



DAWID GŁOWNIA

# Sześć widoków na kinematografię japońską

Ź Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina





# Sześć widoków na kinematografię japońską





Dawid Głownia

# Sześć widoków na kinematografię japońską

**Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina**

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury  
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”  
Wrocław 2016

Recenzja naukowa prof. dr hab. Krzysztof Loska

Redakcja Robert Dudziński

Korekta Katarzyna Koćma

Magdalena Stonawska

Karolina Zwierzyńska

Korekta indeksu Kamila Zielińska

Projekt okładki Aleksandra Dudzińska

DTP i layout Aleksandra Dudzińska

Na okładce wykorzystano kukielki wykonane przez Ewelinę Kaczanowską,  
włóczcraft (<http://wlooczcraft.blogspot.com>)

## **Wydanie II poprawione i uzupełnione**

ISBN 978-83-64863-06-6

Pierwsze wydanie ukazało się nakładem Wydawnictwa Yohei w 2013 roku



Stowarzyszenie badaczy popkultury  
i edukacji popkulturowej

**Trickster**

Stowarzyszenie Badaczy Popkultury  
i Edukacji Popkulturowej „Trickster”

ul. Krzywoustego 105/14

51-166 Wrocław

<http://tricksterzy.pl>

# Spis treści

Podziękowania	9
Wstęp, czyli kilka uwag o badaniu kina japońskiego	11
Herosi kinematografii: Początki japońskiego przemysłu filmowego	27
Wpływ rodzimych tradycyjnych dziedzin sztuki na wczesne kino japońskie. Zarys problematyki	51
Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak <i>Zigomar</i> stworzył japoński system cenzury filmowej	85
Świadectwo przemian: Sport we wczesnym kinie japońskim	111
Polisemiczne potwory: <i>Kaijū eiga</i> jako nośnik treści społeczno-politycznych. <i>Casus</i> Godzilla	133
Mityczne aspekty opowieści o 47 wiernych roninach i jej filmowych interpretacji	167
Bibliografia	217
Indeks filmów	227
Indeks nazwisk	233
Indeks terminów i nazw własnych	239



**Marii Kosowskiej**

w podziękę za wszelką udzieloną mi pomoc



# Podziękowania

Niniejsza książka nie trafiłaby w ręce Czytelnika w jej finalnej postaci bez wsparcia, komentarzy i sugestii zmian udzielonych mi na różnych etapach jej powstawania przez profesora Krzysztofa Loskę, profesor Grażynę Stachównę, Piotra Sawickiego, Przemysława Dudzińskiego, Aleksandrę Dudzińską, Roberta Dudzińskiego, Mateusza R. Orzecha, Tymoteusza Wojciechowskiego, Konrada Szczeparę i Darię Kręcichwost. Serdecznie im za to dziękuję.

Pragnę podziękować również dziesiątkom osób – niewymienionych tu z nazwiska – za setki ciekawych seansów i stymulujących intelektualnie rozmów, które ukształtowały moje poglądy na kino i metody jego badania.

Słowa podziękowań należą się również redakcjom pism „Kultura i Historia”, „Silva Iaponicarum”, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, i „Polisemia” oraz serwisu jFILM.pl za umożliwienie mi wcześniejszej publikacji wybranych fragmentów pierwszego wydania, jak również „Litteraria Copernicana” i „Szkice humanistyczne”, które zgodziły się opublikować później wybrane rozdziały książki.





# Wstęp, czyli kilka uwag o badaniu kina japońskiego

Kino japońskie fascynuje. Twierdzenie to pozostaje dziś tak samo aktualne, jak w latach 50. ubiegłego stulecia, gdy japońskie produkcje triumfalnie wkroczyły na zachodnie ekrany, błyskawicznie zdobywając okazałe grono oddanych miłośników. Argumenty na rzecz tej tezy są liczne: w ofertach sklepów filmowych znaleźć można setki japońskich tytułów, tysiące innych dostępnych jest poza oficjalnymi kanałami dystrybucji; na rynku funkcjonują wydawnictwa specjalizujące się w kinie japońskim; w Internecie istnieją dziesiątki serwisów i setki blogów mu poświęconych; na całym świecie organizowane są jego retrospektywy bądź to niezależne, bądź to w ramach większych festiwali; wreszcie – stanowi ono przedmiot zainteresowania setek artykułów i dziesiątek publikacji książkowych, zarówno naukowych, jak i popularyzatorskich.

Nawet pobieżne rozeznanie w zagranicznej recepcji kinematografii japońskiej ujawnia, że jest ona w dwojakim sensie inkluzywna. Po pierwsze, tamtejsze kino nie zawęża grona swych odbiorców do jednej lub kilku ściśle określonych kategorii widzów, ceni je bowiem zarówno szeroka publiczność, widownia festiwalowa, krytyka, jak i środowisko akademickie, choć nie zawsze – co należy podkreślić – z tych samych względów i nie zawsze te same utwory, nurty i gatunki. Po drugie, co w równej mierze wynika z i prowadzi do pierwszego, udanego „podboju Zachodu” dokonał niemal każdy segment japońskiej produkcji filmowej: kino fabularne i animowa-

ne, autorskie i gatunkowe, historyczne i współczesne, popularne i niszowe, zachowawcze i ekstremalne, realizowane z myślą o międzynarodowych festiwalach i kręcone na potrzeby rynku wideo. W mechanikę przepływu filmu japońskiego na rynki zachodnie od samego początku wpisana była dwutorowość – obok utworów o wysokiej wartości artystycznej, nierzadko pretendujących przy tym do rangi ważnej wypowiedzi publicystycznej, eksportowano produkcje lżejszego kalibru, których głównym zadaniem było dostarczenie widzom kilkudziesięciu minut niezobowiązującej rozrywki, w późniejszym zaś okresie również i kino eksploatacyjne, nastawione na szokowanie publiki.

Ambicje ekspansji na zagraniczne rynki towarzyszyły japońskiemu przemysłowi filmowemu niemal od chwili jego narodzin. Pierwszą nieudaną próbę zainteresowania amerykańskiej widowni filmami realizowanymi przez Japończyków podjął jeszcze na początku XX wieku Ken'ichi Kawaura, właściciel wytwórni Yoshizawa Shōten<sup>1</sup>. Pod wpływem działalności Ruchu Czystego Filmu (*Jun'eigageki undō*, 純映画劇運動)<sup>2</sup>, postulującego zarzucenie archaicznych, inspirowanych rozwiązaniami teatralnymi, metod realizacji filmów i otwarcie się na wzorce zachodnie, część japońskich wytwórni filmowych zintensyfikowała starania na rzecz promocji swych produktów poza granicami kraju, nie przyniosło to jednak zadowalających rezultatów. Dotkliwą porażkę na tym polu odniósł również Nagamasa Kawakita, założyciel firmy importowej Tōwa Shōji, który po podpisaniu paktu antykominternowskiego próbował wykorzystać sprzyjający polityczny klimat do realizacji kilku japońsko-niemieckich koprodukcji, wysświetlanych później bez większych sukcesów na terenie Europy<sup>3</sup>.

---

1 Działalność Kawaura i jego konkurentów omawiam szerzej w rozdziale *Herosi kinematografii: Początki japońskiego przemysłu filmowego*.

2 Kompleksowe omówienie działalności Ruchu Czystego Filmu oraz artykułowanych przez jego członków poglądów na naturę kina i postulatów dotyczących koniecznych przeobrażeń w ramach japońskiej produkcji filmowej znaleźć można w: Bernardi Joanne, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film*, Wayne State University, Detroit 2001.

3 Najsłynniejszą z nich jest wspólny film Arnolda Fancka i Mansaku Itamiego z 1937 roku wyświetlany w Japonii pod tytułem *Nowa ziemia* (*Atarashiki tsuchi*), zaś w Niemczech jako *Córka samuraja* (*Die Tochter des Samurai*). W wyniku konfliktu między Fanckiem a Itamim w obu wersjach filmu istnieją istotne różnice w kształcie finału. Omówienie działalności Kawakity można znaleźć w: Hansen Janine, *Celluloid Competition: German-Japanese Film Relations, 1929–45* [w:] Roel Vande Winkel, David Welch (ed.), *Cinema and Swastika. The International Expansion of*

W pierwszej połowie XX wieku zagraniczny rynek zbytu filmu japońskiego ograniczony był głównie do państw Azji Wschodniej oraz japońskich enklaw w Stanach Zjednoczonych. Europejska i amerykańska widownia rzadko miała możliwość – i chęć – obejrzenia japońskiej produkcji. Do nielicznych wyjątków należały tu dystrybuowana we Włoszech *Opowieść o białej chryzantemie* (*Shiragiku monogatari*, 1919) Norimasy Kaeriyamy, *Rozdroża* (*Jūjiro*, 1928) Teinosuke Kinugasy, pokazywane podczas pierwszego zagranicznego przeglądu filmów japońskich, jaki odbył się w Moskwie w 1929 roku, a następnie w Niemczech i Francji, gdzie krytyka porównywała zastosowane w tym tytule rozwiązania do tych, z jakich skorzystał Carl Theodor Dreyer w *Męczeństwie Joanny d'Arc* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), czy *Zono, bądź jak róża* (*Tsuma yo bara no yōni*, 1935) Mikio Naruse wyświetlany w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *Kimiko*<sup>4</sup>. Niekorzystna sytuacja filmu japońskiego uległa gwałtownej zmianie w 1951 roku, kiedy na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji statuetką Złotego Lwa został uhonorowany *Rashōmon* (1950) Akiry Kurosawy.

Wenecki sukces *Rashōmonu*, potwierdzony rok później amerykańską Nagrodą Akademii Filmowej dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego, otworzył kinematografii japońskiej wrota wiodące na światowe ekrany, przyczyniając się tym samym do wkroczenia przez nią w jej drugi Złoty Wiek<sup>5</sup>. Równolegle do filmów zdobywających laury na międzynarodowo-

---

*Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 187–198, natomiast problematycznej koprodukcji w: też, *The New Earth (1936–37) – A German-Japanese Misalliance in Film* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Norne (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 184–198.

- 4 Szczegółowe informacje o amerykańskiej recepcji filmu znaleźć można w: Okubo Kiyaoaki, *Kimiko in New York*, transl. Guy Yasko, „Rouge”, no. 10, 2007.
- 5 Pojęcie „Złotego Wieku” budzi wśród badaczy i miłośników kinematografii japońskiej szereg kontrowersji, dotyczących zarówno tego, jakiemu okresowi w jej historii należy przyznać to miano, jak i tego, ile owych „złotych okresów” należy wyróżnić. W tradycyjnej historiografii kina japońskiego termin ten stosowano w odniesieniu do lat 50., kiedy to w ramach tamtejszego przemysłu filmowego powstawały jego najgłośniejsze dzieła, święące triumfy na międzynarodowych festiwalach. Stopniowe odkrywanie japońskiego dorobku filmowego lat 30., kiedy swe najlepsze filmy tworzyli Yasujirō Shimazu i Hiroshi Shimizu, a artystyczną dojrzałość osiągnęli Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi i Heinosuke Gosho, nakazało zweryfikowanie tego sądu. Okres ten zwykle określać się mianem „klasycznego”, jednakże część badaczy widzi w nim pierwszy „Złoty Wiek” japońskiej kinematografii. Kwestię tę dodat-

wych festiwalach i wyświetlanych w kinach studyjnych – jak choćby *Wrót piekieł* (*Jigokumon*, 1953) Teinosuke Kinugasy, *Opowieści księżycowych* (*Ugetsu monogatari*, 1953) Kenjiego Mizoguchiego, *Tam, gdzie widać kominy* (*Entotsu no mieru basho*, 1953) Heinosuke Gosho, *Harfy birmańskiej* (*Biruma no tategoto*, 1956) Kona Ichikawy czy *Ryksiarsza* (*Muhomatsu no issho*, 1958) Hiroshiego Inagakiego – na Zachód trafiały japońskie produkcje *science fiction* spod znaku wielkich potworów, które po przemontowaniu i zdubbingowaniu prezentowano w tanich kinach i telewizji<sup>6</sup>. W kolejnych dekadach w drodze na zagraniczne rynki dziełom Kaneto Shindō, Hiroshiego Teshigahary, Nagisy Ōshimy, Masahiro Shinody czy Shōheia Imamury towarzyszyły nieprzebrane rzesze filmów samurajskich i gangsterskich, zarówno tych zupełnie pozbawionych ambicji artystycznych, jak i przynależących do tzw. kina środka. Lata 80. przez większość krytyków głównego nurtu postrzegane są jako „okres kryzysowy” czy wręcz „stracona dekada” japońskiej kinematografii. Ocena ta, warunkowana – jak sądzę – elitarystyczną wizją kina, nie uwzględnia jednak faktu, że to właśnie wówczas rozwinął się na Zachodzie – m.in. za sprawą popularyzacji technologii VHS – odbiór kultowy kina japońskiego, począwszy od *anime*, przez liczne warianty produkcji gatunkowej i eksploatacyjnej, a skończywszy na kinie eksperymentalnym w rodzaju punkowej twórczości Sōgo Ishiiego. Odrodzenie kina japońskiego, zapoczątkowane w latach 90. i trwające do dziś, przyniosło światu dzieła tak różnych reżyserów, jak Takeshi Kitano, Takashi Miike, Hirokazu Koreeda, Kiyoshi Kurosawa, Shinya Tsukamoto, Katsuhito Ishii czy Sion Sono, którzy zyskali sobie uznanie publiczności zarówno we własnym kraju, jak i poza jego granicami. Choć od wyróżnienia *Rashōmonu* na weneckim festiwalu minęły

---

kowo komplikuje fakt, że wielu krytyków miano drugiego lub trzeciego „Złotego Wieku” kina japońskiego przypisuje latom 90., kiedy to nastąpiło jego odrodzenie po tzw. okresie kryzysowym lat 80., objawiające się m.in. powrotem tamtejszych produkcji na międzynarodowe festiwale, intensyfikacją zapoczątkowanego dekadę wcześniej boomu na *anime* i światową ekspansją *j-horroru*. Jeszcze inni skłonni są posługiwać się tym terminem w odniesieniu do okresu działalności Japońskiej Nowej Fali (*Nūberu bāgu*, ヌーベルバーグ). Sam używam pojęcia „Złotego Wieku” w odniesieniu do kina lat 30., stosując je zamiennie z „okresem klasycznym”, natomiast latom 50. i 60. przypisuję zbiorcze miano „drugiego złotego wieku”.

6 Fenomen japońskich filmów o wielkich potworach (*kaijū eiga*, 怪獣映画) oraz ich recepcji na Zachodzie omawiam szerzej w rozdziale *Polisemiczne potwory: Kaijū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych. Casus Godzilla*.

62 lata, kino japońskie nadal fascynuje i nic nie zapowiada, by w najbliższym czasie miało to ulec zmianie.

W kontekście popularności, jaką cieszy się na Zachodzie kino japońskie, w refleksji krytycznej i akademickiej regularnie powraca pytanie o to, czy widz wywodzący się z innego kręgu kulturowego, ukształtowany przez diametralnie odmienne doświadczenia historyczne i system aksjonormatywny, jest w stanie w pełni zrozumieć – a tym samym: docenić lub zasadnie skrytykować – oglądane przez siebie dzieło. Problem ten można rozważać na kilku względnie niezależnych, lecz wzajemnie powiązanych płaszczyznach.

Na poziomie elementarnym chodzi o ustalenie swoistego „progu minimum” wiedzy o kulturze, obyczajowości, strukturze społecznej i historii Japonii, umożliwiającego widzowi orientację w intrydze utworu i motywacjach bohaterów. Kwestia ta ze szczególną wyrazistością uwidacznia się w japońskich filmach historycznych, których powstaniu nie towarzyszyła myśl o ich eksporcie – zachodni odbiorca, pozbawiony poprzedzającej wiedzy o przedstawionych w filmie wydarzeniach, często gubi się w gąszczu nazwisk, tytułów, nazw klanów i prowincji, co w znacznym stopniu utrudnia mu zrozumienie fabuły. Problematyka wpływu wiedzy o Japonii na recepcję jej wytworów kinematograficznych nie ogranicza się wyłącznie do hermetycznego bądź co bądź obszaru kina historycznego. Wystarczy wspomnieć, że brak rozeznania w kwestii japońskich stosunków rodzinnych oraz subtelnych relacji między sferą publiczną i prywatną – połączony z nieuzasadnionym odczytywaniem utworów odmiennej kultury przez pryzmat kultur odbiorcy<sup>7</sup> – niejednokrotnie prowadził do wypaczenia przez zachodnią krytykę wymowy dzieł Yasujirō Ozu.

Reprezentatywną ilustracją tego zjawiska stanowią poglądy Marca Holthofa, który stwierdził niegdyś, że choć jego „znajomość kultury i społeczeństwa japońskiego jest ograniczona”, może on wykazać, iż „filmy Ozu należą do nurtu reakcyjnego, a nie – jak sądzą niektórzy – postępowego”<sup>8</sup>. Jeden z głównych argumentów na rzecz tej tezy ma stanowić jakoby fakt, że bohaterka *Kury na wietrze* (*Kaze no naka no mendori*, 1948), zmuszona do prosty-

---

7 Kwestii tej, w odniesieniu do różnic zachodzących między przedstawicielami kultury amerykańskiej i kultury polskiej w stosunku do umieszczania w filmach symboli narodowych oraz inwokacji do Boga, poświęciłem więcej miejsca w: Głównia Dawid, *Civil Religion a amerykańskie kino głównego nurtu*, „Kultura Popularna”, nr 3(21), 2008, s. 107–117.

8 Holthof Marc, *Kino reakcyjne*, „Film na Świecie”, nr 301/302, 1984, s. 71.

tucji w celu zdobycia pieniędzy na lekarstwa dla swego dziecka, decyduje się na powrót do męża – „despoty”, „aroganta” i „fallokryty” – który „łaskawie udziela jej przebaczenia”<sup>9</sup>. Holthof, przyjmując współczesną mu zachodnią postawę emancypacyjną, nie dostrzega, że w kontekście ówczesnych japońskich stosunków rodzinnych i kulturowego imperatywu ochrony „twarzy” czy „honoru” działanie mężczyzny nie jest „reakcyjne” – wówczas musiałby bowiem rozwieść się z żoną, niezależnie od powodów, dla których zdecydowała się prostytutuować – lecz „postępowe”, jako że przedkłada on swą rodzinę ponad nakazy kulturowe. Rzecz jasna, wszelkie próby interpretacji powojennych filmów Yasujirō Ozu w kategoriach „reakcyjności” i „postępowości” opierają się na dyskusyjnym założeniu, że w okresie tym był on jeszcze zainteresowany jakimkolwiek komentarzem społecznym.

