaków japońskich, jak również ich obyczaje seksualne, także nie pokazane w filmie Kinoshity. Myślę o seksie w sensie prymitywnym, prokreacyjnym. Sądzę, że ten aspekt jest silnie zaznaczony w książce Fukazawy, jak również w drugim opowiadaniu [„Tōhoku no Jinmutachi” — T.P.], dlatego więc poprosiłem autora o zgodę na wykorzystanie elementów obu utworów<sup>30</sup>.

Pierwsze, co rzuca się w oczy, to przywołany wątek seksualnej sfery życia mieszkańców górskiej osady. Tego elementu rzeczywiście u Kinoshity nie ma. Tam najważniejsze jest jedzenie — wokół zbiorów i zarządzania zapasami toczy się życie, a rytuały są ściśle powiązane z mechanizmami gospodarowania surowcami. Imamura łamie tabu, zaznaczając, że w czasach, w których osadzona jest akcja, czyli przed okresem Meiji (1868–1912), o tych sprawach dyskutowano swobodnie.

<sup>27</sup> Zob. wypowiedź Shōheia Imamury z wywiadu Maxa Tessiera przeprowadzonego w Tokio dla „La Revue du cinéma” 1983, nr 386, cyt. za: *Ballada o Narayamie*, oprac. G. Jakubowski, s. 15.

<sup>28</sup> *Wamp z Osaki*, „Film” 1983, nr 50, s. 24.

<sup>29</sup> Warunki na planie były tak trudne (pogoda, wysokość, brak udogodnień), że zdarzały się przypadki zasłabnięć aktorów, w tym Sakamoto. Zob. R. Denison, *Promotional Discourses and the Meanings of The Ballad of Narayama*, [w:] *Killers, Clients and Kindred Spirits. The Taboo Cinema of Shohei Imamura*, red. L. Coleman, D. Desser, Edinburgh 2019, s. 258.

<sup>30</sup> Wypowiedź Shōheia Imamury z wywiadu Maxa Tessiera, cyt. za: *Ballada o Narayamie*, oprac. G. Jakubowski, s. 14.

Jest to na pewno ruch w duchu zmian dokonujących się w kinie japońskim, które od początku lat sześćdziesiątych coraz śmieiej przedstawiało nagość i erotykę. Film Imamury staje się świadectwem akulturacji „za pośrednictwem wydobycia zawartego w nim [pierwowzorze — T.P.] potencjału znaczeń”<sup>31</sup>, chociaż należy zauważyć, że skandalizujące, aczkolwiek formalnie wybitne, *Imperium zmysłów* (*Ai no korīda*, reż. Nagisa Ōshima, Japonia, 1976) miało swoją premierę już kilka lat wcześniej. Należy jednak się zastanowić nad obecnością seksualnych akcentów w powieści Fukazawy — przynajmniej w takim wymiarze, do jakiego odnosi się Imamura.

Po pierwsze, jedyną wzmianką sugerującą stosunek płciowy w tekście źródłowym jest wtedy, gdy Matsu zostaje pierwszy raz na noc i „kładzie się na posłaniu Kesakichiego”<sup>32</sup>, co dzieje się po wspólnej kolacji, która odbywa się w przyjaznej atmosferze. Po drugie, zwrócenie uwagi na kobiece sfery erogenne jest jeszcze później — już po ogłoszeniu zamiaru małżeństwa, kiedy Tama komentuje niezdarność Matsu: „W tyłku tylko mocna, a w niecenieniu ognia za pół ją trzeba liczyć”<sup>33</sup>. W końcu nawet trzynastoletni wnuczek, który podśmiewa się, kiedy Kesakichi ogłasza rodzinie swe plany wobec Matsu, jedynie „wiedział o przyjaźni dwojga młodych”<sup>34</sup>. Gdy zestawia się te niewinne fragmenty ze scenami, które dodaje Imamura, trudno obronić jego argumenty.

