

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4588>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

Krzysztof Loska

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Czechow, Murakami i film – w kręgu literatury i kina światowego

Keywords:

Japanese film;
theatre;
world literature;
adaptation;
mourning work;
hauntology

Abstract

Chekhov, Murakami, and Film: In the Realm of World Literature and Cinema

Theoretical reflection on world literature makes it possible to understand that a related phenomenon, world cinema, can be considered not only within the framework of festival politics and transnational productions, but also, as Dudley Andrew and Lúcia Nagib suggest, in the context of individual works. The proposed approach allows to grasp both the interrelationships arising from the opposition between the centre and the periphery, and the process of assimilation taking place in the local context. Adopting Robert Stam's thesis that cinema is a 'transartistic' medium, i.e., one based on the interpenetration of different arts, the circulation of themes and motifs, I refer to Ryūsuke Hamaguchi's *Drive My Car* (2021) to make the point that a text situated in a foreign context, outside of its native culture, acquires a new meaning, and to show what the worldliness of cinema consists in, taking into account its dialogical nature, openness to different texts (Anton Chekhov's *Uncle Vanya*), multilingualism, polycentricity, and polyvalence. All this makes us realise that cultures are not separate and distinct entities, but are based on flows and transitions, drawing from various sources, forming a heterogeneous whole.

Słowa kluczowe:

film japoński;
teatr;
literatura światowa;
adaptacja;
praca żałoby;
widmontologia

Abstrakt

Teoretyczna refleksja nad pojęciem literatury światowej pozwala zrozumieć, że pokrewne zjawisko, czyli kino światowe, można rozważać nie tylko w ramach polityki festiwalowej i produkcji transnarodowych, lecz także – jak sugerują Dudley Andrew i Lúcia Nagib – w kontekście poje-
dynczych jego wytworów. Proponowane podejście pomaga uchwycić zarówno zależności wynikające z opozycji między centrum i peryferiami, jak również proces przyswo-
jenia zachodzący w lokalnym kontekście. Przyjmując tezę Roberta Stama, że kino jest medium „transartystycznym”, czyli opartym na przenikaniu się różnych sztuk, swobodnym krążeniu tematów i motywów fabularnych, autor odwołuje się do filmu *Drive My Car* (reż. Ryūsuke Hamaguchi, 2021), by zwrócić uwagę na to, że tekst usytuowany w obcym kontekście, poza kulturą rodzimą, zyskuje nowe znaczenie. Przykład ten pokazuje też, na czym polega światowość kina, z uwzględnieniem jego dialogicznej natury, otwarciem na inne teksty (*Wujaszek Wania* Antoniego Cze-
chowa), wielojęzycznością, policentrycznością i poliwa-
lentnością. Wszystko to uświadamia nam, że kultury nie są odrębnymi i odgrodzonymi od siebie całościami, lecz opie-
rają się na przepływach i przejściach, czerpią z różnych źródeł, tworząc niejednorodną całość.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.08.20; recenzowano: 2025.10.06; przyjęto: 2025.10.29; opubliko-
wano: 2025.12.16

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

Co to jest kino światowe? Czy w nowych opracowaniach historycznych pojęcie to zastąpiło popularną kategorię kina narodowego, czy raczej uzupełniło ją i weszło w dialog z określeniami pokrewnymi, takimi jak kino transnarodowe, globalne czy diasporyczne?¹ W dawniejszych publikacjach używano tego terminu w opozycji do kina głównego nurtu; czasem wskazywano na jego związki z Trzecim Kinem jako alternatywą dla zachodniego modelu produkcji – na taką możliwość zwrócił uwagę John Hill we wstępie do monografii *World Cinema: Critical Approaches*, widząc w nim przykład strategii artystycznej wybieranej przez reżyserów pochodzących z krajów peryferyjnych lub półperyferyjnych².

Krytyczny namysł nad kinem światowym jako pojęciem teoretycznym i estetycznym rozwinął się za sprawą artykułów zamieszczonych w antologii *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Lúcia Nagib zauważyła, że termin ten nie doczekał się precyzyjnej definicji i wciąż jest używany w sposób dowolny, ponieważ badacze skupiają się na tym, czym kino światowe nie jest. Nie chcąc bazować na negatywnych odniesieniach do hollywoodzkich konwencji gatunkowych, należy, po pierwsze, zerwać z myśleniem opartym na opozycjach binarnych, po drugie – przyjąć definicję uwzględniającą wielość możliwych podejść oraz „porowatość” granic kulturowych³.

Dudley Andrew, do którego Nagib konsekwentnie się odwołuje, zaproponował, by za punkt wyjścia do dalszych rozważań nad kinem światowym przyjąć (z pewnymi modyfikacjami) ustalenia Franca Morettiego na temat literatury światowej⁴. Zastanawiając się nad dialektyczną relacją między centrum a peryferiami, włoski literaturoznawca odniósł się do zagadnień z zakresu ekonomii politycznej i posłużył się kategorią „zadłużenia zagranicznego” opisaną niegdyś przez Roberta Schwarza. Brazylijski uczony chciał przy jej pomocy wyjaśnić mechanizm oddziaływania kolonizatorów na podporządkowanych (*subaltern*) oraz opisać sposób wykorzystania przez kraje zależne narzuconego modelu politycznego, gospodarczego i kulturowego, ale można jej również użyć do przedstawienia związków zachodzących na innych poziomach, nieopartych wyłącznie na dominacji⁵. O ile w dziewiętnastowiecznym rozumieniu pojęcie światowości sprowadzało się do przyjęcia perspektywy eurocentrycznej i służyło uprawomocnieniu logiki imperialnej, na podstawie której ustanowiono kryteria wartościowania oraz definiowano kwestię prestiżu artystycznego⁶, o tyle w ostatnich latach termin ten rozpowszechnił się w innym znaczeniu za sprawą publikacji Pascale Casanovy („światowa republika literatury”), Davida Damroscha („literatura światowa”) i Franca Morettiego („światowy system literatury”)⁷.

Badanie filmu z perspektywy światowości zachęca do wypracowania nowego podejścia metodologicznego – stwierdza Dudley Andrew – dzięki któremu można spojrzeć na kino jak na mapę pozwalającą na poznawanie odległych terytoriów. W przyjętych przez amerykańskiego uczonego założeniach filmowy świat nie posiada centrum, z którego emanują wzorce, lecz wiele równorzędnych ośrodków, o czym przed laty pisali Ella Shohat i Robert Stam w *Unthinking Eurocentrism*⁸. Chcąc uchwycić wzajemne zależności i wpływy, a zwłaszcza związki zachodzące między kinem narodowym i światowym, trzeba dostrzec zarówno „drzewa”, jak i „fale” – by posłużyć się metaforami Morettiego: *Drzewo opisuje przejście od jedności do różnicowania (...), fala – odwrotnie: odślania jedność, która za-*

garnia wyjściową różnorodność. (...) Drzewa potrzebują geograficznej nieciągłości (...); fale nie lubią barier i zawdzięczają swoją żywotność geograficznej ciągłości (...). Drzew i gałęzi kurczowo trzyma się naród-państwo; fala jest modelem działania rynku. (...) Historię kulturową tworzą drzewa i fale. (...) A ponieważ kultura światowa oscyluje między tymi dwoma mechanizmami, jej wytwory są z konieczności niejednorodne. (...) Oto i podstawa podziału pracy między literaturę narodową i światową: narodowa dla tych, którzy widzą drzewa; światowa dla tych, którzy widzą fale⁹.