Przykład zachodnich interpretacji *Kury na wietrze*, sprzecznych – jak można przypuszczać – z intencjami twórcy, zwraca uwagę na szerszy wymiar problematyki odbioru japońskich dzieł filmowych przez widzów wyrosłych na gruncie odmiennej kultury. O ile bowiem wskazany wcześniej „próg minimum” odnosi się do poziomu wiedzy wymaganego do poprawnej orientacji w świecie przedstawionym utworu, a więc podstawowego poziomu jego rozumienia, o tyle interpretacja wiąże się z pojęciami takimi, jak „wymowa”, „sens” czy „znaczenie” dzieła, a więc wyższym poziomem jego zrozumienia. Choć w obu przypadkach konieczne staje się wykroczenie poza samo dzieło i sięgnięcie do właściwego mu kontekstu kulturowego, między tymi dwoma praktykami zachodzą istotne różnice w zakresie tego, jaki użytek czyniony jest z pozyskanej wiedzy – czy ma służyć ona widzowi do wyjaśnienia tego, co dzieje się w filmie, czy też tego, jakie treści film próbuje przekazać. Posługując się terminologią wprowadzoną przez Rolanda Barthes’a można stwierdzić, że w pierwszym przypadku dzieło filmowe ujmowane jest jako pierwotny system semiologiczny, w drugim natomiast jako wtórny system semiologiczny<sup>10</sup>. Kwestię tę można wyłożyć jednak znacznie prościej, odwołując się do przypisywanej Josephowi Pulitzerowi zasady tworzenia tekstów dziennikarskich, w myśl której winny one odpowiadać na szereg następujących pytań: kto?, co?, jak?, gdzie?, kiedy?, dla-

9 Tamże, s. 73.

10 Szczegółowe omówienie kategorii pierwotnego i wtórnego systemu semiologicznego w odniesieniu do szeroko pojmowanej kategorii mitu znaleźć można w: Barthes Roland, *Mit dzisiaj* [w:] tenże, *Mit i znak. Eseje*, przeł. Wanda Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25–61.

czego?, z jakim skutkiem? Na podstawowym poziomie odczytania utworu filmowego widz odnosi się do swej wiedzy dotyczącej Japonii w celu określenia, w jakim okresie toczy się jego akcja, jaki jest status bohaterów w ramach ówczesnej struktury społecznej, jakie relacje ich łączą, jakie winni mieć względem siebie zobowiązania, jakie motywy mogą przyświecać ich działaniom, jakie mogą być ich ewentualne skutki etc. Dokonując interpretacji utworu, widz powinien dodatkowo uwzględnić szereg czynników zewnętrznych, wykraczających poza kontekst wydarzeń rozgrywających się na ekranie. Należy wówczas rozważyć, kim był twórca filmu, jakie doświadczenia go ukształtowały, jaki był jego światopogląd, w jakich okolicznościach zrealizował swoje dzieło, czy miał swobodę wyboru tematu, czy też ten został mu narzucony, czy ingerowano w jego pracę, jakie cele przyświecały realizacji filmu, czy zostały one osiągnięte etc.

W refleksji nad wytworami kinematograficznymi krajów egzotycznych – a takim, jak sądzę, nadal jest dla większości ludzi Zachodu Japonia – istnieje silna pokusa przyjęcia postawy esencjonalistycznej. Zasadza się ona na dążeniu do identyfikacji „immanentnych” i „stałych” właściwości danej kultury, a następnie poszukiwaniu ich przejawów w powstałych na jej gruncie utworach filmowych. Węższy wariant tej perspektywy przyjmuje postać wskazywania wpływów, jakie na kinematografię danej kultury wywarły jej tradycyjne formy artystyczne. Tymczasem, jak słusznie zauważa Alicja Helman, „wpływołogia jest na ogół dziedziną tez wątpliwych i dyskusyjnych”, bowiem „jeśli się chce, zbieżności, paralele, podobieństwa można odnaleźć porównując dowolnie wybrane dzieła filmowe”<sup>11</sup>. Rozwijając tę myśl, można rzec, że z podobną łatwością przychodzi odnajdywanie związków zachodzących między filmem a malarstwem, literaturą czy teatrem, zwłaszcza jeśli do problematyki tej podchodzi się nie z akademickim rygorem, lecz z nonszalancką swobodą. Bolesnie przekonali się o tym liczni zachodni krytycy, którzy w chwili weneckiego triumfu *Rashōmonu*, zauroczeni czymś „niezwykłym” i „obcym”, bezdyskusyjnie orzekli, że oto widownia obcuje z kinem „czysto japońskim”, wywiedzionym z rodzimej tradycji teatralnej. Kurosawa stwierdził wówczas, że nie spotkał się z żadną zagraniczną recenzją swego dzieła, która byłaby pozbawiona przekłamań<sup>12</sup>. Szczególnie irytowało

---

11 Helman Alicja, *Akira Kurosawa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 34.

12 Richie Donald, Anderson Joseph L., *Traditional Theater and the Film in Japan*, „Film Quarterly”, vol. 12, no. 1, 1958, s. 2.



go wskazywanie na powinowactwo nadekspresyjnej gry aktorskiej Toshi-rō Mifune i Machiko Kyō z manierą klasycznego teatru japońskiego, jako że kreacje te były w rzeczywistości inspirowane filmami przyrodniczymi przedstawiającymi odpowiednio: lwa i panterę, a także stylem gry charakterystycznym dla kina niemego, którego Kurosawa był wielkim admiratorem.

Powyższe uwagi nie oznaczają bynajmniej, że neguję zasadność wskazywania związków zachodzących między kinem a poprzedzającymi go formami ekspresji artystycznej. Wręcz przeciwnie – sam czynię to w drugim rozdziale niniejszej książki w odniesieniu do wczesnego okresu funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego. Podchodzę jednak z rezerwą do myśli o przyjęciu podobnej perspektywy w analizie kinematografii powojennej, zwłaszcza jeśli miałyby towarzyszyć temu wielkie kwantyfikatory. O ile w pierwszym przypadku można pokusić się o pewne generalizacje, o tyle w drugim należy unikać wszelkich uogólnień, w ich miejsce formułując sądy partykularne. Inaczej mówiąc: analizę wpływów tradycyjnych dziedzin sztuki japońskiej na kino powojenne winno się ograniczyć do tych twórców i dzieł, w przypadku których istnieją ku temu zasadne przesłanki, starając się jednocześnie określić, na ile wpływy te mają charakter bezpośredni.

Na etapie konstytuowania się japońskiej branży filmowej i wypracowywania pierwszych konwencji realizacyjnych filmowcy sięgali po wzorce sceniczne, które były dla ówczesnej widowni łatwo rozpoznawalne i cieszyły się wśród niej ogromną popularnością. Tymczasem już pod koniec lat 50. – jak szacują Donald Richie i Joseph L. Anderson – 90% Japończyków nigdy nie widziało spektaklu *kabuki*<sup>13</sup>. Jakkolwiek można powątpiewać w precyzję tych szacunków, dobitnie ukazują one, że w ciągu kilku dekad żywotność społeczna teatru *kabuki* uległa drastycznemu ograniczeniu. Aristokratyczny teatr *nō*, który nigdy nie zaskarbił sobie uznania szerokiej publiczności, w latach 50. funkcjonował już na marginesie społecznej świadomości – przeciętny Japończyk zdawał sobie sprawę z tego, że coś takiego jak *nō* istnieje, na tym jednak kończyła się jego wiedza na ten temat. Choć filmowcy nie stanowią próby reprezentatywnej dla całego społeczeństwa japońskiego, trudno przypuszczać, by wytrawni znawcy i miłośnicy rodzimej tradycji teatralnej stanowili znaczący odsetek tej grupy zawodowej. W przypadku większości produkcji filmowych, w których można dopatrzeć się wpływów klasycznego teatru, ograniczają się one do kilku drobnych elementów, trafiających zwykle do danego utworu w sposób zapośredniczony

---

13 Tamże, s. 5.



байдз то праз традыцыю фільмавую, байдз праз сучасную літаратуру. Можна вядзец – а нават трэба – wskazywać на тэатральныя інспірацыі фільмаў такіх, як *Opowieści księżycowe*, *Ballada o Narayamie* (*Narayama bushikō*, 1958, Keinosuke Kinoshita), *Zemsta Yukinojō* (*Yukinojō henge*, 1963, Kon Ichikawa) czy *Podwójne samobójstwo* (*Shinjū: Ten no Amijima*, 1969, Masahiro Shinoda), німней wysuwанне падобных тез у аднісеніі да вядзьшасці прадукцыі з абсару кінэма гісторычнага – практыка надал ўсрэд заходніх рэцензэнтаў доўг павсзечна – јест ніеузасаднііне.

Osobną kwestią јест то, że pełnoprawna „analiza wpływologiczna” kinematografii japońskiej winna uwzględniać również wpływy zewnętrzne, wywierane na nią przez nurty, gatunki, twórców i dzieła o zachodnim rodowodzie. W odniesieniu do samego tylko okresu przedwojennego można mówić o inspiracjach m.in. amerykańską komedią ślapstickową, klasycznym kinem hollywoodzkim, francuską awangardą, niemieckim ekspresjonizmem, włoskimi widowiskami historycznymi i radziecką teorią montażu. Dość powiedzieć, że nawet powszechnie kojarzone z kinematografią japońską filmy o wielkich potworach – omawiane szerzej w rozdziale piątym – zawdzięczają swe istnienie *King Kongowi* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) i *Bestii z głębokości 20 000 sążni* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953, Eugène Lourié), а кино самурајскіе – ніегдыс врэчс utożsamiane z kinem japońskim jako takim – nader chętnie sięgało po rozwiązania fabularne i formalne westernu.

Przyjęcie w refleksji nad kinematografią japońską postawy esencjonalistycznej – zwłaszcza w jej skrajnej wersji – pociąga за sobą ryzyko popadnięcia w sidła błędu reifikacji, rozumianego zarówno jako traktowanie historycznie ukontekstowanych kategorii teoretycznych jako bytów realnie istniejących („kultura japońska”, „rasa japońska”, „rodzina japońska”, „styl japoński”), jak i niedostrzeżenie zmienności zjawisk w czasie. Analizuje się wówczas wytwory – wewnątrznie zróżnicowanej i podlegającej ciągłym przeobrażeniom – kinematografii japońskiej w odniesieniu do ograniczonej liczby elementów składowych – wewnątrznie zróżnicowanej i podlegającej ciągłym przeobrażeniom – kultury japońskiej, identyfikowanych jako jej immanentne, powszechne i stałe właściwości. Inaczej mówiąc: dokonuje się wówczas prób, nierzadko karkołomnych, wykazania „japońskości” kina japońskiego poprzez wskazanie, w jaki sposób manifestuje się w nim to, co „japońskie”<sup>14</sup>.

14 Interesujące omówienie kategorii „japońskości” w kontekście historycznych prób jej definiowania – czy też: konstruowania – na drodze poszukiwań immanentnych

Obszar dociekań ogranicza się przy tym często do sfery filozoficzno-religijnej oraz jej pochodnych w ramach dominującego systemu normatywnego i praktyki społecznej. Na kartach książki *Film japoński a kultura europejska. Obcość przewyciężona?* Anety Pierzchały znaleźć można niemal kompletny wykaz „bezpiecznych” kategorii interpretacyjnych kina japońskiego: sintoizm, konfucjanizm, buddyzm zen i mahajana<sup>15</sup>. Kategorie te określiłem mianem bezpiecznych, bowiem – parafrazując przytoczoną wcześniej wypowiedź Alicji Helman – jeśli tylko się chce, śladów buddyzmu czy konfucjanizmu można doszukać się w dowolnie wybranym japońskim dziele filmowym. Cudzysłowu użyłem natomiast ze względu na to, że są one zdradliwe. O ile w kontekście przyjętej przez Pierzchałę problematyki badawczej i korpusu omawianych przez nią produkcji wybór tych kategorii jest uzasadniony, o tyle kompleksowa analiza kinematografii japońskiej – zarówno na poziomie ogólnym, jak i konkretnych jej utworów – wymaga uwzględnienia płynności procesów społeczno-kulturowych, jakim w perspektywie historycznej podlegała Japonia.

Akira Kurosawa stwierdził niegdyś, że film, podobnie jak prasa, żyje chwilą bieżącą, powinien więc odzwierciedlać swoje czasy i być zrozumiałą dla współczesnych<sup>16</sup>. Wypowiedź reżysera można potraktować – zwłaszcza w odniesieniu do okresu, w którym została sformułowana – jako zwięzłe wyłożenie jego programu twórczego. Sądzę jednak, że zawiera ona w sobie coś więcej – wartościową wskazówkę dotyczącą tego, w jaki sposób badać kino. Nie tylko kino Kurosawy czy kino japońskie, ale kino w ogóle. Daleki jestem od stwierdzenia, że konfucjanizm, buddyzm i sintoizm nie stanowią istotnych i trwałych elementów kultury japońskiej. Nie przeczę również, że pewne generalizacje czy prowadzone z rozwagą dociekania esencjonalistyczne stanowią nieodzowny element refleksji nad kinematografiami narodowymi i często prowadzą do wartościowych wniosków. Percepcja dzieła filmowego nie będzie jednak pełna, jeśli nie uwzględni jego kontekstu społeczno-historycznego, bowiem to on w sporej – a nierzadko: głównej – mierze warunkuje treści obecne w wytworach kinematograficznych i znaczenia, jakie można

---

właściwości narodu japońskiego i abstrahowania od jego wewnętrznego zróżnicowania znaleźć można w: Gerow Aaron, *Nation, Citizenship, and Cinema* [w:] Jennifer Robertson (ed.), *A Companion to the Anthropology of Japan*, Blackwell Publishing, Malden 2005, s. 400–414.

15 Pierzchała Aneta, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przewyciężona?*, Universitas, Kraków 2006, s. 11.

16 Helman Alicja, dz. cyt., s. 51.

z nich odczytać. Kontekst społeczno-historyczny rozumiem przy tym szeroko – jako splot czynników społecznych, politycznych, ideologicznych, ekonomicznych, demograficznych itp. towarzyszących powstaniu filmu.

By nie zostać oskarżonym o gołosłowie, pozwolę sobie przytoczyć jeden z licznych przykładów manifestowania się w kinie japońskim przewagi „kontekstu” nad „esencją”. Słynna opowieść o 47 roninach, dokonujących krwawej zemsty za śmierć swego pana, jawi się jako tekst kultury wręcz stworzony do odczytywania podług linii esencjonalistycznej, zawiera bowiem szereg elementów powszechnie kojarzonych z „istotą” kultury japońskiej – by wymienić tylko prymat obowiązku nad osobistymi inklinacjami, imperatyw lojalności czy konfucjańskie poszanowanie hierarchii – a jej nieślabnąca popularność może być postrzegana jako świadectwo trwałości lansowanych przez nią wartości. Bliższy wgląd w jej filmowe adaptacje ujawnia jednak, że choć rdzeń historii pozostaje w nich taki sam, to w zależności od okresu, w którym powstały, akcentuje się różne aspekty oryginalnej opowieści, wprowadza się do niej nowe treści i znaczenia, a także dokonuje się odmiennych jej interpretacji<sup>17</sup>. O ile *Prawdziwa historia Chūshingury (Jitsuroku Chūshingura, 1928)* w reżyserii Shōzō Makino koncentruje się na lojalności, poświęceniu i odwadze roninów, o tyle w zrealizowanej w okresie wojny na Pacyfiku wersji Kenjiego Mizoguchiego akcent został położony na konieczność podporządkowania się przez nich wyrokowi władz. Nakręcona w dobie gwałtownego wzrostu ekonomicznego wersja Hiroshiego Inagakiego została utrzymana w wykładni heroiczno-lojalnościowej, w czym można dopatrywać się pokłosa poprawy autowizerunku Japończyków, zawiera jednak silny głos krytyczny względem korupcji na szczeblu państwowym. Tymczasem w zrealizowanych w 1994 roku *47 roninach (Shijūshichinin no shikaku, Kon Ichikawa)* i *Chūshingurze: Duchu z Yotsui (Chūshingura gaiden: Yotsuya kaidan, Kinji Fukasaku)* pojawiły się już głosy kwestionujące zasadność wkroczenia przez roninów na ścieżkę zemsty, zaś w późniejszej o dwanaście lat *Hanie (Hana yori mo naho, 2006)* Hirokazu Koreedy indywidualne pragnienia jednostek zostały przedłożone nad kulturowy nakaz pomszczenia rodzica i pana.

Ostatnią płaszczyzną, jaką warto uwzględnić w refleksji nad kinem japońskim, jest jego kontekst instytucjonalny, przez który rozumiem ze-

---

17 Wydarzenia leżące u podstaw opowieści, jej ewolucję i wybrane filmowe adaptacje omawiam szerzej w rozdziale *Mityczne aspekty opowieści o 47 wiernych roninach i jej filmowych interpretacji*.

spół zróżnicowanych czynników regulujących funkcjonowanie przemysłu filmowego. Czynniki te można podzielić na zewnętrzne i wewnętrzne. W przypadku tych pierwszych chodzi o nakreślenie związków branży filmowej z pozostałymi sektorami przemysłu rozrywkowego oraz instytucjami państwowymi, zwłaszcza w zakresie możliwości wywierania przez nie wpływów – zarówno twardych, jak i miękkich, pośrednich, jak i bezpośrednich – na jej strukturę oraz treść i zawartość jej wytworów. Z kolei analiza czynników wewnętrznych odnosi się m.in. do kwestii takich, jak: liczba podmiotów działających w ramach przemysłu filmowego, ich relatywna pozycja i natura zachodzących między nimi relacji; powiązania między sferami produkcji, dystrybucji i ekshibicji; system naboru i szkolenia kadr; dominujące modele zarządzania i produkcji czy różnice w zakresie specyfiki pracy w poszczególnych wytwórniach i studiach filmowych.

Na zachodnim filmoznawstwie silnym piętnem odcisnęły się koncepcje autorskie, nakazujące widzieć w reżyserze ostatecznego twórcę dzieła, rzutującego na nie swą osobowość i dającego w nim popis indywidualnego stylu. Ze szczególną wyrazistością uwidacznia się to w dominującej konwencji zapisu tytułów, w której po tytule oryginalnym i roku produkcji umieszcza się nazwisko reżysera, mimo że w wielu przypadkach bardziej zasadne byłoby zawarcie w nim nazwiska producenta lub nazwy wytwórni (czego najlepszym przykładem jest klasyczne kino hollywoodzkie). Choć u swych źródeł pojęcie „autora” odnosiło się do wąskiego grona wybitnych twórców, z czasem właściwy mu klucz analityczny przetransponowano na szerszy obszar refleksji o kinie. Tymczasem w ramach wysoce sformalizowanej japońskiej branży filmowej na pełną swobodę twórczą mogło pozwolić sobie niewielu reżyserów, zwykle też dopiero po spłaceniu wytwórni „haraczu” w postaci produkcji, jakiej domagało się jej kierownictwo. Z tego też względu na kształt i treść większości utworów realizowanych w dominujących wytwórniach silniej niż osobiste inklinacje reżyserów oddziaływały obowiązujące w danym czasie konwencje realizacyjne, przyjęty model produkcji i przekonania dotyczące oczekiwań widowni<sup>18</sup>. Znajomość

---

18 Jeśli można mówić o jakichkolwiek stałych tendencjach japońskiego przemysłu filmowego – co w kontekście jego ewolucji i wewnętrznego zróżnicowania jest założeniem dyskusyjnym – za najważniejszą wypada uznać to, że eksperymenty ceni się w nim wówczas, gdy przemawia za tym rachunek ekonomiczny. Kierownictwo wytwórni przyzwalało filmowcom na większą swobodę twórczą i poszukiwanie innowacyjnych rozwiązań zazwyczaj dopiero wtedy, gdy skonstatowało spadek popularności wypracowanych wcześniej formuł gatunkowych lub konwencji realizacyjnych

kontekstu instytucjonalnego powstania filmu jest niewątpliwie ważniejsza dla badacza niż widza – ten ma wszak prawo traktować każdy utwór jako autonomiczny i wymagać, by bronił się sam – niemniej jednak zwiększa ona bogactwo doznań, jakie można czerpać z odbioru dzieła, a nierzadko wpływa również na jego ocenę.

Kwestie, do których dotąd się odniosłem, nie wyczerpują problematyki bogactwa potencjalnych obszarów analitycznych kina japońskiego. Jak zauważają Thomas Elsaesser i Warren Buckland, każdy „film wyświetlany w kinie czy konsumowany w telewizji jest końcowym produktem rozlicznych procesów ekonomicznych, technologicznych, socjologicznych, psychologicznych i semiotycznych”<sup>19</sup>. Przytoczoną przez nich listę czynników wpływających na ostateczny kształt dzieła filmowego, a także treści, jakie ono niesie, można dalej rozwijać. W kontekście prowadzonych tu rozważań nad badaniem kina japońskiego istotne jest jednak nie tyle stworzenie „kompletnej” listy czynników, jakie warto w nim uwzględnić, lecz podkreślenie, że winno ono wykraczać poza wąską perspektywę esencjonalistyczną, analizę formalną i dociekania prowadzone w kluczu autorskim.