W adaptacji z 1983 roku scen seksu jest około tuzina — małżeńskiego, poza-małżeńskiego, z ochoty, z przymusu, z tradycji. Pojawia się również seks mężczyzny z psem. Emblematicznym obrazkiem portretującym różnicę między dwiema adaptacjami jest schadzka Matsu i Kesakichiego pośród gęstwiny liści klonu. W wersji Kinoshity zakochana para dyskutuje na temat głodu, niedostatków w rodzinnym domu kobiety i planowanej wizyty na kolacji w domu Tetsuheia. Aby podkreślić wątek żywności, reżyser zestawia tę scenę z ujęciem pracy na polu, w której uczestniczy także starszka Orin. Imamura preferuje zupełnie inne podejście i przedstawia na tle gałęzi drzewa nieokiełznany akt erotyczny — specyficzny, bo zamiast podniecenia wskazujący na infantylność kochanków. Seksualna huśtawka w końcu ulega pod naporem ciężaru ich wijących się ciał. Leżąc na ziemi, rozmawiają o ciąży i przyjściu potomka na świat, a Imamura zestawia wymianę ich zdań z ujęciem narodzin małego węża.

Przebitki na obrazy rodem z przyrodniczych filmów dokumentalnych są jednym z charakterystycznych rozwiązań formalnych Japończyka<sup>35</sup>. Wyłączając scenę, w której dochodzi do bezpośredniego zbliżenia człowieka ze zwierzęciem w gra-

<sup>31</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 70.

<sup>32</sup> S. Fukazawa, *op. cit.*, s. 265.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 259.

<sup>35</sup> Interesujące są uwagi Rayny Denison, która zauważa, że sposób, w jaki fotografowane są zwierzęta (precyzyjność kompozycji, *rack-focusing*), nie ma za wiele wspólnego z naturalizmem i potwierdzają to napisy końcowe w filmie Imamury, dostrzec tam można chociażby trenera kruków. Autorka zwraca uwagę na symboliczny wymiar tych ujęć. Zob. R. Denison, *op. cit.*, s. 262.

nicach pojedynczego kadru, sfera intymna jest notorycznie zestawiana za pomocą montażu ze zwierzęcym pożądaniem i odwiecznymi prawami natury, którymi rządzą zasada przetrwania i prokreacji. Ujęcia gołych pośladków i kobiecych piersi są opatrzone komentarzem w postaci miłosnych schadzek żab w pobliskim stawie, małych ptaszków wijących gniazdko, ale też modliszki polującej na płazy czy węża w trakcie konsumpcji na wpół pochłoniętego już szczura. Usytuowanie człowieka w tak pierwotnym kontekście — jego animalizacja wydobyta dzięki konsekwentnemu budowaniu analogii — jest problematyczne, zwłaszcza dla zachodniego widza, który za sprawą swojego kulturowego umocowania skłonny jest w sposób pejoratywny odczytywać zaprezentowane paralele.

W Polsce z podobnych środków stylistycznych korzystał Piotr Dumala w *Zbrodni i karze* (2000) i chociaż w jego filmie osią fabularną jest morderstwo, a zestawienie ludzi z insektami oddaje charakter dzieła Fiodora Dostojewskiego, to przykład ten wskazuje na negatywne znaczenia, jakie może konotować zestawienie człowieka ze światem fauny. Cywilizacja Zachodu czuje się zazwyczaj nieswojo, gdy przypomina się jej o pokrewieństwie z dziką naturą. Jest to efekt wieków utrwalania przez greckich filozofów, chrześcijańskich teologów oraz myślicieli renesansowych, przekonania o wyższości człowieka na drabinie bytów oraz jego epistemicznej sile po odrzuceniu dogmatu Wiary i zastąpienia go dogmatem Rozumu. Nie zaskakuje odbiór dzieła Imamury właśnie w tym kluczu: „Człowiek zamknięty w dolinie bez wyjścia zachowuje się podobnie. Nie różni się od zwierzęcia. A przynajmniej niewiele się różni w sensie pozytywnym”<sup>36</sup>. Część krytyków pokusiła się jednak o głębsze refleksje, które lepiej oddają zamiary Japończyka. Aleksander Ledóchowski pisał: „To przede wszystkim równoległe kojarzenie zjawisk przyrody z odruchami i postępowaniem ludzi; to pewna aura kultury antycywilizacyjnej, czyli, w dobrym znaczeniu, naturalna pierwotność”<sup>37</sup>. Krytyk celnie interpretuje także wszechobecną nagość: „W innym filmie byłaby to może pornografia, w tym — studium i tego aspektu życia”<sup>38</sup>. Szczególnie interesujący wydaje się przypadek recenzji Jerzego Górzeńskiego. Pod wpływem lektury wywiadu z Imamurą i Fukazawą — poetą, którego wcześniej nie znał, postanowił popęlić kolejny tekst, w którym refleksyjnie pisał, że „nie tylko mu chodziło o religijną wykładnię zasad shintoizmu, czyli kultu duchów, przyrody i zwierząt, ale o coś pierwotniejszego, mianowicie o animizm (uznawanie istnienia duszy w przedmiotach)”<sup>39</sup>.