Zastanawiając się nad złożonością i nieoczywistością takich pojęć, jak literatura światowa czy kino światowe, zamierzam posłużyć się przykładem, który odsłania nie tylko problematyczny charakter relacji między centrum i peryferiami, globalnością i lokalnością, ale także wskazuje na uniwersalną naturę kategorii estetycznych (wielogłosowość) i psychologicznych (melancholia, trauma czy żaloba). Odwołując się do filmowej adaptacji opowiadań Harukiego Murakamiego, czyli pisarza uznawanego za „wizytówkę” literatury japońskiej, a zarazem twórcę światowego – zarówno ze względu na przekłady jego dzieł na języki obce, jak i z powodu specyficznego „zadłużenia” autora w kulturze zachodniej¹⁰ – zamierzam pokazać, w jaki sposób literatura światowa stała się częścią lokalnego kontekstu, który następnie wpłynął na kształt światowości za pośrednictwem filmu. Ryūsuke Hamaguchi – reżyser o ugruntowanej pozycji międzynarodowej, zdobywca nagród na festiwalach w Cannes, Berlinie, Chicago, Locarno i San Sebastian – odwołuje się do prozy Murakamiego nie tylko po to, by uchwycić zależności między kulturą światową a japońską, lecz także by wskazać na powinowactwo tematów mających źródła w swobodnym przepływie myśli (psychoanaliza) i dzieł (dramat Antoniego Czechowa).

W stronę kina światowego

Chcąc wyjaśnić, czym jest kino światowe, można odwołać się – podobnie jak czyni to Dudley Andrew – do terminu pokrewnego, czyli literatury światowej. Większość badaczy zgadza się co do tego, że nie sprowadza się ona ani do kanonu, ani do ogólnego zbioru dzieł, lecz jest cyrkulacją utworów i sposobem lektury tekstów, a nawet swoistym miejscem negocjacji między różnymi kulturami. Nie oznacza to bynajmniej, że dzieło całkowicie uwalnia się od pierwotnego kontekstu i miejsca, w którym powstało, ponieważ znajomość uwarunkowań źródłowych jest często niezbędna dla zrozumienia znaczenia utworu¹¹. Jak pisze David Damrosch: *Spotykamy się z dziełami nie w sercu kultury źródłowej, ale w polu sił wygenerowanych między dziełami, które mogą pochodzić z bardzo różnych kultur i obszarów*¹².

Na tak zarysowanym tle można usytuować zjawisko kina światowego, które w interesujący, choć nieco jednostronny sposób opisali Shekhar Deshpande i Meta Mazaj. Hipoteza wielośrodkowego świata, w skład którego wchodzi różne kinematografie – zarówno uznawane dawniej za wiodące (klasyczne kino hollywoodzkie), jak i peryferyjne czy półperyferyjne (afrykańskie, dalekowschodnie, środkowo-europejskie) – wymaga nowego podejścia do badań historycznych i stworzenia map terytoriów (w rozumieniu Dudleya Andrew) powstałych po zmianach gospodarczych i politycznych wskutek globalizacji oraz rozwoju technologicznego (rewolucja cyfrowa), w wyniku czego doszło do ukształtowania się nowych sposobów produkcji, dystrybucji i odbioru (Internet i platformy streamingowe).



Nowe podejście metodologiczne łączy się z uwzględnieniem trzech właściwości kina światowego: policentryczności, czyli uznania równoczesnego istnienia wielu ośrodków (od Hollywood przez Bollywood po Nollywood, od kina europejskiego do azjatyckiego itd.); polimorficzności, czyli ujęcia kina jako zbioru różnych praktyk (narodowych, transnarodowych, postkolonialnych, diasporycznych), które wyznaczają określone ramy i wymagają spojrzenia z wielu punktów widzenia jednocześnie (kino japońskie jest nie tylko przykładem kinematografii narodowej czy regionalnej, lecz również częścią kina światowego, ponieważ uczestniczy w globalnym obiegu festiwalowym); poliwalentności, która pozwala zrozumieć, w jaki sposób tekst – przekraczając granice narodowe i kulturowe – jest odbierany i interpretowany w różnych częściach świata¹³. Dzięki temu możliwe jest spojrzenie na świat z nowej perspektywy i podważenie opozycji między centrum i obrzeżami.

Mapowanie kina światowego polega na odsłonięciu wewnętrznej różnorodności i złożoności jego części składowych, a zarazem pozwala na uwzględnienie wzajemnych relacji. Nie należy zapominać o tym, o czym pisał Franco Moretti w odniesieniu do literatury, że fundamentalne nierówności nie znikły wraz z globalizacją, ponieważ sytuacja finansowa, wpływy estetyczne, zasięg kulturowy oraz szereg czynników politycznych i społecznych wciąż określają dynamikę tych zależności. Uwzględniając stanowisko Diny Iordanovej, Davida Martina-Jonesa i Belén Vidal, którzy proponują spojrzenie na kino światowe z perspektywy peryferyjnej oraz odrzucają upraszczający podział na dominujących i podporządkowanych, można zauważyć, że zamiast klasycznych kanonów pojawiają się lokalne praktyki (być może wcześniej niewidoczne)¹⁴. Jeśli zastąpimy model globalnej rynkowej dominacji pojęciem kina światowego, które pozwala na uwzględnienie powiązań i wpływów, to wyłoni się perspektywa relacyjna, ułatwiająca wielostronny ogląd zjawisk, bez konieczności ustanawiania hierarchii i zależności, przekonywania o wyższości jednej kinematografii nad drugą.

Instytucjonalna analiza kina światowego, skupiona na zależnościach ekonomicznych, systemie finansowania produkcji i dystrybucji, polityce festiwalowej, lokalnych kinematografiach (rozważanych w wymiarze narodowym, jak i transnarodowym), nadaje ton współczesnym badaniom, o czym świadczy antologia *The Routledge Companion to World Cinema*. Jej współautorzy, posługując się metaforą długości (*longitude*) i szerokości geograficznej (*latitude*), podkreślają, iż *celem jest opisanie zmian zachodzących na obszarze kina światowego zarówno w kontekście długości (czynniki historyczne, terytorialne, narodowe, regionalne, transnarodowe i globalne), jak i szerokości (aspekty teoretyczne, produkcyjne, tematyczne, estetyczne, technologiczne i komercyjne)*¹⁵.