Bliższy wgląd w zagraniczną literaturę przedmiotu ujawnia fundamentalną zmianę, jaka dokonała się w ostatnich dekadach w refleksji nad kinematografią japońską zarówno pod względem metodologii, jak i podejmowanej problematyki badawczej. Jeśli miałbym pokusić się o syntetyczną charakterystykę tych przeobrażeń, byłbym skłonny stwierdzić, że miał miejsce odwrót od wielkich narracji historycznych na rzecz mikrohistorii, od myślenia spekulatywnego do krytycznej analizy materiałów źródłowych, od dociekań o wysokim stopniu ogólności do wąskich zagadnień. Inaczej mówiąc: coraz częściej pisze się nie tyle o kinie japońskim jako takim, lecz o wybranych jego aspektach, w danym okresie, w ramach określonego kontekstu<sup>20</sup>. Choć na gruncie polskiego filmoznawstwa

---

байдз тэж дострэгаля рызыка зе строны конкурэнцыяі ўводзячай на рынак новы тып прадукту. Експерыменты тэ, гэлі спаткалы гэ з узнаннем відовні, рычлэ прэдрадзала гэ ў утарте схематы, котрыч трымано гэ аз до выстэпэння настэпнэй сытуацыі крызысавэй.

19 Elsaesser Thomas, Buckland Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold Publishers, London 2002, s. 2.

20 Spośród monografii utrzymanych w tym kluczu analitycznym, jakie ukazały się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza, warto wymienić *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave* Davida Dessera, poświęconą Japońskiej Nowej Fali; *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945–1952*

kinematografii japońskiej poświęcono kilka wartościowych monografi<sup>21</sup> oraz szereg artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych<sup>22</sup>, stosunkowo rzadko ujmowano w nich kino w odniesieniu do szerszych procesów historyczno-kulturowych oraz czynników społecznych, politycznych, ekonomicznych czy instytucjonalnych.

Przystępując do prac nad niniejszą książką, wyznaczyłem sobie dwa cele. W pierwszej kolejności zależało mi na prezentacji – czy też popularyzacji – metody badań kinematografii japońskiej, kładącej nacisk na płynność procesów kulturowych, historyczne zakorzenienie kina oraz wpływy, jakie wywiera na nie szeroko pojmowany kontekst społeczno-polityczny. Postanowiłem dokonać tej prezentacji nie w formie teoretycznego wywodu, zawierającego sugestie, jakie czynniki należy uwzględnić w analizie,

---

Kyoko Hirano, analizując sytuację japońskiego przemysłu filmowego w okresie wojennej okupacji kraju przez siły amerykańskie; *Japanese Classical Theater in Films* i *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film* Keiko I. McDonald poświęcone związkom japońskiego kina z tradycyjnym teatrem i literaturą współczesną; *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement* Joanne Bernardi dotyczącą wpływu działalności Ruchu Czystego Filmu na kształt i techniki realizacji japońskich filmów; *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan* Erica Cazdyna analizującą powiązania między japońskim filmem i kapitalizmem; *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945* Petera B. Higha poświęconą kinu okresu wojennego, czy *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925* Aarona Gerowa analizującą wpływ dyskursu dotyczącego kina na japońską branżę filmową w pierwszych dekadach jej funkcjonowania.

- 21 Należą do nich: *Akira Kurosawa* Alicji Helman, *Film japoński* Stanisława Janickiego, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?* Anety Pierzchały, *Poetyka filmu japońskiego* oraz *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* Krzysztofa Loski, jak również dwie monografie zbiorowe – *Adaptacje literatury japońskiej* pod redakcją Krzysztofa Loski i *Akira Kurosawa – Twórca japoński, twórca światowy* pod redakcją Wioletty Laskowskiej-Smoczyńskiej i Piotra Kletowskiego.
- 22 Spośród artykułów poświęconych kinu japońskiemu, jakie ukazały się w Polsce w ciągu ostatniej dekady, warto wymienić szereg tekstów Krzysztofa Loski publikowanych na łamach „Kwartalnika Filmowego” i „Studiów Filmoznawczych”; japońskie sekcje *Autorów kina azjatyckiego* pod redakcją Alicji Helman i Agnieszki Kamrowskiej, „Kwartalnika Filmowego” nr 51/2005 oraz „Studiów Filmoznawczych” nr 28/2007; *Dzieci apokalipsy: atomowa trauma jako motyw japońskiej animacji* Agnieszki Kamrowskiej („Kwartalnik Filmowy” nr 61/2008) oraz dwa artykuły Jakuba Karpoluka – *Początki kina w Japonii (Japonia okresu Meiji: Od tradycji ku nowoczesności)* pod redakcją Beaty Kubiak Ho-Chi) i *O związkach kina i teatru w Japonii* („Dialog” nr 4/2011).

lecz ilustracji – zróżnicowanych studiów przypadku ukazujących metodę w działaniu. Decyzja ta wynikała bezpośrednio z drugiego z przyjętych przeze mnie celów, mianowicie chęci dotarcia do szerszego grona Czytelników zainteresowanych kinem japońskim i zwrócenia ich uwagi na kilka ciekawych zagadnień z jego historii. Czerpiąc inspiracje od japońskich mistrzów malarstwa drzeworytniczego – którym hołd składam w tytule książki – przyglądam się kinematografii japońskiej z kilku perspektyw, koncentrując się na wybranych jej aspektach analizowanych na tle szerszego pejzażu (kulturowego, społecznego, politycznego, instytucjonalnego etc.). W kolejnych rozdziałach omawiam więc: narodziny japońskiego przemysłu filmowego; wpływy, jakie na wczesne kino japońskie wywarły poprzedzające je rodzime formy artystyczne; okoliczności wykształcenia się systemu cenzury filmowej; wzajemne przenikanie się sfer polityki, sportu i kina od schyłku XIX wieku do zakończenia II wojny światowej; społeczno-polityczne aspekty filmów o wielkich potworach i dzieje ich recepcji na Zachodzie; w końcu zaś proces kształtowania się quasi-mitycznej opowieści o 47 roninach i jej wybrane filmowe interpretacje. Rozdziały te, choć cechuje je daleko posunięte zróżnicowanie tematyczne, posiadają wspólny mianownik – ujmują kino japońskie w odniesieniu do kontekstu, w ramach którego przyszło mu funkcjonować. Dołożyłem przy tym starań, by mogły one zostać potraktowane jako względnie niezależne całości i to od Czytelnika zależało, które z nich, kiedy i w jakiej kolejności przeczyta.





# Herosi kinematografii: Początki japońskiego przemysłu filmowego

W 1959 roku, we wstępie do swej fundamentalnej pracy poświęconej kinematografii japońskiej, Joseph L. Anderson i Donald Richie stwierdzili: „japoński przemysł filmowy, będący jednym z ostatnich, które wykształciły swój własny narodowy styl, jest obecnie jednym z ostatnich, którym udało się go zachować”<sup>1</sup>. Dwanaście lat później na kartach swej samodzielnej monografii Richie podtrzymał ten sąd<sup>2</sup>. Dziś, u progu drugiej dekady XXI wieku, twierdzenie to wydaje się w takim samym stopniu aktualne jak w chwili, kiedy zostało po raz pierwszy sformułowane.

Wykształcenie się owego „indywidualnego smaku” japońskiej kinematografii, o którym z takim zachwytem pisał Richie, było procesem długotrwałym i złożonym. Składały się na niego zarówno instytucjonalne przeobrażenia przemysłu filmowego, wpływy ideologii państwowej, inspiracje tradycyjnymi formami japońskiej ekspresji artystycznej, jak i stopniowa asymilacja wybranych zachodnich wzorców i technik filmowych. Nie bez znaczenia był też osobisty wkład poszczególnych jednostek, które na różnych etapach rozwoju tamtejszej branży filmowej zdołały zdobyć pozycję umożliwiającą im wprowadzenie własnych, autorskich pomysłów.

---

1 Anderson Joseph L., Richie Donald, *Japanese Film: Art and Industry*, Expanded Edition, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 15.

2 Richie Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971, s. xix.

Gwałtowne przeobrażenia japońskiego przemysłu filmowego, jakie stały się jego udziałem w latach 20. i 30. XX wieku i które przyniosły dzieła wybitnych artystów, takich jak Yasujirō Ozu, Kenji Mizoguchi czy Hiroshi Shimizu, nie byłyby możliwe, gdyby wcześniej w kraju nie pojawili się w herosi kinematografii – pionierzy nowego medium, Prometeusze celuloide, piewcy ruchomych obrazów. Słowem: wszyscy ci, którzy podjęli się przeszczepienia zjawiska, jakim jest „kino”, na ziemię japońskie. Czynili to, kierując się rozmaitymi pobudkami oraz z różnym skutkiem. Część z wypracowanych przez nich rozwiązań przez długie lata kształtowała specyfikę japońskiej branży filmowej, część natomiast okazała się pomysłem jednego sezonu, rychło przepadając w pieśń przeszłości. Wszyscy jednak położyli podwaliny pod rozwój kinematografii, która od połowy ubiegłego wieku uznawana jest za jedną z najbardziej oryginalnych i najłatwiej rozpoznawalnych na świecie. Celem niniejszego rozdziału jest przedstawienie losów tych postaci, ich działań, pomysłów oraz efektów, jakie wywarły one na sposób funkcjonowania kina w Japonii w jego najstarszym okresie. Bo każda historia ma swój początek...

## Patriarcha kina japońskiego i jego uczniowie

Kinematograf trafił do Japonii na początku 1897 roku, w niespełna 13 miesięcy po pierwszym publicznym pokazie możliwości, jakie dawało to urządzenie. Człowiekiem odpowiedzialnym za sprowadzenie go do swego ojczystego kraju był Katsutarō Inabata, działający w Kioto przemysłowiec, absolwent La Martinière w Lyonie i szkolny kolega Augusta Lumière'a. Kiedy tylko dostrzegł on potencjał tkwiący w wynalazku, zakupił od Lumière et C<sup>ie</sup> kilka egzemplarzy kinematografu, 50 rolek z filmami i prawa do ich wyświetlania<sup>3</sup>. Zgodnie z „sugestią” twórców urządzenia, pragnących zachować kontrolę

---

3 W literaturze przedmiotu brak zgody co do właściwej liczby urządzeń zakupionych przez Inabatę. Najczęściej pisze się o dwóch (co czynią m.in. Akihiro Toki i Kaoru Mizuguchi) lub trzech (tego zdania jest m.in. Yuri Mitsuda, który uściśla, że dwa kinematografy zostały przywiezione do Japonii bezpośrednio przez Inabatę, jeden zaś trafił do kraju wraz z Girelem), choć niektórzy badacze skłonni są mówić o większej ich liczbie (Hiroshi Komatsu jest zdania, że musiały być przynajmniej trzy aparaty, jeśli nie więcej, Yoshinobu Tsukada natomiast wskazuje, że winno się mówić raczej o czterech lub pięciu urządzeniach).

nad wpływami z projekcji – wynajął również François-Constanta Girela, inżyniera mającego pełnić funkcje operatora projektora, serwisanta oraz instruktora pierwszych japońskich zespołów filmowych. Inabaty nie zraziło nawet to, że zgodnie z postanowieniami umowy firma braci Lumière miała mieć również 60-procentowy udział w jego zyskach<sup>4</sup>.

Po latach Inabata wspomni w swej korespondencji, co najbardziej zafascynowało go w kinematografii: „Byłem przekonany, że będzie to najlepsze urządzenie, za pomocą którego można by w naszym kraju zaprezentować współczesną zachodnią kulturę”<sup>5</sup>. Sposób postrzegania kinematografu przez biznesmena bliski był temu, jaki cechował braci Lumière. Ci, jako niereformowalni scjentyści i pragmatycy, widzieli w nim wyłącznie narzędzie dokumentacyjne służące temu, aby na taśmie filmową przenieść tzw. *actualités* – rzeczy takie, jakimi są, w ich kształcie, dynamice i rytmie. Tak jak we Francji artystyczny potencjał kina i jego zdolność kreacji świata, w miejsce wyłącznie jego odtwarzania, rozwinięto dopiero Georges Méliès, tak w Japonii pierwsze kroki w tym kierunku wykonują ośrodki filmowe konkurencyjne wobec środowiska Inabaty.

Girel przybył do Japonii 9 stycznia 1897 roku, od razu włączając się do prac zespołu skompletowanego przez Inabatę. Zanim bowiem nowy wynalazek mógł zostać zademonstrowany szerszej publiczności, konieczne było przeprowadzenie szeregu czynności przygotowawczych, począwszy od wprowadzenia Japończyków w tajniki kinematografu, skończywszy na opracowaniu transformatora umożliwiającego zmianę napięcia prądu z wysokiego,



Ilustracja 1.1. Katsutarō Inabata

<sup>4</sup> Dym Jeffrey A., *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica”, vol. 55, no. 4, 2000, s. 511.

<sup>5</sup> Cytat za: Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, *A History of Early Cinema in Kyoto, Japan (1986–1912)*. *Cinematographe and Inabata Katsutarō*, „CineMagaziNet! Online Research Journal of Cinema”, no. 1, 1996, online: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAEN.HTM>.

dostępnego w sieci elektrycznej, na niskie, stosowane w urządzeniach (w pracach tych uczestniczył niejaki inżynier Hasegawa zatrudniony przez firmę elektryczną Kyōto Dentō Gaisha). Pierwszy komercyjny pokaz możliwości kinematografu na ziemi japońskiej odbył się 15 lutego 1897 roku w teatrze Nanchi Enbujō w Osace<sup>6</sup>. Wtedy też ukuto termin, jakim przez najbliższy czas posługiwano się w odniesieniu do filmów – *jidō shashin* (自動写真), co oznaczać miało „ruchome fotografie” – zastąpiony później tożsamym z nim pojęciem *katsudō shashin* (活動写真)<sup>7</sup>. Premiera okazała się ogromnym sukcesem, wzbudzając zainteresowanie nie tylko widzowi, która niemal dobijała się do drzwi teatru, lecz także prasy, która zachwyciła się nowym wynalazkiem. Już następnego dnia gazeta „Ōsaka Mainichi Shinbun” opublikowała artykuł będący w istocie odą ku czci kina. Czytamy w nim:

Gdy mężczyzna stojący na klifie daje nurka do wody, możemy zobaczyć rozpryskującą się ciecz. Kiedy obserwujemy pole bitwy, widzimy kłębowisko dymu unoszące się ponad bronią, z której właśnie wystrzelono, oraz jesteśmy świadkami mrożącej krew w żyłach szarży kawalerii. Zupełnie jakbyśmy byli na miejscu tych wydarzeń, niczym okazały zwój rozwijają się one przed naszymi oczyma<sup>8</sup>.

Pokazy w Nanchi Enbujō trwały do 28 lutego. Podczas projekcji, które rozpoczynały się około godziny 17, a kończyły w granicach 23, wyświetlano osiem różnych filmów<sup>9</sup>. Jako że program zmieniał się codziennie, pozostawał on atrakcyjny nawet dla osób uczęszczających na pokazy przez kilka dni z rzędu – trafienie drugi raz na tę samą konfigurację „ruchomych obrazów” było niemożliwe. Niesłabnąca frekwencja przekonała Inabatę i jego zespół, że

---

6 Pokazy przedpremierowe odbywały się od 11 do 14 lutego na terenie ogrodów należących do Kyōto Dentō Gaisha. W świetle relacji z epoki cieszyły się one tak dużą popularnością, że publiczność wręcz wdzierała się na teren ogrodów, w wyniku czego zniszczeniu uległ przylegający do nich sklep z warzywami.

7 Dosłowne znaczenie tych terminów to kolejno: „samo-ruszające się fotografie” i „żwa-wo ruszające się fotografie”. Różnica między nimi jest tak niewielka, że w praktyce nieistotna, kronikarski obowiązek nakazuje jednak odnotowanie tej kwestii.

8 Cytat za: High Peter, B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History”, vol. 19, no. 1, 1984, s. 24.

9 Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe and the Production of the Cinema in Japan in the Earliest Period*, „Film History”, vol. 8, no. 4, 1996, s. 433.

trafli na prawdziwą żyłę złota. Wkrótce kinematograf miał odbyć tournée po największych miastach Japonii, zaczynając od Kioto, gdzie zawitał 1 marca<sup>10</sup>.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że uznanie pokazu z 15 lutego 1897 roku za początek kina w Japonii, zaś Inabaty za osobę, która zjawisko to zaprezentowała swoim rodakom, budzi sprzeciw części badaczy. Ci wskazują bowiem, że wcześniej, bo już 25 listopada 1896 roku, w klubie Shinkō w Kobe odbył się pokaz kinetoskopu Edisona. Jak słusznie jednak zauważają Akihiro Toki i Kaoru Mizuguchi<sup>11</sup>, jeżeli przez pojęcie „kina” rozumiemy coś więcej niżli tylko przyglądanie się ruchomym obrazkom, mianowicie wspólne doświadczenie grupy ludzi oglądających w tym samym czasie to, co dzieje się na ekranie, to kinetoskopu – urządzenia jednoosobowego użytku – nie należy utożsamiać z kinem jako takim. O ile zresztą w przypadku krajów zachodnich możemy mówić o dziejowym znaczeniu tego wynalazku, o tyle w odniesieniu do Japonii trudno postrzegać go w kategoriach innych niż tylko historycznej ciekawostki – nie dość, że kariera urządzenia była krótka (ostatnie wzmianki o nim pochodzą z połowy 1897 roku), to i oddźwięk znikomy. W przeciwieństwie bowiem do świata Zachodu, w Japonii kinetoskop nie dysponował czasem, gdy pozbawiony byłby konkurencji ze strony bardziej zaawansowanych urządzeń. Co prawda Shinji Takahashi na wynalazek zwrócił uwagę już podczas Wystawy Światowej w Chicago w 1893 roku, lecz jego zakupu udało mu się dokonać dopiero w 1896 roku<sup>12</sup>, kiedy to świat dowiedział się już o istnieniu witaskopu (*vitascope*) i kinematografu.

Poza samym sprowadzeniem technologii i przeszkoleniem w jej obsłudze swych współpracowników wielką zasługą Inabaty dla rozwoju japońskiej kinematografii jest czynny udział w realizacji pierwszych filmów, jakie powstały na tamtych terenach. Te nakręcone zostały przez Girela w 1897 roku na zlecenie braci Lumière, którzy chcieli, by uchwycił on na taśmie krajobrazy, obyczaje oraz codzienne życie Japończyków. O tematyce filmów Girela wiele mówią same ich tytuły: *Japoński obiad* (*Diner japonais*), *Przyjazd pociągu* (*Arrivée d'un train*), *Rozładunek w porcie* (*Déchargement dans un port*), *Most w Kioto* (*Un pont à Kyoto*), *Ulica w Tokio* (*Une rue à Tokyo*), *Japońskie tancerki* (*Danseuses japonaises*), *Ainowie z wyspy Yeso* (*Les Ainus*

---

10 Tamże, s. 434.

11 Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, dz. cyt.

12 Dym Jeffrey A., dz. cyt., s. 511.

à Yeso) i *Scena w japońskim teatrze* (*Une scène au théâtre japonais*)<sup>13</sup>. W większym stopniu niż w samej Japonii filmy te miały być wyświetlane w Europie, głódnej nowinek i obrazów z całego świata. W ten oto sposób wynalazek, który miał przybliżyć Japończykom kulturę Zachodu, posłużył jednocześnie promocji Kraju Kwitnącej Wiśni w Europie.



Ilustracja 12. Kadr z filmu *Rodzinny positek*. Po prawej stronie znajduje się Katsutarō Inabata

W pewnym sensie filmy Girela i jego następców przejęły funkcje, jakie wcześniej pełniły tzw. *Yokohama shashin* (横浜写真), czyli fotografie produkowane na terenie Jokohamy w latach 1860–1900, łączone w albumy i sprzedawane obcokrajowcom jako pamiątki z ich pobytu na wyspach japońskich bądź eksportowane do Europy i Ameryki w formie wizytówek kraju. Morihiro Satow zauważa, że fotografie te dzieliły się na trzy podstawowe kategorie: a) ludzie – ich wygląd, strój i zwyczaje, b) historyczna architektura i c) krajobrazy<sup>14</sup>. Nietrudno dostrzec, że pierwsze filmy podejmowały po-

<sup>13</sup> Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, s. 2.