Kontynuując wątek fauny okolic Nagano<sup>40</sup>, ogromną rolę we wszystkich trzech wersjach tekstu odgrywają kruki — od dawna ukonstytuowany w literaturze symbol

<sup>36</sup> M. Melanowicz, *op. cit.*, s. 8.

<sup>37</sup> A. Ledóchowski, *op. cit.*, s. 21.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> J. Górzeński, *Dziś o tym samym inaczej*, s. 8.

<sup>40</sup> Legenda opowiada o górskiej wiosce w prefekturze Nagano. Zob. K.I. McDonald, *op. cit.*, s. 114.

śmierci. Kiedy książkowy Tetsuhei wspina się na Narayamę, a wokół spoczywającej na jego plecach matki zaczyna krążyć coraz więcej wron i kruków, narrator podpowiada, że mężczyzna „jakoś nie uważa ich za ptaki”<sup>41</sup>, czym podkreśla ich symboliczny status. Kinoshita pozostawia ten motyw bez zmiany. Jednak Imamura wprowadza istotne rozszady oraz chronologiczną inwersję, która została wspomniana w wypadku wersji z 1958 roku. Fukazawa o miejscu spoczynku staruszki pisze, że to „zbczce, gdzie kości już nie było”, a kiedy spadł śnieg, dodaje, iż kruki „odleciały pewnie do wsi albo w gniazda się zaszyły”<sup>42</sup>. Jest to informacja ważna, bo zapewnia spokój ducha udręczonemu synowi — matka nie zostanie żywcem rozdziobana przez paskudne czarne kreatury, które tak długo czekały na „podanie do stołu”. Imamura świadomie najpierw umieszcza Orin pośród porzrzucanych kości, a następnie przywołuje kruki, które ciągle otaczają pokrytą już śniegiem kobietę. To jawne wystąpienie przeciw tradycji i przepowiedniom zawartym w folklorystycznych pieśniach. Natura nie przejmuje się wersami melodyjnych wierszy, zwłaszcza gdy nadchodzi zima, a o pokarm coraz trudniej.

Okoliczności śmierci starej Orin nie są poetyckie, bo i jej portret nie jest nieskazitelny. U Kinoshity jest ona tylko świadkiem wygnania rodziny złodziei ze wsi. U Fukazawy jedynie przestrzega mężczyzn przed ciemnymi myślami, komentując: „Widzicie, kruki kraczą [...], bo o takich rzeczach radzicie”<sup>43</sup>. W wersji Imamury kobieta z pełną świadomością i podstępem wygania Matsu do domu złodziei, z którego pochodzi, ofiarowując jej garść ziemniaków dla najbliższych. Domyśla się, że kiedy tej nocy mieszkańcy wsi przyjdą dokonać samosądu, nie oszczędzą także ciężarnej kochanki Kesakichiego. Taki scenariusz się realizuje, ale Imamura nie poprzestaje na banicji, pokazaniu świata, w którym najslabsi skazani są na pożarcie. Kolejną istotną sceną o charakterze addycyjnym jest pogrzebanie całej rodziny żywcem. Obojętni na przeraźliwe krzyki byłych sąsiadów zgromadzeni wieśniacy sprawnie wypełniają dół miotającymi się ciałami i równie prędko zasypują go ziemią, by chwilę później rozejść się do domów i zasnąć w spokoju.

Jeśli wygnanie bandytów w filmie Kinoshity można było traktować jako konsekwencję rytualnej sprawiedliwości, tak bestialskie rozwiązanie Imamury prowokuje do postawienia dawno zapomnianego pytania o stan natury człowieka, które słusznie podnosili krytycy w chwili premiery filmu. To również pytanie o granice między romantyzowanym fetyszem pierwotnej harmonii a zwierzęcą agresją, której niepohamowanie może prowadzić do samounicestwienia. O wiele mniej istotną zmianą jest usunięcie wątku sandałów w trakcie linczu. Są one symbolem kultury i techniki — niemającym żadnego uzasadnienia w świecie natury, a więc dla Imamury całkowicie zbędnym.