Dominujące we wspomnianych przeze mnie publikacjach ujęcie tematu nie wyczerpuje jednak złożoności kina światowego, ponieważ pomija konkretne wytwory tego systemu, czyli filmy. Mapa nie służy wyłącznie odwzorowaniu na płaszczyźnie pewnych wyobrażeń na temat terytorium, lecz także dostarcza informacji o powiązaniach między miejscami; nie tylko ułatwia spojrzenie z dystansu na całość pola (co proponował Franco Moretti), ale i pozwala przyjrzeć się pojedynczym punktom. Dudley Andrew i Lúcia Nagib zachęcają do skupienia się na tekście, dzięki czemu można zobaczyć zarówno zależności wynikające z opozycji między centrum (kino hollywoodzkie) i peryferiami, jak i proces przekształcania

dzieła zachodzący w lokalnym kontekście. Z kolei Robert Stam kładzie nacisk na przenikanie się literatury, filmu i innych sztuk, traktując kino jako medium „transartystyczne”, które można rozważać przez pryzmat kategorii „długiego trwania” (*longue durée*)¹⁶.

Od Murakamiego do Czechowa

Przyjmując założenie Roberta Stama, że namysł nad kinem światowym powinien uwzględnić jego otwartość na różne formy artystycznego wyrazu, pragnę zacząć od zwrócenia uwagi na swoiste „zadłużenie” filmu w literaturze pięknej i teatrze, przypominając, że tekst usytuowany w obcym kontekście, poza kulturą rodzimą, zyskuje nowe znaczenie. Kino, podobnie jak literatura światowa, jest formą *bezbiasnego zaangażowania w świat poza naszym własnym miejscem i czasem* – powiada David Damrosch¹⁷ – spotkaniem z inną wrażliwością i odmiennym spojrzeniem na świat, zderzeniem niewspółmiernych rzeczywistości, co sprawia, że materiał wyjściowy ulega przystosowaniu do potrzeb odbiorcy wychowanego w innej kulturze.

W zbiorze opowiadań Murakamiego *Mężczyźni bez kobiet (Onna no inai otokotachi)* Hamaguchi dostrzegł nie tylko pomost łączący kulturę zachodnią i wschodnią – ze względu na uniwersalny charakter pracy żałoby i doświadczenie traumy – ale również szansę na nowe spojrzenie na światowość literatury za sprawą włączenia dramatu Antoniego Czechowa w strukturę fabularną dzieła filmowego (zgodnie z intencją pierwowzoru). *Drive My Car* stanowi jedną z siedmiu opowiedzianych przez pisarza historii o samotnych, niepewnych siebie mężczyznach, obawiających się bliskości, niepokodzonych z życiem i zmagających się ze stratą bliskiej osoby¹⁸. Bohaterem pierwszej z nich jest Kafuku, czterdziestosiedmioletni aktor i reżyser, który na zaproszenie festiwalu teatralnego pracuje nad inscenizacją *Wujaszka Wani* Czechowa. W ramach rezydencji artystycznej organizatorzy zapewniają mu dom położony w pewnej odległości od miasta oraz kierowcę – dwudziestotrzyletnią samotną kobietę o imieniu Misaki, pochodzącą z małej miejscowości położonej na wyspie Hokkaido.

Szukając elementów fabularnych pozwalających rozwinać motywację psychologiczną postaci, Ryūsuke Hamaguchi sięgnął do dwóch innych opowiadań z tego samego zbioru – *Szeherazada* i *Kino* – dzięki którym udało mu się pokazać przeszłość bohatera i wypełnić puste miejsca w strukturze narracyjnej. Motywem przewodnim i głównym punktem odniesienia postanowił jednak uczynić sztukę Czechowa, starannie wybierając dialogi z *Wujaszka Wani*, do tego stopnia, że pod koniec filmu Kafuku i Misaki żegnają się słowami będącymi parafrazą finałowego monologu Soni, w którym młoda kobieta pociesza Iwana Wojnickiego.

Przystępując do pisania scenariusza *Drive My Car* (2021), reżyser postanowił opowiedzieć dwie historie, które łączy postać głównego bohatera, a rozdziela czołówka filmu, zamykająca czterdziestominutowy prolog. Pierwsza z nich rozgrywa się w Tokio i dotyczy przeszłości Yūsuke Kafuku (Hidetoshi Nishijima), zwłaszcza jego życia rodzinnego (w pierwowzorze literackim informacje na ten temat ograniczają się do wzmianki o śmierci córki w dzieciństwie i romansach żony). Sekwencja otwierająca stanowi zapowiedź przyszłych wydarzeń, ponie-

waż historia opowiedziana przez żonę – o licealistce, która wielokrotnie zakrada się do cudzego domu pod nieobecność właścicieli, by zabrać przedmiot należący do kolegi z klasy i zostawić coś własnego – jest opisem kompulsywnych zachowań wynikających z przymusu powtarzania, będących zazwyczaj skutkiem traumatycznego doświadczenia¹⁹.

Fabularny punkt zwrotny, czyli odkrycie niewierności żony, został zaczerpnięty z opowiadania Kino: *Myślał, że dobrze się mu z żoną układa, nigdy jej o nic nie podejrzewał. Gdyby kiedyś nie wrócił przypadkiem dzień wcześniej z delegacji, może nigdy by się nie zorientował. Bez uprzedzenia zjawił się w ich wspólnym mieszkaniu w Kasai i zastał żonę nagą w łóżku z tym facetem. Kochali się w ich sypialni, w ich łóżku. Nie mogło być żadnych wątpliwości. Żona jakby przysiadła na mężczyźnie, więc kiedy Kino otworzył drzwi do pokoju, spojrzeli sobie prosto w oczy. Widział, jak jej kształtne piersi unoszą się i opadają. (...) Kino odwrócił głowę, zamknął za sobą drzwi sypialni i wciągnął z torbą na ramieniu, pełną rzeczy do prania z całego tygodnia, wyszedł i więcej nie wrócił²⁰*. Postawę obu bohaterów Murakamiego, Kafuku i Kino, wyróżniają rezygnacja, pragnienie ucieczki od problemu, poczucie życiowej klęski i apatia.