<sup>14</sup> Satow Morihiro, *Representing „Old Japan”: Yokohama Shasin and the Visual Culture of Late 19th Century*, „Iconics”, vol. 8, 2006, s. 38.

dobną tematykę. Jedyną różnicą jest to, że zamiast zajmować się pejzażami przyrodniczymi, filmowcy zwracali oko kamery w kierunku krajobrazów miejskich i społecznych. Ważne jest również to, że o ile fotografie dokumentowały przede wszystkim Japonię tradycyjną, film uwieczniał zarówno to, co było dla kraju charakterystyczne przed jego otwarciem się na zachodnie wpływy, jak również elementy nowe, importowane z zagranicy, będąc świadkiem ich stopniowej asymilacji w ramy japońskiego społeczeństwa.

U progu XX wieku Inabata postanowił porzucić raczkującą jeszcze branżę filmową i w pełni poświęcić się interesom w branży tekstylnej<sup>15</sup>. Jedną z ważniejszych przyczyn jego wycofania się była perspektywa męczącej – a czasem i niehonorowej – walki z konkurencją. Tej zdążył bowiem doświadczyć już w tydzień po premierze kinematografu, kiedy to do Osaki wraz ze swoim witaskopem zawitał Waichi Araki – jeszcze jeden z biznesmenów liczących na zabicie kapitału na nowym zjawisku, jakim było kino. Choć ze sceny zszedł człowiek, który był katalizatorem rozwoju japońskiej kinematografii, kino zaistniało w Japonii już na dobre. Również i jego konkurent rychło stracił zainteresowanie działalnością w branży filmowej, opuścił ją bowiem po roku, ustępując miejsca świeżej krwi – nowemu typowi przedsiębiorców, którzy będą kształtować obraz przemysłu filmowego przynajmniej przez najbliższą dekadę.

Swoją sprzet, filmy i prawa do ich wyświetlania Inabata przekazał braciom Yokota, z których tylko jeden – Einosuke – związał się z filmem na stałe. Młodszy z braci doskonale wpisywał się w rys charakterologiczny, jaki zdominował japoński przemysł filmowy w czasach, kiedy ten ograniczał się niemal wyłącznie do działalności wystawienniczej. Bardziej showman niż biznesmen, skłonny do podejmowania ryzykownych decyzji, w których kierował się niemal wyłącznie intuicją, widzów przyciągał siłą zarówno nowego wynalazku, jak i swojej osobowości. W przeciwieństwie do Inabaty w przeszłości nie obcował z europejską śmietanką intelektualną, nie był więc obciążony ani lumièreowską percepcją kina, ani tym bardziej etosem poważnego przedsiębiorcy, któremu tak hołdował jego stateczny mentor. Biznesowe szlify zdobywał w Ameryce, gdzie trudnił się głównie handlem obwoźnym. Tam też przekonał się, że opakowanie jest niemal tak samo ważne, jak sam produkt, zaś o sprzedaży decyduje umiejętność zwrócenia uwagi klienta i przekonania go, że oto trafił on na coś wyjątkowego. Co więcej, wiedział też, że nic nie

---

<sup>15</sup> Firma, którą założył w 1891 roku, istnieje na rynku do dziś, obecnie pod nazwą Inabata Sangyō (Inabata & Co., Ltd.).



przyciąga ludzi tak, jak perspektywa dobrej zabawy, zaś potencjał rozrywkowy potrafił dostrzec w każdym, najbardziej nawet niepozornym urządzeniu. Wiele z nich znalazło swe miejsce w założonej przez niego po powrocie do ojczyzny Hali Rzeczy Niezwykłych (*Fushigi-kan*, 不思議館), której największą atrakcją był egzemplarz maszyny rentgenowskiej<sup>16</sup>.

Rychło Inabata przekonał się, że namaszczenie Yokoty na swojego następcę było słuszną decyzją. Ten bowiem nie tylko potrafił nawiązać walkę z konkurencją, lecz również posiadał wizję tego, jak w ramach jego kraju powinno funkcjonować kino. Pierwszym krokiem, jaki poczynił Yokota, było przeszkolenie swoich krewnych i znajomych w obsłudze sprzętu filmowego. Kiedy już stwierdził, że potrafią oni samodzielnie operować projektorem, podzielił ich na dziesięć mniej więcej dziesięcioosobowych zespołów<sup>17</sup>, które wysłał w trasę po całym kraju. Podczas gdy on ścierał się z bezpośrednią konkurencją w większych miastach, pozostałe ekipy przemierzały prowincję, ciesząc się relatywnym spokojem. W 1900 roku, jako członek delegacji, która wyruszyła z Kioto na paryską Wystawę Światową, Yokota nawiązał kontakty z wytwórnią Pathé Frères. Zakupił wówczas od niej znaczną liczbę filmów i podpisał z nią umowę na wyłączność na terenie Japonii. Pierwotnie japoński przedsiębiorca zobowiązał się do importu pięciu filmów miesięcznie, jednak „ruchome fotografie” Pathé cieszyły się w jego kraju tak dużą popularnością, że w rok później wprowadzono do umowy aneks podwajający tę liczbę<sup>18</sup>. Stopniowo też w ofercie Yokota Shōkai<sup>19</sup> zaczęło pojawiać się coraz więcej krajowych produkcji fabularnych i dokumentalnych.

Na drugiego najważniejszego gracza w japońskim przemyśle filmowym wyrósł wkrótce Ken'ichi Kawaura, właściciel firmy Yoshizawa Shōten. Po-

16 Tajima Ryoichi, *Yokota Einosuke no jibitsu „Nempu” ni tsuite* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 106.

17 W owym czasie obsługa projektora była czynnością skomplikowaną i pracochłonną, która wymagała współdziałania licznego zespołu. W jego skład nierazko wchodziło nawet dziesięć osób wykonujących różne czynności – od kręcenia korwą projektora przez dostrajanie ostrości soczewek aż po wachlowanie osób pracujących przy gorącym urządzeniu. Taka metoda pracy obowiązywała w japońskim przemyśle filmowym przynajmniej do 1905 roku. Więcej informacji na ten temat znaleźć można w: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 22.

18 Tajima Ryokichi, dz. cyt., s. 108.

19 Początkowo firma, którą Yokota założył ze swoim starszym bratem w 1901 roku, nosiła nazwę Yokota Kyōdai Shōkai (Spółka Braci Yokota), jednak po opuszczeniu przez tego drugiego branży filmowej została ona przemianowana na Yokota Shōkai.



czątkowo projekcją filmów spółka ta zajmowała się na marginesie swej podstawowej działalności, jaką była produkcja aparatów i slajdów tzw. larni czarnoksięskiej (prymitywnego projektora rzutującego obraz ze szklanych przezroczy) oraz organizowanie pokazów z użyciem tego urządzenia<sup>20</sup>. Z biegiem czasu firma uległa jednak pełnemu przebranzowieniu, do 1912 roku pozostając w ścisłej czołówce japońskich wytwórni filmowych. Pierwszy pokaz „ruchomych obrazów” sygnowany marką Yoshizawa Shōten odbył się w Jokohamie 9 marca 1897 roku<sup>21</sup>, zaledwie dzień po tym, jak Yokota – wówczas jeszcze nie pod sztandarem własnej firmy – rozpoczął działalność w Tokio. Podobnie jak Yokota, Kawaura posiadał kilka interesujących pomysłów na to, jak wyglądać powinna japońska branża filmowa, w jej historii zapisując się przede wszystkim jako pionier kronik filmowych oraz inicjator budowy studiów filmowych zainspirowanych tymi istniejącymi w Ameryce. Warto odnotować też, że to właśnie Kawaura jako pierwszy spośród tuzów japońskiego przemysłu filmowego podjął próbę – wówczas jeszcze nieudaną – regularnego i masowego eksportu rodzimych produkcji filmowych na rynki zachodnie. Oto bowiem w 1902 roku otworzył w Londynie oddział swej firmy, zaś w dwa lata później zaprezentował część filmów swej wytwórni podczas Wystawy Światowej w Saint Louis, a następnie odbył z nimi tournée po Stanach Zjednoczonych<sup>22</sup>.

Co ciekawe, po dziś dzień wątpliwości budzi to, w jaki sposób Kawaura wkroczył do biznesu filmowego, konkretnie zaś, jak uzyskał on swój pierwszy kinematograf. W literaturze przedmiotu istnieją dwie konkurencyjne wersje tej historii. Pierwszą z nich prezentuje Peter B. High<sup>23</sup>, według którego stało się to za sprawą przypadku; kolekcjonerskiej pasji Kawaura, lubiącego gromadzić dziwaczne przedmioty i nowinki techniczne, oraz jego ciągłot do nawiązywania bliskich znajomości z osobliwymi ludźmi. Zamiłowania te miały połączyć się w osobie Scipione’a Braccialiniego – włoskiego doradcy wojskowego przy japońskiej armii. Miał on jakoby podczas jednej z wizyt w biurze Kawaura – do jakiej doszło pod koniec stycznia 1897 roku – pojawić się z kinematografem, w którym właściciel Yoshizawa Shōten

---

20 Komatsu Hiroshi, *Japan: Before the Great Kanto Earthquake* [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 177.

21 Dym Jeffrey A., dz. cyt., s. 512.

22 Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 27.

23 High Peter B., *The Dawn...*, s. 28.

z miejsca dostrzegł potencjalnie intratny interes. Druga wersja tej historii – zdecydowanie mniej romantyczna i zarazem mniej prawdopodobna – mówi, że jeden egzemplarz kinematografu został Kawaurze udostępniony jeszcze przez Inabatę, nim ten wycofał się z branży filmowej<sup>24</sup>.

## Kinematograf vs. witaskop: wojna technologii

Jeszcze w 1897 roku na japońskim gruncie zdążyła rozstrzygnąć się wojna między dwiema technologiami filmowymi: francuskim kinematografem i amerykańskim witaskopem, które reprezentowali kolejno Einosuke Yokota i Saburō Arai. Ten ostatni jeszcze w 1896 roku zakupił od Edisona dwa egzemplarze witaskopu oraz materiał filmowy za łączną kwotę 3 tys. jenów, stanowiących wówczas równowartość 1,5 tys. dolarów<sup>25</sup>. Podobnie jak w przypadku Inabaty również za nim do Japonii wyruszył zachodni specjalista – Daniel Grim Krouse. Pierwsze poważne starcie między przedsiębiorcami i ich urządzeniami rozegrało się w początkach marca w Tokio. Arai zajął pozycję w teatrze Kinki-kan, gdzie 6 marca 1897 roku dał pokaz możliwości witaskopu, dwa dni później zaś Yokota okopał się ze swym kinematografem w teatrze Kawakami-za.

Obaj mężczyźni zaczęli prześcigać się w wymyślaniu technik, które umożliwiłyby im zwycięstwo w boju o klientów. Choć Arai nie unikał klasycznej reklamy (wynajęty przez niego specjalista, Ryūkichirō Akita, zajął się przygotowaniem odpowiednich plakatów oraz zorganizował grupę muzyków, która sunąc powoli na barce w dół rzeki obwieszczała przybycie witaskopu do miasta), w promocji kina postawił przede wszystkim na bardziej wyrafinowane zabiegi. Ze względu na sprzeciw Danjūrō Ichikawy IX, czołowego tokijskiego aktora teatru *kabuki* (歌舞伎), w owym czasie nieprzychylnie odnoszącego się do kina, początkowo nie udało mu się zorganizować pokazu w prestiżowym teatrze Kabuki-za<sup>26</sup>, lecz wkrótce znalazł

<sup>24</sup> Dym Jeffrey A., dz. cyt., s. 512.

<sup>25</sup> Herbert Stephen, McKernan Luke, *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*, online: <http://www.victorian-cinema.net/arai.htm>.

<sup>26</sup> High Peter B., *The Dawn...*, s. 26.

on inne sposoby na to, by dowartościować swój wynalazek. W pierwszej kolejności sięgnął po usługi *benshi* (弁士) – narratora omawiającego przebieg wydarzeń oglądanych przez widza na ekranie. Funkcję tę można wywieść zarówno z tradycyjnych form ustnego przekazu, takich jak *kōdan* (講談), *rōkyoku* (浪曲) czy *rakugo* (落語), jak i klasycznego japońskiego teatru – *nō* (能), *bunraku* (文楽) i *kabuki*. *Benshi* tym został Kōyō Komada<sup>27</sup>, który w przeciągu kilku następnych lat wyrośnie na jedną z największych gwiazd japońskiej narracji filmowej. Co więcej, projekcje swe Arai uzupełniał elementami wykładu, podczas którego Daniel Grim Krouse wyjaśniał, w jaki sposób kinetoskop przerodził się w witaskop, oraz przybliżył sylwetkę Thomasa Alvy Edisona, określanego przez niego – należy stwierdzić, że dość bezpodstawnie – mianem wynalazcy tego urządzenia<sup>28</sup>. W końcu też udało mu się dopiąć swego i, począwszy od 27 marca, zorganizować kilka pokazów w teatrze Kabuki-za, ściągając doń tokijską śmietankę<sup>29</sup>.

Taktyka Yokoty była zgoła odmienna – miast odwoływać się do tradycyjnych elementów kultury swojego kraju, a projekcje filmów przybrać w szaty wykładu, postawił on na *show* oraz elementy zachodnie (czy raczej: z Zachodem kojarzone). Pojawiał się więc na scenie w garniturze i czarnym krawacie, wymachując przy tym zwieńczoną srebrnymi zdobieniami laską<sup>30</sup>, czym silnie kontrastował z ubranym w klasyczne czarne kimono Komadą. Odwołanie się do elementów zachodnich nie przeszkodziło mu uderzyć w dzwon japońskiego nacjonalizmu. Spacerując ulicami miasta, rodowici jego mieszkańcy i liczni przyjezdni napotykali na swej drodze plakaty głoszące hasła pokroju: „Kinematograf został nam przysłany przez francuskich braci Lumière jako ich osobisty hołd dla rozkwitającej siły i majestatu Cesarstwa Japonii”<sup>31</sup> i wskazujące im drogę do miejsca, w którym mogli zapoznać się z podarkiem. Yokota zdecydował się również na skierowanie swej oferty do klientów mniej zamożnych od bywalców pokazów witaskopu. Arai bowiem za wejście liczył sobie ekwiwalent od 25 do 90 centów, Yokota natomiast pobierał od swych

27 Podczas kilku pierwszych pokazów za narrację odpowiadał Daigen Jūmonji, współwłaściciel firmy importowej specjalizującej się w amerykańskich urządzeniach mechanicznych, motocyklach i broni. Obowiązki w firmie nie pozwoliły mu na dłuższe związanie się z przemysłem rozrywkowym, zanim jednak odszedł, zasugerował Araiowi, by ten zatrudnił Komadę.

28 Dym Jeffrey A., dz. cyt., s. 27.

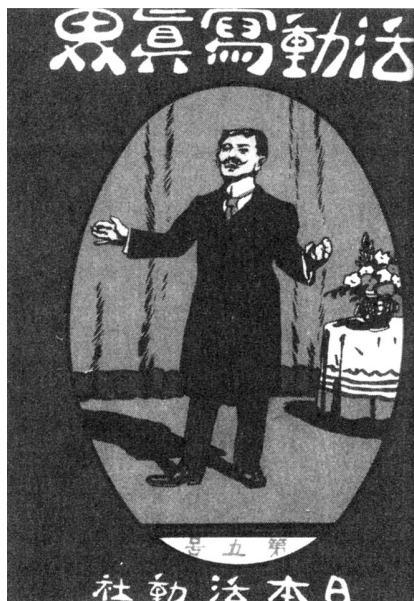
29 Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe...*, s. 435.

30 Herbert Stephen, McKernan Luke, *Who's Who...*

31 High Peter B., *The Dawn...*, s. 26.

widzów równowartość jedynie 12 centów<sup>32</sup>.

Warto zaznaczyć, że konkurencja pomiędzy tymi dwoma biznesmenami była również starciem dwóch wizji kina – o ile Arai widział je jako domenę socjety (stąd starania o ścisłe związanie filmu z renomowanym teatrem oraz podkreślanie edukacyjnej roli wynalazku i jego intelektualnego charakteru), a projekcję jego filmów uświetniła obecność Yoshihito, ówczesnego następcy tronu i przyszłego cesarza epoki Taishō<sup>33</sup>, o tyle Yokota myślał raczej o niesieniu filmu do ludu (stąd na przykład objeżdżanie japońskiej prowincji i wyświetlanie filmów w ogromnym namiocie zwanym Halą Kinematograficzną). Z walki tej zwycięsko wyszedł Yokota, rychło wyrastając na jedną z najbardziej prominentnych osobistości japońskiego kina. Do 1912 roku kierował on firmą Yokota Shōkai, która wkrótce przерodziła się w pełnoprawną wytwórnię, a kiedy ta dokonała fuzji z firmami Yoshizawa Shōten, M. Pathé i Fukuhōdō, pełnił on do 1933 roku funkcję dyrektora generalnego powstałej z ich połączenia wytwórni Nikkatsu<sup>34</sup>. Saburō Arai natomiast powrócił do USA, gdzie zajął się biznesem niezwiązanym z filmem. Yokota odnalazł się więc w sytuacji, która przerosła Inabatę – udowodnił, że potrafi funkcjonować w realiach nieustannej walki z konkurencją, regularnie wprowadzając lub adaptując kolejne pomysły, pozwalające mu na przyciągnięcie nowych klientów i utrzymanie się w czołówce rynku.



Ilustracja 13. *Benshi* w stylu zachodnim na okładce „Katsudō shashin kai” („Świata Ruchomych Obrazów”) ze stycznia 1910 roku

32 Tamże.

33 Richie Donald, *Japanese Cinema...*, s. 3.

34 High Peter B., *Umeya Shokichi: The Revolutionist as Impresario* [w:] „*Tagenbunka to miraishakai*” – Kenkyū Purojekuto, Nagoya University, Nagoya 2005, s. 127–131.

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że wynik wojny pomiędzy kinematografem a witaskopem był przesądzony, zanim jeszcze konkurencja się na dobre rozpoczęła, w przeciwieństwie bowiem do tego pierwszego ten drugi był narzędziem służącym wyłącznie do odtwarzania filmów, pozbawionym możliwości ich rejestrowania. Należy jednak pamiętać, że w 1897 roku nie myślano jeszcze w takich kategoriach, siły nowego wynalazku upatrując raczej w importowanych taśmach, dzięki którym Japończycy mogli poznać świat Zachodu. Nawet więc jeśli zespół Inabaty, a właściwie sam Girel, wykorzystywał kinematograf również do kręcenia filmów, robił to z myślą o wyświetlaniu ich poza Japonią. Co więcej, relacje pomiędzy Girelem a Inabatą drastycznie pogorszyły się m.in. z tego właśnie względu, że Francuz był bardziej zainteresowany kręceniem filmów niż ich wyświetlaniem i przyuczaniem japońskiego zespołu do obsługi sprowadzonych do kraju urządzeń<sup>35</sup>. Najprawdopodobniej z tego właśnie względu opuścił on kraj w grudniu 1897 roku, a jego miejsce zajął Gabriel Veyre.

## Pierwsi japońscy twórcy filmowi i ich dzieła

Jesień 1897 roku była świadkiem postawienia kolejnego kamienia milowego w historii japońskiej kinematografii. Wtedy to właściciele tokijskiego sklepu fotograficznego Konishi zdecydowali się na rozszerzenie jego oferty i sprowadzenie kilku egzemplarzy brytyjskiej wersji kinematografu<sup>36</sup>. Jako że importowane przez nich urządzenia pozbawione były instrukcji, zanim mogły one zostać sprzedane, pracownicy sklepu musieli je przetestować, by nauczyć ewentualnych klientów poprawnego ich użytkowania. W ten oto sposób w ramach Konishi wykształciła się nieformalna sekcja produkcyjna,

---

<sup>35</sup> Dym Jeffrey A., dz. cyt., s. 515.