<sup>41</sup> S. Fukazawa, *op. cit.*, s. 280.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 271.

## PODSUMOWANIE

Omówione teksty filmowe są świadectwem dokonywania przez ich autorów kolejnych operacji adaptacyjnych<sup>44</sup>, a ich analiza wydaje się wystarczająca do wskazania znaczących różnic w ich sposobie myślenia oraz może posłużyć za punkt wyjściowy w ocenie zamiarów dwóch japońskich reżyserów mierzących się z utworem Fukazawy. Co ciekawe, każdy z nich korzysta z tego samego wachlarza technik translacyjnych, lecz osiąga zupełnie odmienne rezultaty w warstwie znaczeniowej. Taki rezultat potwierdza słuszność słów Beli Balázsa:

Fabula powieści może być przerobiona na film albo na sztukę teatralną i w obu rodzajach sztuki może powstać jednakowo doskonałe dzieło, ponieważ forma w obu wypadkach odpowiada treści. Jak to jest więc możliwe? Możliwe staje się dlatego, że chociaż fabuła obu utworów jest taka sama, treść jednak w obu przypadkach jest różna. I ta różna treść odpowiada obu tym zmienionym i nowo nadanym formom<sup>45</sup>.

Cytowane słowa są tym bardziej adekwatne, że w wypadku filmu *Kinoshity* mamy do czynienia ze stylizacją zbliżającą jego dzieło do sztuki teatralnej. Oba utwory zyskały także uznanie krytyki, co potwierdza konstatację Węgra, ale i szerzej — sens powtórnego adaptowania w ogóle, w szczególności utworów, które traktują o odległej przeszłości<sup>46</sup>, albowiem ich odświeżenie, „twórcza zdrada”, jakby powiedziała Alicja Helman, pozwala na zadawanie odwiecznych pytań egzystencjalnych, lecz w innej sytuacji odbiorczej — w nowym kontekście historycznym.

Trudno nie dostrzec różnic w systemie odniesień i w obiektach nostalgii *Kinoshity* i *Imamury*. Każdy z nich operuje historią Fukazawy tak, by podkreślić inne aspekty prymitywnych rytuałów. Z jednej strony u *Kinoshity* widać apologię konstruktów społecznych będących wynikiem sublimacji popędów i mających cel czysto pragmatyczny — są narzędziem, którego zadaniem jest przezwyciężenie ograniczeń stawianych przez czynniki pozaludzkie. W tym spojrzeniu, a przede wszystkim w finalnej ramie narracyjnej, dostrzec można heglowskiego ducha teleologicznego postępu, sugerującego istnienie punktu końcowego historii, abstrakcyjnej mety wyścigu, której Francis Fukuyama doszukiwał się później w upadających pod koniec XX wieku autorytarnych reżimach. Z drugiej strony *Imamura* spogląda na przeciwny brzeg. Chciał „pokazać, że ludzie winni zajmować w przyrodzie taką samą

<sup>44</sup> Szczegółowej analizie addycji wątków narracyjnych w adaptacji *Imamury* dokonuje Lee Wood Hung. Zob. L. W. Hung, *Natural Culturalism in "The Ballad of Narayama": A Study of Shohei Imamura's Thematic Concerns*, <https://eigageijutsu.blogspot.com/2010/09/natural-culturalism-in-ballad-of.html> (dostęp: 25.05.2021).

<sup>45</sup> B. Balázs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, R. Porges, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1987, s. 261.

<sup>46</sup> Krzysztof Loska zaznacza, iż największą popularnością w omawianym okresie cieszyły się jednak adaptacje literatury współczesnej i te traktujące o „tęsknocie za utraconą przeszłością” w czasach nowoczesnych, powojennych. Zob. K. Loska, *Oblicza nowoczesności — film japoński i literatura*, „Studia Filmoznawcze” 2009, nr 30, s. 11–13.