Sceny z życia małżeńskiego Yūsuke i Oto (Reika Kirishima) wydają się przedłużeniem życia zawodowego ze względu na performatywny charakter ich relacji intymnych, w których odgrywanie ról lub wymyślanie fikcyjnych historii służy maskowaniu uczuć oraz odsuwaniu się od rzeczywistości. Umiejętność zachowania dystansu pomaga bohaterowi w wypieraniu wiedzy na temat kochanków żony. Koncepcja życia jako teatru pojawiła się we wcześniejszych filmach fabularnych Hamaguchiego, które opowiadały o miłości i stracie: *Asako. Dzień i noc* (*Netemo sametemo*, 2018), *W pętli ryzyka i fantazji* (*Gūzen to sōzō*, 2021) oraz w dokumencie *Shinmitsusa* (*Intymność*, 2012) – zapisie prób scenicznych do spektaklu zrealizowanego ze studentami tokijskiej szkoły aktorskiej. W ostatnim z wymienionych filmów reżyser zadał fundamentalne pytanie dotyczące tożsamości, potraktował scenę jako miejsce pozwalające na badanie natury ludzkiej, uważną obserwację zachowań, relacji z innymi, problemów z komunikacją i bliskością.

Druga część filmu *Drive My Car*, opowiadająca o pracy żałoby po śmierci żony, rozgrywa się w Hiroszimie podczas przygotowań do wystawienia *Wujaszka Wani*. Nie tylko próby z aktorami są dla bohatera sposobem na przepracowanie straty, ale również codzienna jazda samochodem z Misaki (Tōko Miura). W pierwowzorze literackim mówi się o niej, że jest szorstka, małowólna i pali jak smok. *Prawie się nie uśmiecha. I jest dość brzydka²¹*. Z upływem czasu Kafuku dostrzega w niej coś więcej: – *Już dawno miałem ci powiedzieć. Jak się dobrze przyjrzeć, jesteś zupełnie ładna. Nie masz w sobie nic brzydkiego. – Dziękuję bardzo. Ja też nie uważam, że jestem brzydka. Tylko nieładna. Jak Sonia. – Kafuku spojrzał na nią lekko zdziwiony. – Czytałaś „Wujaszka Wanię”. – Kiedy tak codziennie słuchałam fragmentów pana roli w dowolnej kolejności, zapragnęłam się dowiedzieć, o czym to jest. (...) To smutna sztuka, prawda? – Tak, pozbawiona nadziei²²*.

Oboje poszukują sensu życia i odpowiedzi na egzystencjalne pytania w sztuce rosyjskiego dramaturga, która ze względu na treść wydaje im się szczególnie bliska: *Słowa Czechowa przenikają do mojego wnętrza i poruszają moje ciało – mówi Misaki, podczas gdy Kafuku dodaje: Kiedy wypowiadamy jego słowa, wypływa z nas prawda²³*. O ile młoda kobieta utożsamia się z Sonią – córką z pierwszego

małżeństwa profesora Sieriebriakowa, o tyle Kafuku identyfikuje się z Iwanem Wojnickim, czyli tytułowym Wanią, bratem zmarłej żony profesora, który przez lata opiekował się wiejską posiadłością. Bohaterowie Czechowa, Murakamiego i Hamaguchiego akceptują wyroki losu, wydają się bierni, pogrążeni w melancholii, przywiązani do przeszłości (reżyser jeździ wybranym przez żonę starym Saabem), niepokodzeni ze sobą i przez to niezdolni do życia w teraźniejszości.

Oparcie struktury narracyjnej na wielopłaszczyznowych odniesieniach do *Wujaszka Wani* nie służy bynajmniej postmodernistycznej zabawie z widzem, lecz jest świadectwem zakorzenienia w literaturze światowej, dowodem na istnienie kulturowych zależności i przepływów, odsłaniających jedność systemu i brak granic, a zarazem pokazujących różnicowanie i osobność (jak w metaforze „drzew” i „fal”). Opublikowana w 1897 r. sztuka Czechowa opowiada o utracie złudzeń i tragizmie ludzkiego losu. Opisywane przez rosyjskiego pisarza życie wiejskie jest naznaczone wszechogarniającą nudą, którą na co dzień przerywają błazenada i pijaństwo, maskujące pogłębiającą się samotność oraz świadomość zaprzepaszczonego szansa na karierę zawodową lub szczęście rodzinne²⁴.

Antoni Czechow przedstawił galerię nieszczęśliwych postaci, które choć uświadamiają sobie tragizm własnego losu, wydają się niezdolne do wprowadzenia jakichkolwiek zmian – są jak istoty pogrążone w letargu lub duchowym paraliżu. Jedni bohaterowie uważają się nad sobą i obwiniają świat o własne niepowodzenia, unikając wzięcia odpowiedzialności za życie (jak Iwan Wojnicki), inni stają się cynikami przyglądającymi się rzeczywistości z ironicznym dystansem (jak Michał Astrow). Frustracja i brak energii potrzebnej do działania idą w parze z niezrealizowanymi planami oraz niespełnionymi marzeniami o miłości: Wania darzy uczuciem znacznie młodszą od siebie Helenę, żonę profesora Sieriebriakowa, z kolei Sonia Aleksandrowna zakochana jest w wiejskim lekarzu Astrowie.

Czechow w Japonii

Chcąc zrozumieć miejsce i rolę Czechowa w filmie Hamaguchiego, trzeba uchwycić status autora *Wujaszka Wani* jako twórcy światowego, a jednocześnie rosyjskiego, ponieważ literatura z tej części świata była postrzegana przez japońskich intelektualistów jako alternatywa dla zachodnioeuropejskiego modernizmu i ukształtowała wrażliwość estetyczną wielu pokoleń pisarzy²⁵. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że Japonia szybko przyswoiła zdobycze cywilizacji europejskiej, warto jednak pamiętać, że proces modernizacji życia społecznego nie polegał na przyjmowaniu obcych wzorców kulturowych. Popularne w epoce Meiji (1868-1912) hasło *wakon yosai* („japoński duch, zachodnia technologia”) wyrażało nie tylko chęć zmiany, lecz również pragnienie ocalenia tożsamości, wskazywało na lęk przed wpływem, związany z groźbą rozpadu dotychczasowego porządku i porzuceniem tradycyjnych wartości. Slogan ten zawierał pewną sprzeczność, ponieważ opierał się na założeniu, że nauka i technika są neutralne światopoglądowo i nie niosą ze sobą ideologicznego przesłania. Szybko zrozumiano, że oddzielenie zachodnich wynalazków od ich ducha, czyli racjonalizmu i indywidualizmu, jest niełatwe, uznano jednak, że otwarcie na inne kultury nie musi prowadzić do naśladownictwa, lecz może opierać się na deformacjach i twórczych przekształceniach.



Jak pisał Hajime Nakamura: *Japończycy dzięki swej tolerancji i otwartości z łatwością asymilowali heterogeniczne kultury napływające z zewnątrz. Próbowali określić ważność każdego z wielu różnorodnych elementów kulturowych, równocześnie czyniąc wysiłki na rzecz zachowania wartości odziedziczonych z własnej przeszłości*²⁶.