<sup>36</sup> W początkach swej działalności firma Konishi, ufundowana we wczesnym okresie epoki Bunka, funkcjonowała jako sklep farmaceutyczny. Szóste pokolenie jego właścicieli zainteresowało się handlem zagranicznym, zwłaszcza w zakresie materiałów litograficznych, później zaś produktów fotograficznych. W pełnoprawny sklep fotograficzny firma Konishi przekształciła się w 1876 roku. Por. Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe...*, s. 435 i tenże, *Konishi Photographic Store* [w:] Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Oxon 2005, s. 523–524.

do której należeli m.in. Shirō Asano, Tsunekichi Shibata i Kanzō Shirai<sup>37</sup>. Nie będzie przesady w określeniu tych mężczyzn mianem „ojców kina japońskiego” (a przynajmniej jego „dziadków”, jeżeli pozwolimy Shōzō Makino zachować tytuł, który tradycyjnie odnosi się do jego osoby). O ile bowiem wcześniejsze o kilka miesięcy filmy powstałe na terenie Japonii kręcił François-Constant Girel, a więc obcokrajowiec, o tyle ci byli pierwszymi twórcami filmowymi wywodzącymi się z Kraju Kwitnącej Wiśni.

Jeżeli na historię japońskiego przemysłu filmowego spojrzeć pod kątem stopniowego uniezależniania się od zagranicznego zaplecza, chwycenie przez członków zespołu Konishi za kamery należy uznać za wykonanie pierwszego kroku na tej drodze. Do tego momentu Zachód zaopatrywał Japonię we wszystkie elementy potrzebne do wyświetlania i produkcji filmów – od taśmy przez projektory po wykwalifikowaną kadrę. W 1899 roku Japończycy niejednokrotnie udowodnili, że zachodni specjaliści są im niepotrzebni, ponieważ sami potrafili sprawnie posługiwać się nowymi urządzeniami i realizować profesjonalnie wyglądające filmy. Następny krok, tj. rozpoczęcie produkcji projektorów, został poczyniony w 1900 roku<sup>38</sup>, zaś kolejne dwie dekady upłynęły pod znakiem stopniowego zwiększania liczby filmów realizowanych w kraju. Na przełamanie ostatniej bariery, czyli na rozpoczęcie produkcji taśmy filmowej, przyszło Japończykom czekać do 1934 roku, kiedy to powstała firma Fujifilm.

Historia japońskiego filmu rozpoczęła się w drugiej połowie 1897 roku, kiedy to Shirō Asano wyruszył z kamerą na ulice Tokio i zrealizował krótki film przedstawiający most Nihonbashi. Jako że nie posiadał on żadnego doświadczenia w obsłudze nowego urządzenia, ponad połowa nakręconego materiału została stracona podczas jego wywoływania, a i ta część, która przetrwała próbę przeniesienia jej na taśmę filmową, okazała się stosunkowo niewyraźna<sup>39</sup>. Choć efekt końcowy amatorskiego eksperymentu pozostawiał wiele do życzenia, był on pierwszym drobnym sukcesem i jasnym sygnałem, że wraz ze wzrostem doświadczenia uzyskiwać będzie można coraz lepsze rezultaty. Przez ko-

---

37 Początkowo dla sklepu Konishi pracował tylko Asano, Shibata był bowiem pracownikiem domu towarowego Mitsukoshi, zaś Shirai fotografem-amatorem. Kiedy jednak firma Konishi zdobyła pierwsze komercyjne zlecenie na realizację filmów, Shibata i Shirai włączyli się do prac jej sekcji filmowej.

38 Desser David, *Japan* [w:] Gorham A. Kindem (ed.), *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, Illinois 2000, s. 8.

39 Więcej informacji na temat eksperymentów Asano z realizacją filmów i problemów, z którymi się borykał, znaleźć można w: High Peter B., *The Dawn...*, s. 32.



lejne kilkanaście miesięcy Asano doskonalił swój warsztat, realizując zarówno „filmowe pocztówki”, jak i proste filmy trickowe, w końcu jednak – w październiku 1899 roku – opuścił szeregi Konishi, kończąc tym samym swą przygodę z kinem. Nie odbyło się to jednak ze szkodą dla nowego medium, którego potencjał w dalszym ciągu rozwijał Tsunekichi Shibata, pracujący już na kamerze Gaumonta.

Wczesne japońskie produkcje filmowe w głównej mierze stanowiły dokumentalne scenki rodzajowe prezentujące życie i kulturę Japonii. Twórcy sięgali zarówno do luminierskiej tradycji scenek ulicznych, ukazując wygląd i zachowanie Japończyków podczas codziennych czynności, jak i do formuły „filmowych pocztówek” przedstawiających obiekty takie jak tokijski bazar miejski, dzielnica handlowa Ginza czy wspomniany już Nihonbashi, ale również te najbardziej egzotyczne elementy miejscowej kultury w rodzaju tańca gejsz czy zawodów sumo. Największą popularnością cieszyły się „filmowe pocztówki” prezentujące gejsze. Premiera pierwszych z nich, zrealizowanych na zlecenie agencji reklamowej Hiromeya, odbyła się 20 czerwca 1899 roku w teatrze Kabuki-za<sup>40</sup>. W skład programu wchodziły zarówno filmy nakręcone jeszcze przez Asano, jak i debiut reżyserski Shibaty zatytułowany *Tańczące gejsze* (*Geisha no teodori*).

Warto odnotować, że Kabuki-za był tym samym teatrem, do którego dwa lata wcześniej kinu przez dłuższy czas odmawiano wejścia. Do roku 1899 również i wiekowy Danjūrō Ichikawa IX, wcześniej oburzony samą myślą, że miałby stąpać po tych samych deskach, na których uprzednio znajdował się projektor, przekonał się do idei filmu na tyle, by zaakceptować jego obecność w budynkach teatrów. Nadal jednak postrzegał on kino w kategoriach wulgarnej rozrywki i choć sam wkrótce zgodził się, aby jeden jedyny raz wystąpić przed kamerami, zrobił to bardzo niechętnie (przekonany przez swego menadżera, Takejirō Inoue, że zapis jego występ-



Ilustracja 1.4. Shirō Asano

40 Desser David, *Japan* [w:] Gorham A. Kindem (ed.), *The International...*, s. 9.

pu będzie „darem dla potomnych”), zastrzegając jednocześnie, że film nie może być wyświetlany do czasu jego śmierci.

W dwóch z pierwszych fabularnych filmów powstałych w Kraju Kwitnącej Wiśni w 1898 roku twórcy sięgnęli po inspiracje do japońskiego folkloru, konkretnie do ludowej opowieści o duchu zmarłego w bitwie samuraja, który nawiedza mieszkańców małej wioski. Autorem pomysłu na filmy *Duch Jizō* (*Bake Jizō*, reż. Shirō Asano) i *Ożywienie zwłok* (*Shinin no sosei*, reż. Shirō Asano) był Eijirō Hatta, zamorski przedstawiciel Konishi, który mając szeroki dostęp do zachodnich filmów, mógł opisać swoim współpracownikom ich fabuły oraz techniki trickowe w nich stosowane. Choć produkcje te były stosunkowo proste, składały się bowiem z serii „żywych obrazów”, posiadały już załączek właściwego ciągu przyczynowo-skutkowego – w *Ożywieniu zwłok* po odmówieniu modlitw nad zmarłym członkowie konduktu żałobnego podnoszą trumnę, w drodze na cmentarz tej odpada wieko, ciało wytacza się na zewnątrz i powraca do życia, wywołując przerażenie świadków tego wydarzenia<sup>41</sup>.

Bardziej rozbudowana fabuła pojawiła się w 1900 roku w filmie *Gniazdo perkozka* (*Nio no ukisu*, Tsuneji Tsuchiya)<sup>42</sup>. Jego twórca sięgnął po fragment sztuki *kabuki* przedstawiający niefortunne zauroczenie precudnej urody kobietą. Mężczyzna, w którego wcielił się aktor teatralny Nakamura Ganjirō V, dostrzega w procesji kurtyzan piękną Nio i zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia. Nie odrywając wzroku od obiektu swych westchnień, podąża za procesją. Niestety, zaślepiiony urodą Nio nie zwraca uwagi na to, co dzieje się wokół niego, przez co przydeptuje psa. Ten rozżłoszczony gryzie w nogę pogrążonego w chmurach mężczyznę, który musi się salwować ucieczką<sup>43</sup>.

Również i Tsunekichi Shibata rychło odszedł od prostych form dokumentalnych na rzecz równie prostych filmów fabularnych oraz rejestracji fragmentów spektakli *kabuki*. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku wcześniejszych produkcji ekipy Konishi, wsparcia przy ich realizacji udzielił mu *benshi* Kōyō Komada. Ten bowiem, kiedy Saburō Arai wycofał się z branży filmo-

41 Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe...*, s. 436–437.

42 W tytule *Nio no ukisu* (鳩の浮巢) zastosowano interesującą grę słów. Znak *nio* (鳩) oznacza bowiem ptaki z rodziny perkozów, często też stosowany jest jako skrót od *niodori* (鳩鳥) stanowiącego japońskie określenie na ptaki z gatunku perkozów. Jednocześnie w kontekście filmu odsyła on do imienia kurtyzany będącej jedną z jego bohaterek. Z tego też względu w zachodniej literaturze przedmiotu można spotkać się z tłumaczeniem tytułu filmu jako *Kurtyzana Nio*.

43 McDonald Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994, s. 39.



wej, rozpoczął własną działalność wystawienniczą, jako jeden z pierwszych dostrzegając potencjał tkwiący w krajowych produkcjach. Pierwszymi filmami fabularnymi wyreżyserowanymi przez Shibatę były *Scena aresztowania Złodzieja Błyskawicy* (*Inazuma gōtō hobaku no ba*) i *Malunek ucznia tuszem* (*Shosei no sumi-e*), oba z września 1899 roku, zrealizowane na zlecenie trzeciorzędnej trupy teatru *shinpa* (新派) liczącej na to, że za pośrednictwem kina uda jej się rozreklamować swoje przedstawienia teatralne<sup>44</sup>. Pierwsza z tych produkcji, w której niektórzy chcieliby – raczej bezzasadnie – widzieć pierwowciny japońskiego kryminału, stanowiła w istocie dość prostą rekonstrukcję ujęcia słynnego włamywacza terroryzującego w owym czasie Tokio. Występujący w roli głównej Unpei Yokoyama zwykł mawiać, że w filmie nie było właściwie żadnej fabuły – detektyw dostrzegał ukrywającego się w cieniach parku złodzieja i po krótkiej bójce aresztował go. Mniej wątpliwości co do swej gatunkowej przynależności budzi komediowy *Malunek ucznia tuszem*. W tej krótkiej historii uczniowie malują atramentem twarz śpiącego na ławce mężczyzny, który w chwilę później przekręca się na bok i spada na ziemię, rozbudzony zaś wyrusza w pościg za nabijającymi się z niego młodzikami<sup>45</sup>.

W listopadzie tego samego roku Shibata zrealizował dwa filmy stanowiące rejestrację fragmentów spektakli *kabuki* – *Oglądając jesienne liście* (*Momijigari*) i *Dwóch ludzi w świątyni Dōjōji* (*Ninin Dōjōji*). W pierwszym z nich, przedstawiającym taneczną walkę samuraja z demonem, wystąpiły dwie konkurujące ze sobą gwiazdy sceniczne tego okresu – wspomniany już Danjūrō Ichikawa IX oraz Kikugorō Onoe V. Jako że ten pierwszy do końca życia sceptycznie odnosił się do idei kina, realizacja filmu przebiegała w iście partyzanckich warunkach. *Oglądając jesienne liście* kręcono pośpiesznie – obawiano się bowiem, że aktor w każdej chwili może wycofać się z przedsięwzięcia – na małej zewnętrznej scenie *Kabuki*-za zarezerwowanej na przyjęcia herbaciane, w dniu, w którym wiał porywisty wiatr. Podczas tańca wykonywanego przez Ichikawę podmuch wyrwał z jego ręki jeden z wachlarzy, aktor nie przestał jednak tańczyć, a filmowcy kontynuowali kręcenie. Shibata wspomniął później, że niektórzy widzowie stwierdzili, iż wypadek z wachlarzem nadał filmowi uroku<sup>46</sup>.

---

44 Swój sen o sławie – choć w ramach innego medium, niż pierwotnie zamierzał – ziścił właściwie tylko Unpei Yokoyama, występem w obu filmach rozpoczynając swą trwającą przeszło sześć dekad karierę filmową, na przestrzeni której płynnie przechodził od ról amantów przez statecznych mężczyzn aż po staruszków.

45 High Peter B., *The Dawn...*, s. 33.

46 Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film. Revised and Updated Edition*, Kodansha International, Tokyo 2005, s. 178.

Warto odnotować, że podczas premiery *Dwóch ludzi w świątyni Dōjōji* właściciel kina dołożył starań, by uatrakcyjnić projekcję filmu, budując przed ekranem imponującą scenografię, na którą składał się m.in. sztuczny staw wypełniony rybami, jak również montując system wentylacji generującej silne podmuchy powietrza imitujące bryzę<sup>47</sup>. W pierwszych latach funkcjonowania kina w Japonii podobne poza-diegetyczne elementy projekcji filmowych nie należały do rzadkości. Mogły one przybierać różne formy, ograniczone jedynie fantazją wystawcy i zasobnością jego portfela.

*Dwóch ludzi w świątyni Dōjōji* był pierwszym japońskim filmem, który został pokolorowany. Realizacji tego żmudnego zadania podjęła się firma Yoshizawa Shōten, posiadająca wieloletnie doświadczenie w barwieniu przezroczystych stosowanych w latarniach czarnoksiężkich. Na tym etapie spółka Kawaury była jedynie podwykonawcą, w kilka miesięcy później sama zainteresuje się jednak produkcją filmową, przyjmując pod swe skrzydła część członków ekipy Konishi.



Ilustracja 15. Danjurō Ichikawa IX w kostiumie Kamakury Gongorō Kagemasy, bohatera sztuki *Shibaraku*

## **Jiji eiga: narodziny i rozwój formuły**

Eksperymenty Shibaty z filmem fabularnym i rejestracją spektakli teatralnych nie trwały długo. Ze względu na jego niebywałe zdolności operatorskie oraz umiejętność pracy w trudnych warunkach, w 1900 roku został on wraz z Komakichim Fukatanim wysłany do Chin, by towarzyszył

<sup>47</sup> Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, s. 177.

kontyngentowi wojsk japońskich i dokumentował wydarzenia związane z tzw. powstaniem bokserów, stłumionym przez koalicję ośmiu mocarstw. Efektem pracy Shibaty były pierwsze produkcje określane mianem *jiji eiga* (時事映画, dosł. „filmy dotyczące bieżących wydarzeń”)<sup>48</sup>, które wkrótce stały się znakiem rozpoznawczym Yoshizawa Shōten. Premiera *Wielkiego filmu o powstaniu bokserów* (*Hokushinji hen katsudō daishashin*, Tsunekichi Shibata, Komakichi Fukatani) odbyła się 18 października 1900 roku w tokijskim teatrze Kinki-kan<sup>49</sup>. Reportaże wojenne – zarówno te realizowane przez Japończyków na terenie pobliskich Chin, jak i te importowane, ukazujące drugą wojnę burską toczoną w odległej Afryce – i ich entuzjastyczne przyjęcie stanowiły preludium do prawdziwego boomu na „filmy dotyczące bieżących wydarzeń”, do którego doszło podczas kolejnego konfliktu, w jaki zaangażowała się Japonia.

Wypracowanie i rozwój formuły *jiji eiga* sprawiło, że firmę Kawaury czekał los odmienny od tego, jaki stał się udziałem większości jej konkurentów, którzy na przełomie wieków zainteresowali się realizacją i wyświetlaniem krótkich filmów. Asanuma Shōkai i sklep fotograficzny Tsurubuchi, które podjęły się tego zadania niemal równoległe do zespołu produkcyjnego sklepu Konishi, rychło ograniczyły swą działalność na tym polu wyłącznie do sprzedaży taśmy filmowej. Założona w 1903 roku Komatsu Shōkai z kolei, choć w branży przetrwała dłużej od swoich poprzedników, bo aż do 1917 roku, nigdy nie zdołała wedrzeć się do czołówki filmowego biznesu – nie tylko realizowała niewielką liczbę filmów, ale i w pewnym momencie zawiesiła produkcję, wznawiając ją dopiero w 1913 roku. Yoshizawa Shōten natomiast z każdym dniem rosła w siłę.

Strumień jenów spływających do siedziby wytwórni zaważył na tym, że w początkowym okresie swej działalności koncentrowała się ona niemal wyłącznie na produkcji *jiji eiga*. Jej ekipy krążyły po Japonii, rejestrując co ważniejsze wydarzenia publiczne, wystawy i festiwale, a także ceremonie pogrzebowe członków rodziny cesarskiej, prominentnych oficjeli i aktorów *kabuki*. Materiał dostarczany był do siedziby wytwórni, następnie zaś wyświetlany na terenie całego kraju. Rozpiętość tematyczną owych filmów najłatwiej zilustrować, przytaczając kilka tytułów wyprodukowanych przez Yoshizawa Shōten. W katalogu firmy znalazły się m.in. *Reportaż z ceremonii*

---

<sup>48</sup> Nornes Abé Mark, dz. cyt., s. 3.

<sup>49</sup> Bottomore Stephen, *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*, Utrecht University, Utrecht 2007, s. 418.

pogrzebowej *Kikugorō Onoe V* (*Godaime Kikugorō sōgi jikkō*, 1903, reż. nieznanym) przedstawiający uroczystość pogrzebową wspomnianego wcześniej wybitnego aktora teatru *kabuki*, *Reportaż z festiwalu w Gion* (*Kyōto Gion Matsuri jikkō*) (1903, reż. nieznanym) ukazujący doroczny festiwal odbywający się w położonej w Kioto dzielnicy rozrywkowej Gion oraz *Reportaż z chrztu statku w Kobe* (*Kōbe kansenshiki jikkō*) (1903, reż. nieznanym) stanowiący rejestrację ceremonii chrztu okrętu, która odbyła się w porcie w Kobe.

Wojna rosyjsko-japońska stała się impulsem do zintensyfikowania prac o charakterze dokumentalnym. Naoko Shimazu podkreśla, że konflikt ten cechował się znacznym stopniem wizualizacji, dalece wykraczającym poza skalę, w jakiej zjawisko to objawiało się podczas pierwszej wojny chińsko-japońskiej. Obywatele kraju niebiorący bezpośredniego udziału w walkach mogli doświadczyć ich za sprawą szerokiej gamy mediów wizualnych, począwszy od drzeworytów, przez ilustrowane magazyny, fotografie i slajdy latarni czarnoksiężskiej, na filmach skończywszy<sup>50</sup>. Najważniejsza rola przypadła tym ostatnim. W rejon potyczek ruszyli filmowcy, których kamery miały rejestrować przebieg walk pomiędzy armią carską a żołnierzami cesarza. Szacuje się, że dokumenty poświęcone temu konfliktowi stanowiły około 80% wszystkich filmów wyprodukowanych w Japonii w 1905 roku<sup>51</sup>. Jak zauważa Abé Mark Nornes, produkcje poświęcone wojnie rosyjsko-japońskiej można podzielić na cztery główne kategorie: potyczki lądowe, bitwy morskie, triumfalne powroty i wymarsze na front<sup>52</sup>. Znaczna część z nich była w istocie fałszywymi dokumentami, stanowiącymi rekonstrukcje wydarzeń rozgrywających się na froncie, realizowanymi nie w rejonach faktycznych walk, lecz na wojskowych poligonach oddalonych kilkadziesiąt kilometrów od Tokio. Powodem, dla którego rozpoczęto ich produkcję, był niedobór autentycznego materiału filmowego w stosunku do ogromnego zapotrzebowania.