pozycję jak zwierzęta i że mają takie same zachowania seksualne<sup>47</sup>. Obraz z 1983 roku jest sentymentalną pocztówką<sup>48</sup> wyrażającą tęsknotę za prymitywnym stanem natury, który w oczach Japończyka musiał być symbolem harmonii — nawet jeśli brutalnej, bo bliskiej przyrodzie<sup>49</sup>. Na pytanie o charakter dzieła, w kontekście nowoczesnych przemian i dynamicznego wzrostu poziomu technicyzacji/technologizacji<sup>50</sup> społeczeństwa, reżyser odpowiadał, że można je traktować jako formę manifestu: „Obecne społeczeństwo japońskie ukazuje mi się jako iluzja, a życie opisane pod Narayamą jako życie realne, naturalne. Dla mnie Japonia obecna jest jedynie fikcją<sup>51</sup>. Taka wymowa dzieła pozwala na interpretowanie licznych aktów seksualnych obecnych w *Balladzie o Narayamie* jako kierunkowskazów ukazujących tajemnicę początku wszechświata — w ten sam sposób jak robił to Gustave Courbet. Okres filmowej produkcji i zdjęcia w opuszczonej górskiej wsi, której mieszkańcy, zupełnie jak we wcześniej wspomnianym filmie Terayamy, uciekli w poszukiwaniu lepszej jakości życia, także można uznać za symboliczne, bo oddające niekompatybilność opisywanego środowiska z ówczesną rzeczywistością<sup>52</sup>.”

Przedstawione odczytanie dwóch tekstów filmowych potwierdza obecność semantycznych alternatyw — kolejnych kręgów znaczeń tkwiących w ukonstytuowanej wcześniej fabule, której rzeczywista treść i znaczenia podlegają „dekontekstualizacji i rekontekstualizacji<sup>53</sup> z pomocą formy filmowej i dyspozytywu kinowego. Analiza adaptacji *Ballady o Narayamie* wskazuje na bardzo istotny aspekt, który należy uwzględnić w dyskusji o przekładzie intersemiotycznym. Jeżeli „niezbęd-

<sup>47</sup> Wypowiedź Shōheia Imamury z wywiadu Maxa Tessiera, cyt. za: *Ballada o Narayamie*, oprac. G. Jakubowski, s. 15.

<sup>48</sup> W tym kontekście trafne wydają się słowa Stanisława Wyszomirskiego, piszącego o tym, że „emocje przeżywane podczas projekcji nie skłaniają zazwyczaj do głębszych refleksji po zgaśnięciu światła”, a seans filmowy wprowadza widza w stan „napięcia emocjonalnego”. Toteż jeśli nawet Imamura „na czoło wysuwa [...] wieś i jej społeczność”, to przede wszystkim pokazuje wieś konkretną, która immanentnie nie wnosi do dyskursów kulturalnych tak wiele, jak czyni to w zestawieniu z rzeczywistością czasu odbiorcy. Zob. S. Wyszomirski, *op. cit.*, s. 47.

<sup>49</sup> Stanisław Janicki pisał, że filmy Imamury są „swoistymi prowokacjami do dyskusji o miejscu człowieka we współczesnym świecie” i „mają najczęściej charakter analiz psycho-socjologicznych”. S. Janicki, *op. cit.*, s. 187.

<sup>50</sup> To rozróżnienie odnosi się do pracy Martina Heideggera. Niemiec wskazywał na istotną zmianę, jaka zaszła w ciągu wieków w podejściu do techniki, zwracając szczególną uwagę na okres masowej industrializacji. W kontekście filmu interesujące zwłaszcza są jego finalne przemyślenia. Szukając nadziei na ratunek w trakcie rosnącego niebezpieczeństwa i odwołując się do poezji Friedricha Hölderlina, Heidegger wskazuje na sztukę jako przestrzeń do namysłu nad istotą techniki. Zob. M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. K. Michalski, [w:] *idem, Budować, mieszkać, myśleć: eseje wybrane*, Warszawa 1977.

<sup>51</sup> Wypowiedź Shōheia Imamury z wywiadu Maxa Tessiera, cyt. za: *Ballada o Narayamie*, oprac. G. Jakubowski, s. 15.

<sup>52</sup> Jirō Tomoda, współautor dziennika produkcyjnego na planie filmowym, porównywał wieś do „miasta duchów”, opisując trudną przeprawę, jaka czekała aktorów, resztę ekipy i wysłanników prasy, podróżujących pieszo z kolejowej stacji. Zob. R. Denison, *op. cit.*, s. 253.