O ile przekłady opowiadań Czechowa ukształtowały poetykę japońskiej powieści realistycznej, o tyle inscenizacje jego dramatów wpłynęły na rozwój „nowego teatru” (*shingeki*)²⁷. Pierwsze tłumaczenia ukazały się w 1903 r., a sześć lat później publiczność teatralna mogła zobaczyć jednoaktówkę *Oświadczyń*, wystawioną przez Wolny Teatr (Jiyū Gekijō). Najważniejsze dramaty rosyjskiego pisarza na stałe weszły do repertuaru dopiero w latach 20. za sprawą Kaoru Osanaiego, który po powrocie z Moskwy wystawił na scenie teatru Tsukiji Shōgekijō trzy jego sztuki: *Wiśniowy sad*, *Wujaszka Wanię* i *Trzy siostry* (wszystkie premiery odbyły się w 1925 r.)²⁸. Lakoniczność prozy Czechowa była bliska japońskiej wrażliwości, podobnie jak obrazowanie rzeczywistości nie za pomocą szerokiej panoramy i rozbudowanych opisów (jak u Lwa Tołstoja), lecz za pośrednictwem drobnych, na pozór nieistotnych szczegółów. W opowiadaniach i sztukach autora *Wiśniowego sadu* wszystko oparte jest na niedopowiedzeniach i aluzjach, struktura fabularna ma charakter epizodyczny, ważną rolę odgrywa pusta przestrzeń, która staje się miejscem wypełnianym przez odbiorcę.

Głos z zaświatów

Bohaterowie Czechowa nie potrafią pogodzić się z utratą złudzeń, żyją we własnych wyobrażeniach dopóty, dopóki iluzja nie rozwieje się pod wpływem zewnętrznych okoliczności, a wówczas wpadają w rozpacz lub melancholię. *Nie żyłem, wcale nie żyłem! Z twojej łaski zniszczyłem, zniweczyłem najlepsze lata mojego życia – mówi Wania. – Przepadło moje życie! Mój talent, rozum, odwaga... Gdybym żył normalnie, wyszedłbym może na Schopenhauera, Dostojewskiego...*²⁹ Co zrobić z życiem, które rozpadło się na kawałki, i z czasem, który pozostał? – zastanawia się bohater Czechowa. *Mam czterdzieści siedem lat; jeżeli pożyję, powiedzmy, do sześćdziesięciu, to pozostaje mi jeszcze trzynaście lat! To długo! Jak ja przeżyję tych trzynaście lat? Co będę robić, czym je wypełnię? O, zrozum... Zrozum, gdyby można było przeżyć tę resztę życia jakimś nowym sposobem. Zbudzić się pewnego jasnego, spokojnego ranka i poczuć, że zacząłeś żyć na nowo, że cała przeszłość zapomniana, rozpułnęła się jak dym. Zacząć nowe życie...*³⁰ Prolog filmu kończy się śmiercią żony i sceną z pierwszego aktu dramatu Czechowa, w której Iwan Wojnicki z pogardą mówi o wierności małżeńskiej, że *jest od początku do końca jednym fałszem*³¹. W drugiej części Hama-guchi opowiada o wpływie przeszłości na teraźniejszość, o niewykorzystanych szansach, przeoczeniu czegoś, co mogło być ważne.

Fragmenty monologów z trzeciego i czwartego aktu *Wujaszka Wani* pojawiają się w kluczowych scenach jazdy Kafuku z domu do pracy. Wnętrze samochodu jest przestrzenią heterotopieczną, wydzieloną z codzienności strefą, w której następuje powrót do przeszłości. Codzienny rytuał odsłuchiwania kaset nagranych przez żonę, która wypowiada kwestie postaci ze sztuki Czechowa, nie służy wyłącznie powtarzaniu roli, lecz jest także świadectwem nieprzepracowanej żałoby, oznaką pośmiertnej obecności Oty i sposobem na pro-

wadzenie z nią rozmowy. *Żywi nie przestają myśleć o zmarłych* – mówi Kafuku do Misaki, jak gdyby zastanawiał się nad słowami Jacques’a Derridy: *żywi żywią zmarłych, zajmują się zmarłymi, pozwalają na to, aby zmarli ich żywili (...), pozwalają sobie mówić poprzez zmarłych i rozmawiać ze zmarłymi, nosić ich imię i mówić w ich języku*³². Bohater słyszy głos z zaświatów – niewidoczny i niematerialny – który choć dobiega z mechanicznego urządzenia (magnetofon), to pochodzi niejako z innego porządku, jakby przeniknął przez szczelinę pomiędzy wymiarami. Czy przechowywane na zewnętrznym nośniku akustyczne wspomnienia przynoszą pocieszenie w obliczu śmierci bliskiej osoby, czy raczej są świadectwem pragnienia niemożliwego, czyli zachowania utraconego obiektu miłości?

Jeśli uznamy, że widma nawiedzają żywych, domagając się czegoś od ludzi, to należy zastanowić się, jakie znaczenie przypisać słowom z dramatu Czechowa. Czy mają wyznaczyć dalszą drogę lub zachęcić bohatera do odmiennego spojrzenia na minione wydarzenia? Widmowa obecność żony przypomina mężowi o tym, co stłumione, o nierozwiązanych sprawach i pytaniach, których nie zadał: *Dla mnie najtrudniejsze jest to – zaczął – że ja jej, a przynajmniej tego, co było w niej najważniejsze, naprawdę nie rozumiałem. A teraz, kiedy umarła, już pewnie nigdy nie zrozumieć. To jest jak malutki sejf zatopiony głęboko na dnie morza. Na tę myśl serce ściska mi ból*³³. W ten sposób powstaje sekretny grobowiec, czy raczej krypta – by użyć określenia Jacques’a Derridy – w której zamknięte zostają wszelkie niewypowiedziane słowa i niedostępne obrazy³⁴.

Bohater nie potrafi się pogodzić ze stratą, dlatego żyje w „czasie zwichniętym”, wsłuchując się w głos z zaświatów z nadzieją, że uda mu się poznać prawdę, zdobyć wiedzę o przeszłości i odgadnąć przyczynę niewierności. *Ale czy w ogóle można kogoś w pełni zrozumieć?* – zastanawia się Kafuku w rozmowie z ostatnim kochankiem żony, Takatsukim (Masaki Okada). *Nawet jeśli tę osobę darzymy głębokim uczuciem. Prawie dwadzieścia lat byliśmy bardzo zżytym małżeństwem. Myślałem też, że jesteśmy przyjaciółmi darzącymi się zaufaniem. Że o wszystkim szczerze ze sobą rozmawiamy. Przynajmniej ja tak sądziłem. Ale naprawdę mogło tak nie być. Jak by to powiedzieć... Może miałem gdzieś jakieś martwe pole. Może nie dostrzegłem czegoś ważnego. To znaczy patrzyłem, ale naprawdę nie widziałem*³⁵. Po latach mąż wciąż nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, czego mu brakowało i czego żona szukała w romansach z innymi: *Miała w sobie ciemne miejsce, w które nie mogłem zajrzeć. (...) Udawalem, że tego nie widzę. Dlatego ją straciłem. Na zawsze*³⁶.