Tworzenie stylizowanych na dokumenty fikcyjnych filmów poświęconych temu konfliktowi nie było zresztą zjawiskiem, które w jakiś szczególny sposób cechowało kinematografię japońską, lecz stanowiło powszechną praktykę. Za przykład mogą posłużyć tu filmy zrealizowane dla wytwórni Edisona i wytwórni Biograph, takie jak *Bitwa o port Czemulpo* (*Battle of*

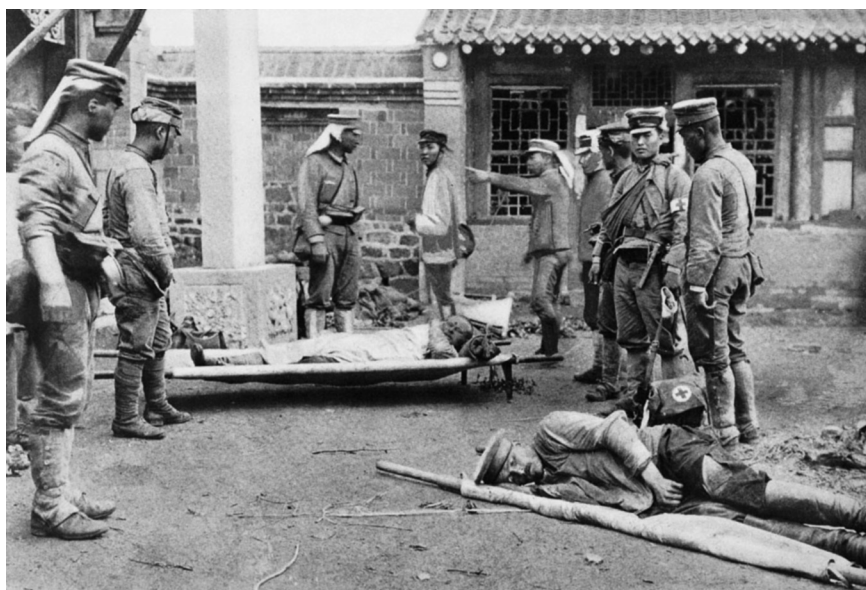
50 Shimazu Naoko, *Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–5*, „The Russian Review”, no. 67, 2008, s. 38.

51 Desser David, *Japan* [w:] Barry Keith Grand (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 3, Thompson Gale, New York 2006, s. 60.

52 Nornes Abé Mark, dz. cyt., s. 3.



**Ilustracja 1.6.** W przeciwieństwie do autorów fotografii i kronik filmowych twórcy drzeworytów i ilustracji nie unikali ukazywania przelewu krwi, czego dobrą ilustracją stanowi tryptyk autorstwa Getsuzō przedstawiający porucznika Matasaburō Shibakawę tnącego mieczem rosyjskiego żołnierza podczas bitwy pod Jinzhou



**Ilustracja 1.7.** Szczególną popularnością wśród ludności japońskiej cieszyły się fotografie i kroniki filmowe przedstawiające żołnierzy Armii Cesarskiej okazujących litość pokonanemu wrogowi



*Chemulpo Bay*, 1904, reż. Edwin S. Porter) stanowiący rekonstrukcję fragmentu bitwy morskiej, która rozegrała się już drugiego dnia wojny czy *Bitwa nad rzeką Yalu* (*The Battle of the Yalu*, 1904, reż. G. W. Bitzer) przedstawiający starcie, które otworzyło Japończykom drogę do Mandżurii. Tym, co wyróżniało Japonię na tle innych państw, był natomiast fakt, że jej publiczność w pełni akceptowała tę formę filmów. Jeżeli już widownia negatywnie reagowała na jakiś fikcyjny dokument, nie było to wynikiem ogólnej niechęci dla samej idei rekonstrukcji wydarzeń rozgrywających się na froncie, lecz jej oceny konkretnego filmu jako ukazującego je w sposób niewłaściwy, daleki od prawdy czy nieudolny<sup>53</sup>. Inaczej mówiąc: kluczowe znaczenie miało nie to, czy filmy te „były autentyczne”, lecz czy „wyglądały autentycznie”. Hiroshi Komatsu zauważa zresztą, że istnienie podziału na utwory fikcyjne i niefikcyjne było przez długi czas w ramach japońskiego przemysłu filmowego niewidoczne, sama zaś widownia uświadomiła je sobie – paradoksalnie – dopiero w chwili kontaktu z fikcyjnymi dokumentami przedstawiającymi przebieg tej wojny<sup>54</sup>.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że konflikt pomiędzy Japonią a Rosją wywołał w raczkującym japońskim przemyśle filmowym silne poruszenie nie tylko ze względu na to, że był materiałem budzącym zainteresowanie i przyciągającym ludzi do kina oraz – jakkolwiek w ustach człowieka współczesnego stwierdzenie to może budzić niesmak – atrakcyjnym wizualnie. Do końca II wojny światowej historia kinematografii japońskiej, zwłaszcza zaś jej ambicje do wykraczania poza swe granice, silnie korespondują z pędem do modernizacji i imperialnymi dążeniami tego kraju. Pochodną tych czynników było zaangażowanie nowego wynalazku do przedstawiania zarówno fikcyjnych, jak i autentycznych sytuacji wojennych oraz celebrowania triumfu japońskiego oręza, co zapoczątkowane zostało już podczas udziału wojsk japońskich w pacyfikacji chińskich „bokserów”. Jak słusznie zauważa David Desser:

Nie powinno więc dziwić, że Japonia – pierwsza wschodnioazjatycka potęga czasów współczesnych – stała się też pierwszą tamtejszą potęgą filmową. Jej chęć rywalizacji z rozwiniętymi krajami przemysłowymi o obecność zarówno na lokalnej, jak i globalnej arenie filmowej bliska była pragnieniom nowych terytoriów i kolonii<sup>55</sup>.

53 Komatsu Hiroshi, *Question Regarding Genesis of Nonfiction Film*, „Documentary Box”, vol. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html>.

54 Tenze, *Japan: Before...*, s. 177.

55 Desser David, *Japan* [w:] Barry Keith Grand (ed.), *Schirmer...*, s. 59.

Tym bardziej nie powinno przeto dziwić, że podczas pokazów filmowych ukazujących przebieg zmagañ z „Rosyjskim Niedźwiedziem” dochodziło do mniej lub bardziej spontanicznych manifestacji patriotyzmu. Największą rolę w podgrzewaniu już i tak gorącej atmosfery odgrywali *benshi*, którzy w akompaniamencie zespołu muzycznego grającego wojenne marsze wzniosłym tonem wychwalali dokonania japońskiej armii i nawoływali publiczność, by ta kibicowała żołnierzom, krzycząc „*Banzai!*” za każdym razem, gdy na ekranie pojawi się szarża wojsk japońskich<sup>56</sup>.

## Koniec wojny, lecz co dalej?

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy przedstawiciele zwaśnionych stron negocjowali w Portsmouth traktat pokojowy, który zmienić miał geopolityczny układ sił, w samej Japonii na arenę filmową wkroczył nowy gracz. Jego pojawienie się dało początek wielkim przetasowaniom, jakie stanę się udziałem tamtejszej branży filmowej w drugiej dekadzie XX wieku. Był nim Shōkichi Umeya, założyciel M. Pathé i pomysłodawca fuzji czterech największych japońskich wytwórni w ramach Nikkatsu, spółki modelowanej na wzór tzw. Trustu Edisona, mającej ambicję monopolizacji japońskiego przemysłu filmowego. Niespełna dwa lata później Einosuke Yokota odkrył Shōzō Makino – reżysera określanego mianem „ojca japońskiego kina” ze względu na wkład w rozwój technik filmowych porównywanego do amerykańskiego giganta Davida Warka Griffitha. Ten z kolei sprowadził na łono japońskiego kina jego pierwszą gwiazdę. Był nim Matsunosuke Onoe, który na przestrzeni swej 20-letniej kariery wystąpił w około 1000 filmów. Od 1907 roku kinematografia Kraju Kwitnącej Wiśni coraz śmielej sięgać będzie do repertuaru i estetyki współczesnego teatru *shinpa*, tworząc z tego sektora swej produkcji alternatywę dla historycznych obrazów z nurtu *kyūgeki* (旧劇), inspirowanego teatrem *kabuki* i ustnymi opowieściami *kōdan*. W 1908 roku ukończona została budowa pierwszego pełnoprawnego studia filmowego na japońskiej ziemi. Wszystkie te czynniki – a także wiele innych – złożą się na stopniową profesjonalizację branży, która

---

56 High Peter B., *The Dawn...*, s. 35.

w konsekwencji doprowadzi do wykształcenia specyficznego, rozpoznawalnego i uznawanego stylu japońskiej kinematografii. To jednak, jak powiadają, jest już zupełnie inną historią...



# Wpływ rodzimych tradycyjnych dziedzin sztuki na wczesne kino japońskie.

## Zarys problematyki

Kino jest bękartem serca i rozumu, fantazji i racjonalności. Choć na jego twarzy znać rysy obojga rodziców, nie może rościć sobie prawa do nazwiska żadnego z nich. Porzucone na miejskim rynku, między kościołem a ratuszem, swym krzykiem, płaczem i radosnym kwileniem ściąga na siebie uwagę wszystkich przechodniów. Kino jest zawieszane między przeszłością a przyszłością – jego domeną jest zarówno futuryzm, jak i atawizm, projektuje śmiało wizje przyszłych dni, czerpiąc jednocześnie z dorobku poprzednich pokoleń. Kino wypracowało swój własny język, jednak jego słownik zaczerpnięty został z otaczających je dialektów – to gawędziarz, który kompiluje swe opowieści z wcześniej zasłyszanych historii. Z tego też względu kino „czyste”, autoreferencyjne, oderwane od zastanych form sztuki może istnieć jedynie w umysłach kinematograficznych szarlatanów. Choć kino cechuje się względną autonomią w zakresie formy, od pierwszych dni swego istnienia odwoływało się – początkowo nieśmiało, na poły nieświadomie, następnie coraz odważniej, z premedytacją – do dorobku wcześniejszych form rozrywkowo-artystycznych, począwszy od malarstwa, skończywszy na wodewilu.

Silne zespolenie najpopularniejszego medium XX wieku, któremu od kilku dekad nie odmawia się już miejsca w panteonie sztuki, z poprzedzającymi

je formami ekspresji artystycznej jest szczególnie widoczne w przypadku kinematografii orientalnych, zachowujących istotną jakościową odmienność od dominującego modelu zachodniego. Dotyczy to zwłaszcza wczesnego okresu rozwoju kina, w którym nie występowały jeszcze tak silne prądy uniformizujące, z jakimi mamy do czynienia przynajmniej od lat 50. XX wieku, stopniowo wywłaszczające kinematografie narodowe z ich indywidualnego rysu.

Celem niniejszego rozdziału jest zilustrowanie – z konieczności skrótowne, jako że podejmowana problematyka jest zbyt złożona i obszerna, by mogła zostać wyczerpana w ramach pojedynczego tekstu – tej prawidłowości na przykładzie wpływu, jaki na wczesną japońską kinematografię wywarły tamtejsze tradycyjne formy artystyczne. Wpływ ten można analizować w odniesieniu do czterech obszarów: sztuk performatywnych, sztuk oratorskich, sztuk plastycznych oraz literatury. Rzecz jasna zaproponowany podział jest do pewnego stopnia umowny, jako że tradycyjna sztuka japońska charakteryzuje się istnieniem dużej liczby form hybrydalnych, zwłaszcza na przecięciu sztuk oratorskich i performatywnych.

Za przykład sztuki hybrydalnej może posłużyć *kōdan* (講談) – forma ustnej opowieści historycznej, wywiedziona z praktyki publicznego recytowania przez samurajów fragmentów kronik wojskowych. Mimo że opiera się ona na wokalne narracji, zawiera w sobie również elementy charakterystyczne dla sztuk performatywnych, m.in. dostosowanie ruchu ciała do rytmu narracji, wybijanie rytmu za pomocą wachlarza lub *hyōshigi* (拍子木), prymitywnego instrumentu składającego się z dwóch deseczek bambusa połączonych sznurkiem, a nawet modelowania głosu w celu rozróżnienia występujących w opowieści postaci. Kwestię tę dodatkowo komplikuje fakt, że w XIX wieku narracje *kōdan* zaczęto publikować w formie książkowej<sup>1</sup>. Nie stanowiło to przy tym praktyki marginalnej: wystarczy wspomnieć, że w samej tylko Osace na przestrzeni lat 1890–1915 40 różnych wydawnictw wydało około 1,6 tys. takich tytułów<sup>2</sup>. Wśród znawców kultury japońskiej do dziś pojawiają się wątpliwości, czy spisana opowieść *kōdan* można postrzegać w kategoriach literatury *per se*, czy też winno się raczej mówić o formie pośredniej między literaturą a sztukami oratorskimi, czy wręcz o materiale dokumentacyjnym, ze swej natury ułomnym, jako że stanowią-

---

1 Karpoluk Jakub, *Początki kina w Japonii* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 299.

2 Torrance Richard, *Literature in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter”, vol. 28, no. 2, 2001, s. 14.

cym transkrypcję zaledwie jednego z aspektów formuły artystycznej wykraczającej poza domenę samego słowa. Zilustrowanie kwestii hybrydyzacji sztuki japońskiej nie wymaga zresztą sięgania po tak hermetyczny przykład – wszak bardziej znany przedstawicielom zachodniego kręgu kulturowego tradycyjny teatr japoński, zarówno *nō* (能), *kabuki* (歌舞伎), jak i *bunraku* (文楽), śmiało korzystał z pieśniarzy, chóru i recytatorów.

## „Kultura tradycyjna” a „kultura popularna” – pozorna sprzeczność

Analiza wpływu, jaki na wczesne kino japońskie wywarły tamtejsze tradycyjne formy artystyczne, musi zostać poprzedzona wskazaniem na dwie istotne właściwości tradycyjnej kultury japońskiej w ogóle. W tym miejscu konieczne jest podkreślenie, że ich omówienie nie jest równoznaczne z pełnym opisem tradycyjnej kultury Kraju Kwitnącej Wiśni, z powodzeniem bowiem można wymienić szereg innych jej cech, zarówno tych dystynktywnych, nadających jej indywidualny rys na tle pozostałych kultur narodowych, jak i tych wspólnych dla – części przynajmniej – krajów Azji Wschodniej. Wybór mój ma charakter arbitralny, jest bowiem bezpośrednio dostosowany do problematyki rozdziału. Właściwości, którym poświęcę więcej miejsca w jego dalszej części, nie wyczerpują zagadnienia bogactwa tradycyjnej kultury japońskiej, stanowią jednak rzetelne i trafne narzędzie – swoisty klucz analityczny – umożliwiające zdiagnozowanie i omówienie jej wpływu na wczesną kinematografię japońską.

Pierwsza właściwość tradycyjnej kultury japońskiej wiąże się z kwestią jej społecznego bytowania – wytwarzania, recepcji i cyrkulacji. Jakkolwiek stwierdzenie to może dziwić apologetów-amatorów japonizmu, niemal wszystko, co przeciętny przedstawiciel zachodniego kręgu kulturowego, posiadający pobieżną wiedzę na temat Japonii (czy raczej mgliste jej wyobrażenie) zwykł nazywać „tradycyjną kulturą japońską” i do czego podchodzi z nabożną czcią i płomienną egzaltacją, jest w istocie kulturą popularną. Tradycyjną co prawda, wiekową, lecz wykształconą w środowisku mieszczańskim czy wręcz plebejskim.

Na marginesie głównych rozważań warto nadmienić, że dość powszechne mylne rozpoznanie społecznej proveniencji takich wytworów kulturo-

wych, jak teatr *kabuki* czy malarstwo drzeworytnicze, zdaje się być – przynajmniej do pewnego stopnia – efektem wyraźnej tendencji znacznej części promotorów kultury japońskiej do włączania jej w ramy dyskursu przeciwstawiającego „kulturę wysoką” „kulturze masowej” i dokonywania polaryzacji przestrzeni środka poprzez włączenie jej elementów do jednej z dwóch opozycyjnych kategorii. Tradycyjna kultura japońska, u swych źródeł masowa, jest więc nobilitowana, co szczególnie uwidacznia się w przypadku malarstwa drzeworytniczego – *ukiyo-e* (浮世絵). Wspomina się wprawdzie o jego korzeniach, zwykle też nie zapomina się o uroczej anegdotce głoszącej, że odbitki drzeworytów trafiły do Europy jako opakowania, w które marynarze-profani zawijali dobra komercyjne przywożone z Japonii, jednak więcej miejsca i czasu poświęca się zestawieniu ich z inspirującymi się nimi głośnymi twórcami przynależącymi do porządku „kultury wysokiej”, takimi jak Vincent van Gogh, Edgar Degas, Claude Monet, James Tissot czy James Abbott McNeill Whistler. Praktyka włączania wytworów japońskiej kultury popularnej w obręb „kultury wysokiej” nie jest bynajmniej zjawiskiem nowym i można ją wywieść z działań promotorów Japonii z końca XIX wieku, m.in. Philippe’a Burty’ego, twórcy terminu „japonizm” (*Japonisme*), czy Samuela Binga, wydawcy miesięcznika „Le Japon Artistique”.

W czasie, kiedy w pełni wykształciły się najbardziej rozpoznawalne formy japońskiej ekspresji artystycznej, kultura arystokratyczna – tzw. kultura wysoka – pielęgnowana była na odciętych od świata dworach i w posiadłościach możnych, miała więc ograniczony zasięg. O ile kultura plebejska była żywa, podlegała ciągłej – nierzadko wręcz ekspresowej – ewolucji, stanowiła element codzienności szerokich mas, o tyle kultura arystokratyczna od połowy XVIII wieku była mumią – ładnie co prawda przystrojona i posiadającą grono oddanych miłośników, lecz martwą. Różnica między dynamiczną kulturą plebejską a skostniałą kulturą arystokratyczną uwidacznia się w jednym z określeń stosowanym w odniesieniu do tej pierwszej – „kultura ruchu” (*kudō bunka*, 駆動文化)<sup>3</sup>. Owo przemieszczenie ośrodka dynamiki kulturowej z wąskich kręgów klas wyższych do świata szerokich mas ludzkich było w równej mierze zarówno efektem, jak i siłą napędową przekształceń społecznych epoki Edo (1603–1868).

Na początku XVII wieku, po zakończeniu okresu wojny domowej (Sengoku, 1467–1573) i jednoczenia kraju (Azuchi-Momoyama, 1573–1603),

---

3 Smith Henry D. II, *Hiroshige in History* [w:] Forrer Matthi, *Hiroshige: Prints and Drawings*, Prestel, London 2011, s. 38.

siogunat Tokugawa wprowadził system *shinōkōshō* (士農工商) dzielący ludność kraju na cztery kategorie, którym przypisane zostały określone role, jakie winny pełnić na rzecz państwa, oraz będące ich pochodną: pozycja w hierarchii społecznej i estyma, jaką mieli cieszyć się ich członkowie<sup>4</sup>. Na największy szacunek zasługiwali samurajowie (*shi*, 士), ponieważ pomagali władcy w sprawowaniu rządów i utrzymywaniu porządku w kraju. Drugie miejsce w hierarchii przypadło chłopom (*nō*, 農), jako że uprawiali oni ziemię i produkowali żywność, utrzymując tym samym siebie i pozostałe klasy. Niższe miejsca na drabinie społecznej zajmowali rzemieślnicy (*kō*, 工), którzy przekształcali produkty ziemi w narzędzia użyteczne dla ogółu, najniższe zaś kupcy (*shō*, 商), traktowani jako najmniej przydatni, ponieważ nie produkowali niczego, a ich rola ograniczała się do przenoszenia dóbr z jednego miejsca w drugie. Ze względu na to, że wytyczenie wyraźnej granicy między rzemieślnikami i kupcami bywało trudne, jako że te same osoby często trudniły się zarówno produkcją dóbr, jak i ich sprzedażą, w praktyce często łączono te dwie kategorie ludności w jedną grupę, określaną zbiorczo mianem *chōnin* (町人)<sup>5</sup>, co przełożyć można na „mieszczan”.