<sup>53</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 69.



nym warunkiem przekładalności między dwoma systemami jest pewien obszar ich zbieżności na poziomie znaczeniowo-kulturowym<sup>54</sup>, to należy pamiętać o literackim podejściu w historiografii, które problematyzuje czas w kontekście interpretacji — nie inaczej jak czyni to translacja antropologiczna. Intersubiektywny odbiór danego utworu, który determinowany jest ograniczeniami temporalno-geograficzno-kulturowymi, skłania do refleksji na temat płynności znaczeń w ramach pozornie biernego tekstu<sup>55</sup> i jego selektywnej reinterpretacji<sup>56</sup>.

Alicja Helman pisała, że „ilu reżyserów, tyle rodzajów adaptacji, a nawet — choć zapewne przesadnie — ile adaptowanych dzieł, tyle rodzajów adaptacji”<sup>57</sup>. Narodziny Czytelnika, w rozumieniu Rolanda Barthes’a, skłaniałyby do mnożenia liczby tych adaptacji przez liczbę ich odbiorców<sup>58</sup>. Z kolei trwanie dzieła w czasie i wpływ czynników kontekstualnych rozszerza grono tak skonstruowanych adaptatorów *ad infinitum* i wskazuje na potrzebę prześledzenia procesów ewolucyjnych<sup>59</sup>, jakie zachodzą między poszczególnymi odcinkami serii. Należy przy tym pamiętać, że „adaptacja — jako powszechnie występujący i obfitujący w najróżniejsze formy oraz strategie adaptacyjne fenomen kulturowy — jest pojęciem o wiele szerszym niż sama adaptacja filmowa utworu literackiego”<sup>60</sup>. Świadczą o tym zarówno homologiczne i polisemiczne przekłady tekstu Fukazawy — chociaż fabularnie tożsame, to o różnej wymowie — jak i wielość odczytań pojedynczych utworów, szczególnie na gruncie kulturowym, który jest obcy (także czasowo) w stosunku do badanego przedmiotu. Istota zjawiska adaptacji, jej sensotwórczość, konstituowałyby się zatem w działaniu różnicy — pojęcie wierności, *a priori* wartościujące, musiałyby pozostać narzędziem pragmatycznym, a nie wytyczającym drogę w kierunku esencji danego tekstu.

<sup>54</sup> M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 22.

<sup>55</sup> Małgorzata Choczaj, parafrazując słowa Wernera Faulsticha, pisze, że „realizm filmowy jest realizmem społecznego mitu, wskazującym na zapotrzebowania odbiorców danych czasów”. Zob. M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 39.

<sup>56</sup> Hendrykowski podkreśla, że „seryjność oznacza nie tylko następowanie po sobie indywidualnych aktywności (kolejnych wykonań), ale także cykliczność: odkrywczy powrót do miejsca, w którym dana sztuka już była, dokonujący się w innej fazie jej rozwoju”. Zob. M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 133.

<sup>57</sup> A. Helman, *Dziesięć tez na temat filmowej adaptacji literatury*, [w:] *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, Łódź 1997, s. 13.

<sup>58</sup> Rola odbiorcy w procesie adaptacyjnym uznaje także Hendrykowski, odwołując się zarówno do jego kompetencji kulturowej, jak i pokładów empatii, wpływających na recepcję tekstu. Zob. M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 89–98.

<sup>59</sup> Taki punkt wyjściowy do analizy adaptacyjnej przyjmuje także Julie Sanders w książce *The New Critical Idiom*, w której aplikuje darwinowskie pojęcia biologicznego dziedziczenia do swoich rozważań na temat przekładów intermedialnych. Zob. A. Helman, *Twórcza zdrada*, s. 15.

<sup>60</sup> M. Hendrykowski, *op. cit.*, s. 76.

## THE BALLAD OF AN ADAPTATION: WHERE DOES THE MEANING OF ANOTHER SONG ABOUT NARAYAMA LIE?

### Summary

The main purpose of this article is to analyze the text of Shichiro Fukazawa's *The Ballad of Narayama*, its two Japanese film adaptations by Keisuke Kinoshita and Shohei Imamura, and to explain the idea behind another attempt by cinema and cinema audiences to assimilate the story into the changing film discourse. Referring both to classical and postmodern theories of adaptation of literature represented in the works of Alicja Helman and Marek Hendrykowski, and to current film studies strategies, the author deconstructs the movies, describes the differences in adaptation processes, and looks for their causes, using historical and anthropological contexts. The results of the analysis are contrasted with the reception of the films by Polish critics who attempted to interpret Imamura's film by emphasizing its animal motifs and often juxtaposed it with the highly theatrical manner of the earlier work by Kinoshita.