Praca żałoby

Niemożność zaleczenia ran wynika z zaburzeń w pracy żałoby, przez co życiowa postawa człowieka naznaczona jest melancholią. *Żałoba jest z reguły reakcją na utratę ukochanej osoby* – stwierdza Zygmunt Freud – często niesie z sobą poważne odstępstwa od normalnych zachowań życiowych, po pewnym czasie ból jednak zostaje przezwyciężony, dochodzi do pogodzenia się z rzeczywistością, podczas gdy melancholia wyraża się w głębokiej depresji i poczuciu osamotnienia³⁷. Śmierć żony w połączeniu z uświadomieniem sobie jej niewierności pozostawia trwałą uraz, zmienia się w doświadczenie traumatyczne, które narusza kruchą strukturę codzienności, pozbawia bohatera poczucia bezpieczeństwa oraz odbiera mu możliwość znalezienia

nia sensu życia (kobieta oddająca się innemu mężczyźnie jest obrazem, o którym nie chce pamiętać, a jednocześnie nie może o nim zapomnieć). Z traumatycznego przeżycia Kafuku wyłonił się jako człowiek okaleczony, pozbawiony pewności siebie, niezdolny do odpowiedzenia sobie na podstawowe pytania egzystencjalne, dlatego wciąż rozpamiętuje przeszłość, szukając w niej wytłumaczenia. Jeśli nawet świat okazuje się niestabilny i dwuznaczny u swych podstaw, a pod powierzchnią codzienności ujawniają się drobne pęknięcia, to żyjący stoi przed koniecznością wykonania pracy, pozwalającej na przekształcenie bolesnego doświadczenia w opowieść, za pomocą której zrozumie swoje cierpienie.

Sposobem na przepracowanie żałoby okazuje się inscenizacja *Wujaszka Wani*, w której – wbrew sobie – Kafuku musi wcielić się w postać przegranego mężczyzny. *Czechow mnie przeraża* – mówi w jednej ze scen. – *Kiedy wchodzę w rolę, tekst wydobywa moje prawdziwe ja, dlatego nie jestem w stanie dłużej grać tej roli*. Dialogi napisane przez Czechowa zmuszają bohatera do zmierzenia się z prawdą, której usiłował zaprzeczyć. Obawiał się, że wiedza zmieni jego wyobrażenie o przeszłości i związku ze zmarłą żoną, a przecież skuteczność pracy żałoby opiera się na uwewnętrznionej idealizacji utraconego obiektu, dzięki czemu możliwe jest nie tylko odbudowanie rozbitego świata wewnętrznego, ale i odnowienie powiązań z rzeczywistością (o ile nie przyjmujemy za Jacques'em Derridą, że niepowodzenie jest wpisane w strukturę pracy żałoby).

Niekonwencjonalne podejście Kafuku do prób teatralnych to przeciwieństwo „systemu Stanisławskiego”, zgodnie z którym każdy z aktorów powinien czerpać z wewnętrznych przeżyć, wcielać się w postać i reagować na bodźce płynące z otoczenia scenicznego. Zamiast tego reżyser proponuje wielogodzinne próby ograniczone do monotonnego odczytywania tekstu, bez emocjonalnego zaangażowania, z nadzieją na odnalezienie drogi do podświadomości³⁸. Chcąc stworzyć wrażenie dystansu, Kafuku wybiera międzynarodowy zespół aktorski, przez co na scenie rozbrzmiewają kwestie wypowiedziane w różnych językach – po japońsku, mandaryńsku, tagalsku i w koreańskim języku migowym. Podobny zabieg sceniczny wykorzystał przy okazji inscenizacji *Czekając na Godot*, którego końcowe fragmenty pojawiają się w prologu (Vladimir mówił po japońsku, Estragon po indonezyjsku).

Wielojęzyczność pozwala na odsłonięcie ukrytych znaczeń tekstu dramatycznego, a zarazem jest sposobem pokazania światowości literatury i jej uniwersalnego wymiaru. Odłączenie dzieła od pierwotnego kontekstu i umieszczenie go w nowym świadczy o przezwyciężeniu barier kulturowych i językowych. Polifonia scenicznych głosów wydobywa na powierzchnię jeszcze jeden aspekt, związany z kolonialną przeszłością Imperium Wschodzącego Słońca, które w pierwszej połowie ubiegłego stulecia podbiło liczne kraje Azji Wschodniej, narzucając własne wzorce kulturowe oraz schemat modernizacji życia społecznego i gospodarczego.

Praca żałoby polega na spotkaniach z ludźmi, którzy zmieniają podejście Kafuku do życia, na rozmowach z aktorami, z ostatnim kochankiem żony, z koreańskim producentem spektaklu, a przede wszystkim z Misaki, która widzi w nim figurę ojcowską. Podczas podróży na Hokkaido kobieta opowiada o trudnej relacji z matką, jej tragicznej śmierci oraz poczuciu winy. *Musimy żyć. Wszystko będzie dobrze* – mówi Kafuku, powtarzając przesłanie zawarte w ostatnich słowach sztuki Antoniego Czechowa: *I będziemy żyli, wujaszku kochany. Przeżyjemy długi, długi*

szereg dni, wlokących się wieczorów; cierpliwie zniesiemy doświadczenia, jakie nam los ześle; będziemy pracować dla innych i teraz, i na starość, nie zaznamy spokoju, a kiedy nadejdzie nasza godzina, umrzymy pokornie i tam za grobem powiemy, żeśmy cierpieli, żeśmy płakali, że było nam gorzko, i Bóg zlituje się nad nami, i zobaczymy, wujaszku, kochany wujaszku, ujrzymy jasne, dobre, piękne życie, ucieszymy się i na dzisiejsze nasze biedy spojrzymy z rozczeniem, z uśmiechem – i odpoczniemy³⁹.