Niezależnie jednak od stosowanej terminologii i niuansów związanych z procesami klasyfikacyjnymi system *shinōkōshō* szczegółowo regulował kwestie związane z życiem członków poszczególnych grup, do tego stopnia, że określał nawet, jakim rozrywkom mogą się oddawać, jaki ubiór nosić i jakie produkty nabywać. Za przykład niech posłuży dekret siogunatu z 1788 roku, w którym czytamy:

Wśród chłopów długo panował zwyczaj noszenia skromnego przyodziewku i wiązania włosów słomą. Ostatnio jednak przyzwyczaili się do zbytku i zdają się zapominać o swej pozycji. Ich odzież jest właściwa raczej elicie społecznej, używają olejków do włosów, a wiążą ją [...] [sznurkiem]. Dla obrony przed deszczem używają teraz parasoli i [...] [płaszczki przeciwdeszczowych], zamiast słomianych kapeluszy i [...] [okryć]. Z tych powodów rosną wydatki, wsie podpadają, dlatego mieszkańcy je opuszczają. Chłopi nigdy nie powinni zapomnieć o swojej pozycji. Zajmowanie się przez nich handlem czy korzystanie

---

4 Szczegółowy opis struktury społecznej okresu Edo, z uwzględnieniem warstw niemieszczających się w czwórpodziale *shinōkōshō*, znaleźć można w: Totman Conrad, *Historia Japonii*, przeł. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 294–301.

5 Howland Douglas R., *Samurai Status, Class and Bureaucracy: A Historiographical Essay*, „The Journal of Asian Studies”, vol. 60, no. 2, 2001, s. 356.

z usług fryzjera to brak szacunku. Chłopi powinni odtąd unikać wszelkiego zbytku. Mają żyć skromnie i poświęcać się pracy na roli<sup>6</sup>.

Wraz z upływem czasu kupcy i rzemieślnicy coraz bardziej umacniali swą faktyczną – a nie formalną – pozycję. Długoletni okres pokoju korzystnie odbił się na sytuacji ekonomicznej kraju. Miasta zaczęły kwitnąć. Efektem tego było wykształcenie się rozbudowanej kultury miejskiej, która niemal kompletnie zerwała z kulturą arystokratyczną. Ta ostatnia była dla mieszczaństwa niedostępna zarówno pod względem przestrzennym (rzadko wykraczała bowiem poza siedziby klas wyższych), jak i intelektualnym (jej odbiór wymagał przygotowania, którego nie posiadało mieszczaństwo). Również jej tematyka i propagowana przez nią moralność nie odpowiadały doświadczeniu życiowemu mas ludzkich. Przede wszystkim jednak była ona pozbawiona owej żywiołowości, pod znakiem której płynęło życie miejskie. Jak ujmują rzecz Yutaka Tazawa i współpracownicy:

Zjednoczone społeczeństwo zaczęło za panowania Tokugawów tworzyć własną kulturę. Uważano, że kultura Azuchi-Momoyama stała się zbyt formalistyczna, co wskazywało na to, że *bushi* nie byli ostatecznie w stanie zbyt wiele wnieść do rozwoju sztuki i literatury: z punktu widzenia feudalnej etyki, prawa i rytuały konfucjanizmu i [*bushido*] ograniczały swobodne i naturalne wyrażanie uczuć. Tak oto, po raz pierwszy w historii, wiodąca rola w życiu kulturalnym Japonii przypadła ludowi, a w okresie Edo zrodziła się nowa era – era rozkwitu kultury plebejskiej<sup>7</sup>.

Szukając współczesnej analogii, społeczny rezonans kultury arystokratycznej można przyrównać do tego, jaki charakteryzuje eksponaty zgromadzone we wszelkiego rodzaju muzeach sztuki współczesnej. Jeżeli kulturę postrzegamy w kategoriach żywotności społecznej – ani japońskiej sztuki arystokratycznej, ani sztuki współczesnej w wydaniu *highbrow* nie sposób uznać za kulturę, jako że ich wpływ na życie społeczne jest niemal zerowy. Sztuka? – być może. Subkultura? – na pewno. Kultura? – zdecydowanie nie.

Uprowadzając nieco właściwy tok wywodu, warto podkreślić, że omówiona powyżej specyfika „tradycyjnej kultury japońskiej” tłumaczy, dlaczego

---

6 Cyt. za: Henshall Kenneth G., *Historia Japonii*, przeł. Karolina Wiśniewska, Bello-na, Warszawa 2011, s. 82.

7 Tazawa Yutaka i in., *Historia kultury japońskiej w zarysie*, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Japonia 1987, s. 7–8.

z taką łatwością kino inkorporowało jej elementy. Paradoks francuskiego *Le Film d'Art* czy amerykańskiego *Famous Players in the Famous Plays*, w których pewien typ sztuki próbowano zaprezentować w ramach medium doń nieprzystającego, a następnie sprzedać widowni kompletnie nim niezainteresowanej, na japońskim gruncie nie zaistniał. Często mawia się, że wczesne kino japońskie od jego zachodnich odpowiedników odróżniało to, że na seanse filmowe chodziła ta sama publiczność, która odwiedzała teatry, zapominając przy tym, że specyfika teatru japońskiego – teatru popularnego – była diametralnie odmienna od tej, jaka charakteryzowała teatr europejski. Jerzy Płażewski dokonał niegdyś krytycznej oceny *Le Film d'Art*, pisząc:

Ten „uszlachetniony” film był tylko kiepsko fotografowanym teatrem, krokiem wstecz na krótkiej drodze rozwojowej kinematografii. Kamerę ustawiano nieruchomo, niby widza w siódmym rzędzie krzeseł parteru. Teatralnie inscenizowane historyjki filmowano w niezmiernie długich ujęciach: wszystko działo się między uruchomieniem a zatrzymaniem aparatu, jak w akcie sztuki scenicznej. [...] Aktorzy namiętnie wymachiwali rękoma i groźnie poruszali przyprawionymi wąsami, bo całe życie uczono ich, że gra aktora musi być widoczna dla ostatniego rzędu galerii<sup>8</sup>.

Większość przytoczonych przez niego zarzutów, a także szereg ich pochodnych, można odnieść również do wczesnego kina japońskiego, zwłaszcza filmu historycznego (*jidai-geki*, 時代劇, dosł. „sztuka z epoki”). Różnica między teatralnym modelem kina w wydaniu zachodnim a japońskim była jednak zasadnicza: japońska widownia takiego właśnie kina się domagała.

## Najbardziej lubimy historie, które znamy: repetycja i seryjność w japońskiej kulturze

Masowy charakter kultury okresu Edo i wchodzących w jej ramy form artystycznych zarazem warunkował, jak i był warunkowany przez jedną z najważniejszych – jeśli nie najważniejszą – właściwość, czy też strategię twórczą, sztuki japońskiej: repetycję. Jak zauważa Donald Richie, w kulturze japońskiej pomiędzy pojęciami „*cliché*” a „złe” nie tylko nie stawia

---

<sup>8</sup> Płażewski Jerzy, *Historia filmu, 1895–2005*, Książka i Wiedza, Warszawa 2010, s. 25.



się znaku równości, ale i umiejętne wykorzystanie znanego motywu czy stworzenie interesującego szeregu wariacji na jeden temat postrzega się jako godne podziwu<sup>9</sup>. Repetycja, nieobciążona w Japonii negatywnym wartościowaniem, stanowi drugą z sygnalizowanych przeze mnie właściwości tamtejszej kultury, zwłaszcza w jej wydaniu popularnym, w pełni ukształtowanym w epoce rządów rodu Tokugawa.

Repetycja, rozumiana jako ponowne wykorzystywanie wypracowanych tematów i rozwiązań formalnych, nierozzerwalnie łączy się z dwoma pojęciami. Pierwszym z nich jest intertekstualność, zarówno w jej rozumieniu szerokim (dalece posunięta praktyka cytatu czy nawiązania do wcześniej istniejących dzieł), jak i wąskim (swoista aktywizacja odbiorcy do nasączenia dzieła treścią i znaczeniami wyniesionymi z innych tekstów kultury). Drugim z nich jest natomiast seryjność, rozumiana jako tworzenie serii tematycznych dzieł.

Seryjność jako właściwość kultury japońskiej najłatwiej zilustrować na przykładzie tamtejszego malarstwa drzeworytniczego. Z punktu widzenia umożliwienia masowej partycypacji w życiu kulturalnym, najważniejszym osiągnięciem epoki Edo było wypracowanie taniej i łatwej w reprodukcji formuły malarskiej. Nie bez przesady można rzec, że *ukiyo-e* przysługuje miano pierwszej formy sztuki masowej w pełnym tego słowa znaczeniu, dostępnej zarówno zamożnym kupcom, jak i biedocie miejskiej.

Same czynniki natury ekonomicznej, choć istotne, nie tłumaczą, dlaczego malarstwo drzeworytnicze uzyskało pierwszeństwo spośród prężnie rozwijających się dziedzin sztuki popularnej. Zainteresowanie mas społecznych wynikało w głównej mierze z tego, iż w przeciwieństwie do malarzy dworskich twórcy *ukiyo-e* (dosł. „obrazów płynącego świata”) koncentrowali się na tematach bliskich ich codziennemu doświadczeniu<sup>10</sup>. Choć podejmowana przez nich tematyka była zróżnicowana, pozostawała silnie związana z życiem miejskim – drzeworyty przedstawiały dzielnice rozkoszy, gejsze, sceny ze spektakli *kabuki* i podobizny aktorów (odmiana *yakusha-e*, 役者絵), zapasy sumo, popularne zakątki miast i atrakcje turystyczne, a także sceny erotyczne (odmiana *shunga*, 春画).

---

9 Richie Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971, s. 17–18.

10 Syntetyczne omówienie narodzin formuły i tematyki podejmowanej przez artystów można znaleźć w: Penkoff Ronald, *Roots of the Ukiyo-e: Early Woodcuts of the Floathin World*, Ball State Teachers College, Indiana 1964.





**Ilustracja 2.1.** *Ukiyo-e* stanowią bogate źródło informacji o stylu życia i rozrywkach, jakim oddawali się mieszkańcy miast w epoce Edo. Drzeworyt z serii *Oglądanie kwiatów w Ueno* (*Ueno hanami no tei*) ok. 1680, Moronobu Hishikawa

Formuła malarstwa drzeworytniczego została wypracowana w latach 70. XVII wieku. Choć pierwsze odbitki, zwane *sumizuri-e* (墨摺り絵), były monochromatyczne, wykorzystywano w nich bowiem wyłącznie czarny tusz, wraz z upływem czasu wprowadzano do nich więcej kolorów. Początkowo procedura ta była bardzo prymitywna, polegała bowiem na ręcznym kolorowaniu czarno-białych grafik, w końcu jednak wypracowano technikę polegającą na tworzeniu odbitek z kilku matryc, z których każda przeznaczona była na elementy obrazu innego koloru. *Nishiki-e* (錦絵), szczytowa forma malarstwa drzeworytniczego wykształcona w drugiej połowie XVIII wieku, wykorzystywała do dziesięciu różnokolorowych farb drukarskich.

Dwa z najważniejszych aspektów praktyki repetycji w japońskim malarstwie drzeworytniczym to powtarzanie raz wypracowanych rozwiązań formalnych, zwłaszcza w zakresie kompozycji obrazu, oraz wielokrotne sięganie po tę samą tematykę i te same postaci, zarówno fikcyjne, jak i historyczne. Praktyki te, na przykładzie twórczości Kuniyoshiego Utagawy, przedstawiają ilustracje 2.2–2.6. Ilustracje 2.2–2.4 zostały zaczerpnięte ze zbioru *100 dzielnych generatów bitwy na równinie Kawakajima* (*Kawanakajima hyaku yūshō sen no uchi*, 1845) przedstawiającego podobi-

*Drzeworyty z serii 100 dzielnych generałów bitwy na równinie Kawakajima*



Ilustracja 2.2. Shingen Takeda



Ilustracja 2.3. Nobushige Takeda



Ilustracja 2.4. Kansuke Yamamoto





**Ilustracja 2.5.** Kansuke Yamamoto na drzeworycie z serii *Sześciu wybranych bohaterów (Eiyū rokassen)*, 1853, Kuniyoshi Utagawa



**Ilustracja 2.6.** Kansuke Yamamoto na drzeworycie z serii *Wizerunki bohaterów naszego kraju (Honchō eiyū kagami)* 1858, Kuniyoshi Utagawa

zny dowódców biorących udział w serii potyczek, jakie w okresie wojen domowych odbyły ze sobą armie Shingena Takedy i Kenshina Uesugiego. Jak łatwo zauważyć, przedstawiając trzech różnych wojowników, artysta zastosował tę samą kompozycję kadru: na każdym obrazie w tle znajduje się rzeka Chikumagawa, zaś na pierwszym planie popiersie wojownika w identycznej pozycji, włącznie z kierunkiem spojrzenia. Praktykę kilkukrotnego wykorzystywania tych samych motywów w kilku różnych seriach drzeworytów ukazują z kolei ilustracje 2.4–2.6. Na każdej z nich znajduje się bowiem Kansuke Yamamoto podczas czwartej bitwy na równinie Kawanakajima, zaopatrzonej przez artystę w te same atrybuty (włócznia i rany odniesione w boju).

Seryjność drzeworytnictwa japońskiego zasadza się na tworzeniu serii dzieł o wspólnym motywie tematycznym. Motywy te były zróżnicowane: ważne wydarzenia historyczne, typ postaci (np. słynni generałowie czy nie mniej słynne kurtyzany), różne przygody popularnego bohatera, znane miejsce i atrakcje turystyczne (np. góra Fuji, trakt Tōkaidō czy Yoshiwara – dzielnica czerwonych latarni), w końcu zaś konkretny typ obiektu. Choć zwykle cykle drzeworytnicze ogniskowały wokół sprawdzonych tematów, zdarzają się wśród nich dzieła o wysokim stopniu oryginalności. Najlepszym przykładem jest seria *Muzan-e* (1866–1869) autorstwa Yoshitoshiego Tsukioki, uznawanego za ostatniego z wielkich mistrzów malarstwa drzeworytniczego, której motywem przewodnim jest brutalne morderstwo. W dosłownym tłumaczeniu tytuł przekłada się jako *Obrazy okrucieństwa* lub *Obrazy zbrodni*, jednak stosuje się również nazwę *Dwadzieścia osiem słynnych morderstw z wersem*, jako że każda ilustracja opatrzona jest krótkim komentarzem.

Najbardziej bodaj rozpoznawalny dla europejskiego odbiorcy przykład seryjnego malarstwa drzeworytniczego stanowi seria *36 widoków na górę Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*) autorstwa Hokusai Katsushiki – „starca opętanego malarstwem”, stworzona w latach 1826–1833, oraz będące wariacją na jej temat dwie serie autorstwa Hiroshige Andō o wspólnym tytule *36 widoków na górę Fuji* (*Fuji sanjū-rokkei*), powstałe kolejno w latach 1852 i 1858. Zestawienie to jest tym bardziej wartościowe, że ilustruje zarówno seryjny, jak i repetytywny wymiar *ukiyo-e*.

Innym wymiarem wariantu łączącego seryjność i repetycję jest praktyka tworzenia – nierzadko przez tego samego artystę – kolejnych serii poświęconych tej samej opowieści. Najbardziej interesującym zjawiskiem przynależącym do tej kategorii jest twórczość Kuniyoshiego Utagawy poświęcona *Chūshingurze* (忠臣蔵) – fikcyjnej wykładni autentycznej historii

47 roninów mszczących się na urzędniku państwowym za śmierć ich byłego pana<sup>11</sup>. Na przestrzeni swej długoletniej działalności artystycznej Kuniyoshi stworzył szereg zróżnicowanych cykli i pojedynczych drzeworytów mających za bohaterów 47 wiernych wasali.

Najbardziej kanoniczną, tj. zgodną z powszechnie przyjętą konwencją przedstawiania tej opowieści, jest seria *Wzór liter*, czyli *Skarbiec wiernych wasali* (*Kanadehon Chūshingura*, 1847) poświęcona spektaklowi o tym samym tytule wystawionym w teatrze Nakamura w Edo. Ilustracja 2.7 przedstawia Utaemona Nakamurę IV w roli Kiry, urzędnika, na którym w ostatnim akcie sztuki mszczą się roninowie, oraz Kikugurō Onoe III w roli żony Asano, *daimyō*, którego ten pierwszy doprowadził do śmierci. Konwencję teatralną



**Ilustracja 2.7.** Drzeworyt z serii *Wzór liter*, czyli *Skarbiec wiernych wasali*



**Ilustracja 2.8.** Horibe Yahei Kamaru uchylający się przed ciśniętą włócznią na drzeworycie z serii *Portrety wiernych samurajów*

<sup>11</sup> Fakty historyczne związane z tym wydarzeniem oraz wybrane przykłady ich artystycznego – tak teatralnego, jak i filmowego – przetworzenia omawiam w rozdziale *Mityczne aspekty opowieści o 47 wiernych roninach i jej filmowych interpretacji*.



na rzecz quasi-realistycznej zarzucił Kuniyoshi w seriach *Portrety wiernych samurajów* (*Seishū gishi shōzō*, 1853) oraz *Stylnne pojedynki wiernych roninów z oddanymi samurajami* (*Chūshin gishi kōmei kurabe*, 1848). Na pierwszą z nich składają się portrety 47 roninów (ilustracja 2.8), na drugą natomiast sceny pojedynków członków oddziału mścicieli z obrońcami posiadłości Kiry (ilustracja 2.9).

Tendencja przeciwna, prowadząca do dalszego odrealnienia przedstawianej opowieści, widoczna jest w seriach *Dowcipny skarbiec papierowych latarni* (*Dōke Chōchingura*, 1830)<sup>12</sup>, ukazującej sceny ze spektaklu z papierowymi latarniami w miejscach głów aktorów (ilustracja 2.10), oraz *Demoniczna Chūshingura* (*Yōkai Chūshingura*, 1839–1842), w której zamiast postaci ludzkich pojawiają się japońskie demony (ilustracja 2.11). Interesujące rozwiązanie formalne artysta zastosował w *Dwunastu aktach z latarnianej Chūshingury* (*Ju-ni dan shoku Kandehon Chūshingura*, 1852), gdzie połączył formuły *Wzoru liter, czyli Skarbca wiernych wasali* i *Dowcipnego skarbcia papierowych latarni* – na pierwszym planie pojawiają się aktorzy wcielający się w bohaterów opowieści, na drugim natomiast sceny ze spektaklu z papierowymi latarniami zamiast głów aktorów.

Ponowne sięganie po te same opowieści przy jednoczesnym wzbogacaniu ich o nowe elementy i rozwiązania formalne nie ograniczało się wyłącznie do drzeworytnictwa. Tak ciekawie przetworzona przez Kuniyoshiego opowieść o 47 roninach w ciągu trzech wieków posłużyła za kanwę 120 sztuk teatralnych, a w ciągu ostatnich 100 lat opublikowano 83 powieści stanowiące wa-



**Ilustracja 2.9.** Uramatsu Handayū Takanao zaatakowany przez Kochio Denshirō wpada do zamarzniętej sadzawki na drzeworycie z serii *Stylnne pojedynki wiernych roninów z oddanymi samurajami*

<sup>12</sup> Humorystyczny aspekt serii ujawnia się już w jej oryginalnym tytule, w którym termin *chūshin* (忠臣), oznaczający wiernego wasala, został zastąpiony terminem *chōchin* (提灯), oznaczającym papierową latarnię.



**Ilustracja 2.10.** Akt V z serii drzeworytów *Dowcipny skarbiec papierowych latarni*



**Ilustracja 2.11.** Akt V z serii drzeworytów *Demoniczna Chūshingura*

riację na jej temat<sup>13</sup>. Co więcej, w latach 1908–1994 opowieść tę ekranizowano 91 razy, licząc jedynie produkcje kinowe, telewizja natomiast w ciągu czterech dekad, które minęły od jej pojawienia się w Japonii w 1953 roku, dodała do tej liczby około 30 kolejnych tytułów, zarówno filmowych, jak i serialowych<sup>14</sup>.

## Nowoczesność i tradycja: przed-filmowe formy artystyczne a wczesne kino japońskie

Analiza wpływu tradycyjnych sztuk japońskich na wczesną japońską kinematografię winna przebiegać na dwóch poziomach: ogólnym i szczegółowym. W pierwszym przypadku konieczne jest wskazanie, jak na specyfikę japońskich produkcji filmowych rzutują ogólne właściwości tamtejszej sztuki, zwłaszcza omówione wyżej tendencje do repetycji i seryjności, a także

<sup>13</sup> Bodart-Bailey Beatrice M., *The Dog Shogun: The Personality and Policies of Tokugawa Tsunayoshi*, Honolulu 2006, University of Hawai'i Press, s. 161–162.