Podsumowanie

Spojrzenie na kino światowe przez pryzmat związków filmu z literaturą pozwala na uwzględnienie relacji zachodzących zarówno między tekstami (Hamaguchi – Murakami – Czechow), jak i w obrębie pojedynczego utworu, dzięki czemu widać składniki światowości niezwiązane z systemem produkcji i dystrybucji. Spośród nich można wyróżnić: transartystyczność, czyli zjawisko przenikania się różnych sztuk, dialogiczność – w rozumieniu Michaiła Bachtina – jako otwarcie się na „cudze słowo”, czyli zajęcie stanowiska wobec wcześniejszych wypowiedzi, wielogłosowość, która przez reżysera pokazana jest za pomocą wielojęzycznego przedstawienia teatralnego, policentryczność – polegająca na braku hierarchicznego uporządkowania, i wreszcie poliwalentność, która uświadamia nam, że kultury nie są odrębnymi i odgrodzonymi od siebie całościami, lecz opierają się na przepływach i przejściach, czerpią z różnych źródeł, tworząc niejednorodną całość. Jeśli cyrkulacja tekstów tłumaczonych na języki obce jest jedną z właściwości literatury światowej (David Damrosch), to należy pamiętać, że przekładu dokonuje się również na poziomie adaptacji, poprzez „przepisanie” dzieła w inne medium, co sprawia, że na pierwszy plan wysuwają się kwestie wpływów i zapożyczeń, wynikające ze swobodnego krążenia tematów i motywów fabularnych, o czym przekonuje Ryūsuke Hamaguchi w ekranizacji opowiadań Murakamiego, podejmując temat traumy, żałoby i melancholii jako doświadczeń uniwersalnych⁴⁰.

¹ Warto przywołać tytuły trzech części monografii *Theorizing World Cinema* (red. L. Nagib, C. Perriam, R. Dudrah, I. B. Tauris, London 2012): *The National Project*, *The Transnational Project*, *The Diasporic Project*.

² J. Hill, P. Church Gibson, *World Cinema: Critical Approaches*, Oxford University Press, Oxford 2000.

³ L. Nagib, *Towards a Positive Definition of World Cinema*, w: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, red. S. Dennison, S. H. Lim, Wallflower Press, London 2006, s. 30-37.

⁴ D. Andrew, *An Atlas of World Cinema*, w: *Remapping World Cinema...* dz. cyt., s. 21-22.

⁵ F. Moretti, *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, tłum. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 131-146. Moretti sięgnął do teorii systemów-światów Immanuela Wallersteina, wskazując na nierówności

w rozwoju między centrum i peryferiami. Jego koncepcja opiera się na „czytaniu zdystansowanym” (jako uzupełnienie anglosaskiego *close reading*), które pozwala skupić się na jednostkach mniejszych lub większych od pojedynczego tekstu – na środkach stylistycznych, tematach, tropach lub gatunkach i systemach (tamże, s. 135).

⁶ P. Czapliński, *Literatura światowa i jej figury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 18. Pojęcie „literatury światowej” (niem. *Weltliteratur*) wprowadził do szerokiego obiegu Johann Wolfgang von Goethe, który dwieście lat temu wskazywał na jej uniwersalny charakter – choć zakorzeniony w greckim antyku – w opozycji do Herderowskiego pojęcia literatury narodowej (niem. *Nationalliteratur*).

⁷ P. Casanova, *Światowa republika literatury*, tłum. A. Turczyn, E. Gałuszka, Kraków 2017; D. Damrosch, *Dość czasu i światła*, tłum.

- A. F. Kola, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 100-130; F. Moretti, dz. cyt.
- ⁸ E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, New York 1994.
- ⁹ F. Moretti, dz. cyt., s. 145-146.
- ¹⁰ O ile w początkach kariery Murakami chętnie odwoływał się do Fiodora Dostojewskiego – świadczą o tym powieści *Sluchaj pieśni wiatru* i *Flipper roku 1973* – o tyle w późniejszym okresie – chociażby w trylogii *1Q84* – widać wpływ Antoniego Czechowa, zwłaszcza jego wstrząsającego reportażu z podróży po carskim „archipelagu Gułag”, czyli Sachalinie – miejscu katorgi wielu więźniów politycznych. Warto również wspomnieć o fascynacji Murakamiego literaturą amerykańską, nie tylko ze względu na przekłady Raymonda Carvera, Scotta Fitzgeralda i Raymonda Chandlera, ale i szereg innych odniesień, o czym pisze Rebecca Suter w książce *Japanization of Modernity Haruki Murakami between Japan and United States*, Harvard University Press, Cambridge 2008.
- ¹¹ P. Czapliński, dz. cyt., s. 25-26.
- ¹² D. Damrosch, dz. cyt., s. 125.
- ¹³ S. Deshpande, M. Mazaj, *World Cinema: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2018, s. 5-6.
- ¹⁴ D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal, *Introduction: A Peripheral View of World Cinema*, w: *Cinema at the Periphery*, red. D. Iordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal, Wayne State University Press, Detroit 2010, s. 1-20.
- ¹⁵ R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann, *Introduction: The Longitude and Latitude of World Cinema*, w: *The Routledge Companion to World Cinema*, red. R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann, Routledge, New York 2017, s. 1.
- ¹⁶ R. Stam, *World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards a Transartistic Commons*, Routledge, New York 2019. „Długie trwanie” jest terminem wprowadzonym przez Fernanda Braudela.
- ¹⁷ D. Damrosch, dz. cyt., s. 101.
- ¹⁸ H. Murakami, *Mężczyźni bez kobiet*, tłum. A. Zielińska-Elliott, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2015.
- ¹⁹ Historia nastrotniej włamywaczki pochodzi z opowiadania *Szeherazada* (H. Murakami, *Mężczyźni bez kobiet*, dz. cyt., s. 177-188). W ujęciu psychoanalitycznym przymus powtarzania łączy się z powrotem tego, co wyparte, przywoływaniem lub „odtworzeniem” w teraźniejszości traumatycznych wydarzeń z przeszłości, w czym można upatrywać prób zapanowania nad przykrymi wspomnieniami.
- ²⁰ H. Murakami, *Kino*, w: tegoż, *Mężczyźni bez kobiet*, dz. cyt., s. 212.
- ²¹ Tenże, *Drive My Car*, w: tegoż, *Mężczyźni bez kobiet*, dz. cyt., s. 10.
- ²² Tamże, s. 52-53.
- ²³ Fragment dialogu ze ścieżki dźwiękowej filmu.
- ²⁴ Por. R. Śliwowski, *Wstęp*, w: A. Czechow, *Wybór dramatów*, Ossolineum, Wrocław 1979, s. XXVII.
- ²⁵ H. Cho, *Chekhov in East Asia*, w: *Chekhov in Context*, red. Y. Corrigan, Cambridge University Press, New York 2023, s. 244-246. Futabatei Shimei (1864-1909) – pionier japońskiej powieści modernistycznej – ukształtował swój indywidualny styl na przekładach literatury rosyjskiej, ceniał zwłaszcza Iwana Turgieniewa (przełożył jego opowiadania ze zbioru *Zapiski myśliwego*), a jego najśłynniejsze dzieło, czyli *Ulotne chmury* (*Ukigumo*), zostało napisane najpierw w języku rosyjskim (pisarz ukończył filologię rosyjską).
- ²⁶ H. Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu*, tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 389.
- ²⁷ M. Numano, *The Role of Russian Literature in the Development of Modern Japanese Literature from the 1880's to the Present: Some Remarks on Its Peculiarities*, „Renkai-sa: Gendai bungei-ron kenkyūshitsu ronshū” 2016, nr 6, s. 333-336.
- ²⁸ Y. Nagata, *The Japanization of Chekhov Contemporary Japanese Adaptations of „Three Sisters”*, w: *Adapting Chekhov: The Text and Its Mutations*, red. J. D. Clayton, Y. Meerzon, Routledge, New York 2013, s. 261-262. Japońscy dramaturdzy wzorowali się na konstrukcji sztuk Czechowa zarówno w okresie przedwojennym (Kunio Kishida), jak i powojennym (Naoya Uchimura, Ryūichirō Yagi, Yushi Koyama, Sakae Kubo), wystawiając uwspółcześnione wersje jego sztuk, przeniesione w rodzimy kontekst kulturowy.
- ²⁹ A. Czechow, *Wujaszek Wania*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 524-525.
- ³⁰ Tamże, s. 534.
- ³¹ Tamże, s. 462-463.
- ³² J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żaloby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 188.
- ³³ H. Murakami, *Drive My Car...* dz. cyt., s. 48.
- ³⁴ Por. J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolaasa Abrahama i Márii Török*, tłum. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 122-168.

³⁵ H. Murakami, *Drive My Car...* dz. cyt., s. 48.

³⁶ Fragment ścieżki dźwiękowej filmu.

³⁷ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, tłum. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295. W przeciwieństwie do żaloby melancholia jest nieświadoma tego, co utraciła, co najwyżej przeczuwa stratę, obawiając się spotkania z rzeczywistością. Melancholia jest zwątpieniem w siebie, prowadzi do zanegowania świata, zamknięcia się we wspomnieniach, których nie udało się stłumić – jest pogrążeniem się w milczeniu. Por. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Świat Książki, Warszawa 2012.

³⁸ Do pewnego stopnia metoda Kafuku przypomina podejście Hamaguchiego, który tak mówi o swojej pracy reżysera: *Zachęcam aktorów do uchwycenia związków między postaciami a ich przeszłością. Pragnę, aby uświadomili sobie, w jaki sposób teraźniejszość łączy*

się z minionym czasem. Uwzględnili ten czynnik w próbach, rekonstruując wspomnienia postaci i włączając je do roli. W ten sposób budujemy rolę, ucieleśniając linie prowadzące do przeszłości. Ł. Mańkowski, *On the Road with Hamaguchi Ryūsuke*, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/hamaguchi-ryusuke-drive-my-car> (dostęp: 31.07.2025).

³⁹ A. Czechow, *Wujaszek Wania...* dz. cyt., s. 548.

⁴⁰ Punktem wyjścia dla myślenia o kinie jako formie intermedialnego przekładu jest esej Andrégo Bazina *O film nieczysty. Obrona adaptacji* (w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 79-103). W ostatnich latach propozycja francuskiego krytyka stała się inspiracją do badań nad kinem światowym, o czym świadczą teksty zebrane w tomie *Impure Cinema: Intermedial and Intercultural Approaches to Film*, red. L. Nagib, A. Jerslev, I. B. Tauris, London 2014.

Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN; zajmuje się historią filmu, zwłaszcza kinem azjatyckim. Autor stu pięćdziesięciu artykułów naukowych (publikowanych w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach”, „Kulturze Współczesnej”, „Ethosie” i in.) oraz dwunastu książek, m.in.: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z A. Pitrussem), *Tózsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* (2022).

Professor of Humanities in the Institute of Audiovisual Arts, Jagiellonian University in Kraków. He is the vice-president of the Polish Society for Film and Media Studies and member of Editorial Advisory Board of the bi-monthly *Ekran*. He has authored 150 papers on media, popular culture, film history, and Japanese cinema, published in various jour-

nals (*Kwartalnik Filmowy*, *Studia Filmoznawcze*, *Przegląd Kulturoznawczy*, *Ekrany*, *Kultura Współczesna*, *Ethos*) and edited volumes. He has published twelve books (in Polish), e.g. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a postnowoczesnością* [*McLuhan's Legacy: Between Modernity and Postmodernity*] (2001), *Poetyka filmu japońskiego* [*Poetics of Japanese Cinema*] (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* [*Kenji Mizoguchi and the Melodramatic Imagination*] (2012), *Nowy film japoński* [*New Japanese Cinema*] (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* [*Masters of Japanese Film*] (2015) and *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego kina* [*Postcolonial Europe: Ethnoscapes of Contemporary Cinema*] (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* [*In the Shadow of the Empire of the Rising Sun: Japanese Colonial Project and Film Culture in East Asia*] (2022).

krzysztof.loska@uj.edu.pl

Bibliografia

- Andrew, D.** (2006). An Atlas of World Cinema. W: S. Dennison, S. H. Lim (red.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (ss. 19–29). London: Wallflower Press.
- Bazin, A.** (1963). O film nieczysty. Obrona adaptacji (tłum. B. Michałek). W: A. Bazin, *Film i rzeczywistość* (ss. 79–103). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Czechow, A.** (1979). Wujaszek Wania (tłum. J. Iwaszkiewicz). W: A. Czechow, *Wybór dramatów* (ss. 453–551). Wrocław: Ossolineum.
- Derrida, J.** (2016). *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka* (tłum. T. Załuski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Freud, Z.** (1991). Żałoba i melancholia (tłum. B. Kocowska). W: K. Pospiszyl, *Żygmunt Freud. Człowiek i dzieło* (ss. 295–308). Wrocław: Ossolineum.
- Moretti, F.** (2014). Przypuszczenia na temat literatury światowej (tłum. P. Czapliński). *Teksty Drugie*, (4), ss. 131–146.
- Murakami, H.** (2016). *Mężczyźni bez kobiet* (tłum. A. Zielińska-Elliott). Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Nagib, L.** (2006). Towards a Positive Definition of World Cinema. W: S. Dennison, S. H. Lim (red.), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (ss. 30–37). London: Wallflower Press.
- Nakamura, H.** (2005). *Systemy myślenia ludów Wschodu* (tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stone, R., Cooke, P., Dennison, S., Marlow-Mann, A.** (2017). Introduction: The Longitude and Latitude of World Cinema. W: R. Stone, P. Cooke, S. Dennison, A. Marlow-Mann (red.), *The Routledge Companion to World Cinema* (ss. 1–20). New York: Routledge.