<sup>14</sup> Standish Isolde, *Chūshingura and the Japanese studio system*, „Japan Forum”, no. 1 (17), 2005, s. 72.

będące ich pochodną intertekstualność i intermedialność. Analiza prowadzona na poziomie szczegółowym przyjmuje natomiast postać prześledzenia wpływów, jakie na kino japońskie wywierały poszczególne dziedziny sztuki – teatr, literatura, malarstwo etc. Należy podkreślić, że choć te dwa porządki stosunkowo łatwo oddzielić konceptualnie, w praktyce często ulegają wymieszaniu, wchodząc ze sobą w sieć skomplikowanych interakcji.

Seryjność i repetycja, stanowiące jeden z podstawowych wymiarów *ukiyo-e*, rychło znalazły swe odzwierciedlenie w kinematografii. Twórcy filmowi, niczym malarze drzeworytniczy nowej ery, produkowali kolejne dzieła poświęcone popularnym bohaterom i opowieściom, tak w postaci pojedynczych utworów, jak i pełnoprawnych serii.

Ze względu na szereg złożonych czynników<sup>15</sup> z rzadka ledwie jesteśmy w stanie zidentyfikować wszystkie filmy poświęcone danej postaci, zwłaszcza w przypadku pierwszych dwóch dekad istnienia kinematografii japońskiej, kiedy to realizacja filmów mniej przypominała proces artystyczny, bardziej natomiast produkcję taśmową – tworzono je tanio, szybko i na masową skalę, w czym tkwi kolejne ich podobieństwo do formuły *ukiyo-e*. Sztandarowym przykładem jest tu *casus* Matsunosuke Onoe – pierwszej japońskiej gwiazdy filmowej, wywodzącej się *nota bene* z teatru *kabuki* – z roku 1918, kiedy znajdował się on u szczytu kariery. Na terenie Asakusy, tokijskiej dzielnicy rozrywkowej i centrum konsumpcji filmowej, znajdowały się wówczas trzy kina wyświetlające trzy różne filmy z Onoe w roli głównej, z których każde co dziesięć dni otrzymywało nowy film z udziałem gwiazdora<sup>16</sup>. Oznacza to, że występował on w co najmniej dziewięciu produkcjach miesięcznie. Shōzō Makino, reżyser regularnie współpracujący wówczas z Onoe, słynął z tego, że na realizację filmu potrzebował zaledwie jednego dnia.

Klarowną ilustracją praktyki tworzenia licznych dzieł indywidualnych i serii filmowych poświęconych popularnej postaci jest przedstawione w tabeli 2.1. zestawienie powstałych do zakończenia II wojny światowej filmów,

15 Na najważniejsze z nich składają się: niski stosunek ocalałych filmów do ogółu japońskiej produkcji filmowej (szacuje się, że z okresu kina niemego ocalał, w całości lub fragmentach, niespełna 1% produkcji), niekonwencjonalne praktyki produkcyjne (zwłaszcza gromadzenie taśm filmowych produkcji, które zakończyły żywotność ekranową, cięcie ich na mniejsze fragmenty, a następnie tworzenie z nich nowego filmu, bądź to składającego się wyłącznie z odzyskanego materiału, bądź to uzupełnionego o kilka nowych scen) oraz braki w materiałach źródłowych (katalogach wytwórni, prasie filmowej).

16 Irie Yoshiro, *The First Star in Japanese Film History*, „Journal of Film Preservation”, no. 72, 2006, s. 68.





Ilustracja 2.12. Matsunosuke Onoe – pierwsza gwiazda kina japońskiego

których bohaterem był Musashi Miyamoto, mistrz miecza żyjący na przełomie XVII i XVIII wieku i autor słynnej *Księgi pięciu kręgów* (*Gorin-no Sho*). Jak widać, twórcy nie starali się nawet wprowadzać dywersyfikacji w zakresie tytułów, czyniąc to niemal wyłącznie wtedy, gdy realizowali kontynuację swego wcześniejszego filmu (np. dylogia Mikio Naruse, cykl Hiroshiego Inagakiego). Lista ta nie jest pełna, na co wskazuje fakt, że pojawia się na niej więcej tytułów z lat 30. i 40. niż z wcześniejszych dekad, tymczasem ogólną prawidłowością w zakresie japońskiej produkcji filmowej jest to, iż z czasem realizowano coraz mniej dzieł poświęconych tej samej postaci. Tytuły pozostałych filmów z Musashim Miyamoto – a można przypuszczać, że w samej tylko drugiej dekadzie XX wieku zrealizowano ich przynajmniej kilkanaście – skrywają jednak mroki dziejów.

**Tabela 2.1**

Rok	Tytuł	Reżyser	Gwiazda
1908	<i>Poskromienie lubieżnego starca przez Musashiego Miyamoto (Miyamoto Musashi hibi taiji no ba)</i> <sup>17</sup>	nieznany	brak
1909	<i>Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)</i>	nieznany	nieznana
1911	<i>Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)</i>	nieznany	nieznana
1911	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	nieznany	nieznana
1914	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Shōzō Makino	Matsunosuke Onoe
1915	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	nieznany	Ichijūrō Ichikawa
1918	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Shōzō Makino	Matsunosuke Onoe
1919	<i>Legenda o Musashim Miyamoto (Miyamoto Musashi den)</i>	Jirō Yoshino	nieznana
1921	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	nieznany	Matsunosuke Onoe
1921	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Jirō Yoshino	Shirogorō Sawamura
1924	<i>Musashi Miyamoto kontra Bokuden Tsukahara (Miyamoto Misashi tai Tsukahara Bokuden)</i>	Yaroku Kobayashi	Matsunosuke Onoe

<sup>17</sup> Film stanowił rejestrację spektaklu lalkowego.

Rok	Tytuł	Reżyser	Gwiazda
1927	<i>Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)</i>	Shūsei Gotō	Ryūzaburō Mitsuoka
1929	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Kintarō Inoue	Chiezō Kataoka
1930	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Masayoshi Katsumi	Jūrō Tanizaki
1930	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Mikio Naruse	Chiezō Kataoka
1934	<i>Musashi Miyamoto: Kontynuacja (Miyamoto Musashi zoku)</i>	Mikio Naruse	Chiezō Kataoka
1935	<i>Legendarna biegłość w stylu Sekiguchi (Sekiguchi buyū den)</i>	Kumahiko Nishina	Kaisuke Shiba
1936	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Ryūzō Otomo	Michitarō Mizushima
1937	<i>Musashi Miyamoto: Zwój ziemi (Miyamoto Musashi: Chi no maki)</i>	Eisuke Takizawa	Kanjurō Arashi
1937	<i>Musashi Miyamoto: Zwój ziemi (Miyamoto Musashi: Chi no maki)</i>	Jun Ozaki	Chiezō Kataoka
1938	<i>Musashi Miyamoto: Zwój wiatru (Miyamoto Musashi: Fu no maki)</i>	Seiichi Ishihashi	Yatarō Kurosawa
1938	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Ryūzō Otomo	Sōzaburō Matsuyama
1938	<i>Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)</i>	Kazuo Mori	Hideo Otani
1940	<i>Musashi Miyamoto, część 1: Pionierzy (Miyamoto Musashi Dai-ichi-bu: Kasawake no hitobito)</i>	Hiroshi Inagaki	Chiezō Kataoka
1940	<i>Musashi Miyamoto, część 2: Wrota do sławy (Miyamoto Musashi Dai-ni-bu: Eitatsu no mon)</i>	Hiroshi Inagaki	Chiezō Kataoka
1940	<i>Musashi Miyamoto, część 3: Jedność miecza i umysłu (Miyamoto Musashi Dai-san-bu: Kenshin ichiro)</i>	Hiroshi Inagaki	Chiezō Kataoka
1942	<i>Decydujący pojedynek przy wzgórzu Hannya (Kessen Hannyazaka)</i>	Saeki Kōzō	Jūshirō Konoe
1942	<i>Musashi Miyamoto i pojedynek w świątyni Ichijōji (Miyamoto Musashi: Ichijōji kettō)</i>	Hiroshi Inagaki	Chiezō Kataoka
1943	<i>Wprowadzenie stylu walki dwoma mieczami (Nitō-ryū kaigen)</i>	Daisuke Itō	Chiezō Kataoka
1944	<i>Miyamoto Musashi</i>	Kenji Mizoguchi	Chōjūrō Kawarasaki

Autor *Księgi pięciu kręgów* jest bohaterem, który w ramach różnych form sztuki (od teatru przez literaturę po malarstwo drzeworytnicze) towarzyszy Japończykom od trzech stuleci. Nie należy jednak przypuszczać, że protagonistami licznych filmów były wyłącznie postaci o tak wiekowym rodowodzie. Tabela 2.2. przedstawia wykaz przedwojennych filmów poświęconych Sazanowi Tange, bohaterowi stosunkowo świeżej daty. Jednooki i jednoręki ronin narodził się w umyśle Fubō Hayashiego, zadebiutował natomiast jako drugoplanowy bohater powieści odcinkowej *Nowe sprawy Ōoki* (*Shinpan Ōoka seidan*) publikowanej w latach 1927–1928 na łamach gazety „Mainichi Shinbun”. Popularność postaci była tak duża, że uczyniono z niej głównego bohatera powieści *Sazen Tange* (*Tange Sazen*) publikowanej w odcinkach w latach 1933–1934. Wcześniej jednak zainteresowały się nią japońskie wytwórnie filmowe. Na marginesie warto podkreślić, że zainteresowanie postacią utrzymało się w latach powojennych – do początku lat 60. poświęcono jej film pełnometrażowy (1952), dwie trylogie (1952–1954, 1956) i serię filmową (1950–1960), później zaś we względnie regularnych odstępach powracała ona w pojedynczych filmach fabularnych (1966, 1982, 2004).

**Tabela 2.2**

Rok	Tytuł (formuła)	Formuła	Reżyser	Gwiazda
1928	<i>Nowe sprawy Ōoki</i> ( <i>Shinpan Ōoka seidan</i> )	trylogia	Goro Hirose	Tokuma Dan
1928	<i>Nowe sprawy Ōoki</i> ( <i>Shinpan Ōoka seidan</i> )	dylogia	Fumitarō Fotugawa	Kanjurō Arashi
1928	<i>Nowe sprawy Ōoki</i> ( <i>Shinpan Ōoka seidan</i> )	trylogia	Daisuke Itō	Denjirō Ōkōchi
1933–34	<i>Sazen Tange</i> ( <i>Tange Sazen</i> )	dylogia	Daisuke Itō	Denjirō Ōkōchi
1935	<i>Sazen Tange i dzban warty milion ryō</i> ( <i>Tange Sazen yowa: Hyakuman ryō no tsubo</i> )	film	Sadao Yamanaka	Denjirō Ōkōchi
1936–37	<i>Sazen Tange</i> ( <i>Tange Sazen</i> )	trylogia	Kunio Watanabe	Denjirō Ōkōchi
1938–39	<i>Nowa historia Sazena Tange</i> ( <i>Shinpen Tange Sazen</i> )	cykl	różni	Denjirō Ōkōchi



**Ilustracja 2.13.** Denjirō Ōkōchi jako Sazen Tange na fotografii promocyjnej filmu *Sazen Tange i dzban warty milion ryō*

Z problematyką seryjności i repetycji silnie wiązała się praktyka *kyōsaku* (競作, dosł. „konkurencyjna produkcja” czy „konkurencyjna praca”), polegająca na produkcji przez różne wytwórnie filmów bazujących na tym samym materiale wyjściowym (sztuka teatralna, powieść, znana postać) i wprowadzaniu ich na ekrany w tym samym momencie. Za przykład tego zjawiska może posłużyć sytuacja z 1917 roku, kiedy to wytwórnie Nikkatsu, Tenkatsu i Kobayashi zrealizowały konkurencyjne wersje popularnej powieści odcinkowej *Trująca trawa* (*Dokuso*) Yūhō Kikuchiego, ukazującej się w prasie w latach 1915–1916<sup>18</sup>. Wraz ze stopniowym wzrostem kosztów produkcji i zmianami wzorów konsumpcji filmowej praktyka *kyōsaku* została przez japoński przemysł filmowy zarzucona jako nieekonomiczna, odżywając jedynie przy wyjątkowych okazjach, głównie rocznicowych. Ostatni warty odnotowania przykład pochodzi z 1994 roku, kiedy to z okazji stulecia narodzin kina na ekrany trafiły dwa filmy poświęcone historii 47 roninów – wyprodukowana przez wytwórnię Shōchiku *Chūshingura: Duch z Yotsui* (*Chūshingura gaiden: Yotsuya kaidan*) w reżyserii Kinjiego Fukasaku oraz *47 roninów* (*Shijūshichinin no shikaku*) Kona Ichikawy, będący koprodukcją Tōhō i NTV.

Praktyka tworzenia licznych dzieł poświęconych tym samym historiom i postaciom oraz wynikające z niej doświadczenie japońskich odbiorców w recepcji tego rodzaju utworów w istotny sposób wpływają na sposób produkcji filmów i stosowane w nim mechanizmy narracyjne. To z kolei wiąże się z problemem odbioru japońskich filmów w ramach innych kręgów kulturowych, przede wszystkim zaś ryzykiem niezrozumienia dzieła przez widza pozbawionego owego intertekstualnego punktu odniesienia, niemającego w odbiorze filmu posiłkować się wiedzą wyniesioną z innych tekstów kultury. Problem ten został zdiagnozowany już w pionierskich pracach Donalda Richiego i Josepha L. Andersona. „Japońska widownia przychodzi do kina mając w pamięci podstawy historii. Ta poprzedzająca wiedza jest zakładana przez filmowców, którzy nie usiłują dostarczać pełnej ekspozycji”<sup>19</sup> – stwierdzają autorzy. Twórcy filmowi biorący na warsztat popularne opowieści nie wykazują zwykle inklinacji w kierunku precyzyjnego określania historycznych okoliczności przedstawianych wydarzeń, wyraż-

---

18 McDonald Keiko I., *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, East Gate Book, New York 2000, s. 14.

19 Richie Donald, Anderson Joseph L., *Traditional Theater and the Film in Japan*, „Film Quarterly”, vol. 12, no. 1, 1958, s. 3.



nego kreślenia motywacji bohaterów czy rygorystycznego przestrzegania stosunku wynikania i ciągu przyczynowo-skutkowego.

Entuzjastyczne przyjęcie kina japońskiego na Zachodzie – do którego doszło w latach 50., a więc kiedy kinematografia japońska przeżywała swój drugi Złoty Wiek – sprzyjało eksportowym ambicjom przemysłu filmowego, stąd też w filmach produkowanych na Zachód zwykle dokładano starań, by były one w mniejszym bądź większym stopniu zrozumiałe dla profanów. Należy jednak pamiętać, że tytuły eksportowe stanowiły wąski wycinek produkcji. W przypadku filmów przeznaczonych na rynek wewnętrzny, a przy tym silnie historycznie ukontekstowanych i przedstawiających wydarzenia znane z szeregu wcześniejszych produkcji czy dzieł niefilmowych, zachodni widz niedysponujący wiedzą na temat dziejów Japonii czy znajomością kanonicznych tekstów jej kultury ryzykował zupełne niezrozumienie oglądanego dzieła, nie tylko na poziomie niuansów, ale i ogólnej linii fabularnej.

Pełna analiza wpływu tradycyjnych sztuk japońskich na specyfikę wczesnego kina japońskiego przeprowadzona na poziomie szczegółowym, a więc przyjmująca postać omówienia wpływu poszczególnych form artystycznych na konkretne rozwiązania fabularne i formalne, wykracza poza możliwości pojedynczego rozdziału. Z tego też względu w dalszej jego części skupię się jedynie na wybranych aspektach tego zagadnienia, sygnalizując kwestie – w moim przekonaniu – najistotniejsze. Analiza tego rodzaju, nawet pobieżna, musi jednak zostać poprzedzona pewnymi ogólnymi uwagami na temat gatunkowego zróżnicowania japońskiej kinematografii. Kwestia ta jest szczególnie istotna, jako że klucz gatunkowy kina japońskiego jest diametralnie odmienny od jego modelu zachodniego, zwłaszcza w zakresie ogólnej filozofii procedur taksonomicznych.

Jak zauważa Krzysztof Loska, kategorie gatunkowe wykształcone we wczesnym okresie rozwoju japońskiej kinematografii miały charakter opisowy, służący wskazaniu określonego środowiska, w którym rozgrywa się akcja, pewnego typu postaci, a czasem i wymowy ideologicznej dzieła<sup>20</sup>. Stąd też w japońskiej klasyfikacji gatunkowej występują gatunki filmowe niespotykane gdziekolwiek indziej, jak np. *jidō eiga* (児童映画) – filmy o dzieciach, *shomin-geki* (庶民劇) – filmy przedstawiające losy zwykłych ludzi, najczęściej wywodzących się z niższej klasy średniej, czy *keikō-eiga* (傾向映画) – filmy tendencyjne, zaangażowane społecznie, o wyraźnym le-

---

20 Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, t. 1, Rabid, Kraków 2009, s. 125.

wicowym odchyleniu. Najważniejszym kryterium gatunkowego podziału, a zarazem podstawą do dalszego wewnętrznego różnicowania, jest jednak okres, w którym rozgrywa się akcja filmu. Całość kinematografii japońskiej dzieli się na dwa zasadnicze meta-gatunki: *jidai-geki* (時代劇) i *gendai-geki* (現代劇). Do pierwszego z nich – „kina historycznego” – zaliczają się wszystkie tytuły, których akcja rozgrywa się przed Restauracją Meiji z 1868 roku. Do drugiego natomiast – „kina współczesnego” – wszystkie produkcje, których akcja rozgrywa się w czasach Restauracji Meiji i późniejszych. We wczesnym okresie japońskiej kinematografii współczesne filmy próbowano dzielić w oparciu o okresy trwania rządów cesarzy na *Meiji-mono* (akcja w latach 1868–1912) i *Taishō-mono* (akcja w latach 1912–1926), jednak z pomysłu tego szybko zrezygnowano<sup>21</sup>.

Choć terminy *jidai-geki* i *gendai-geki* wprowadzono dopiero w latach 20., sam podział filmów na „historyczne” i „współczesne” nie był wówczas niczym nowym, wcześniej bowiem analogicznego rozróżnienia dokonywano za pomocą terminów *kyūha* (旧派), alternatywnie: *kyūgeki* (旧劇), co tłumaczy się jako „starą szkołę”, oraz *shinpa* (新派), alternatywnie: *shingeki* (新劇), co tłumaczy się jako „nową szkołę”. Zaprezentowanie oryginalnej terminologii ważne jest o tyle, że przywołuje kontekst teatralny. Zarówno *shinpa*, jak i *shingeki* były bowiem reformatorskimi ruchami teatralnymi, inspirowanymi rozwiązaniami zachodnimi (zwłaszcza teatrem realistycznym), opozycyjnymi względem tradycyjnego japońskiego teatru. W kontekście filmowym pojęcia *kyūha* i *kyūgeki* posiadają więc dwa punkty odniesienia: czas akcji filmu (film historyczny) oraz stosowane w nim rozwiązania formalne, zwłaszcza w zakresie gry aktorskiej (film czerpiący z estetyki tradycyjnego teatru).

Przed omówieniem inspiracji, jakie japońskie kino czerpało z japońskich sztuk tradycyjnych w zakresie rozwiązań formalnych, warto poświęcić nieco miejsca na wskazanie analogicznego zabiegu na płaszczyźnie fabularnej. We wczesnym okresie rozwoju kinematografii japońskiej przy opracowywaniu fabuł filmowych ich twórcy bazowali niemal wyłącznie na materiałach zastanych. Poza współczesną literaturą – zwykle powieścią seryjną, publikowaną w odcinkach na łamach prasy – oraz współczesnymi dramataми teatralnymi skwapliwie korzystali z artystycznego dorobku minionych pokoleń – niewyczerpalnego źródła sprawdzonych opowieści, popularnością przewyższających najnowsze bestsellery. Z racji tego, iż popularne historie utylizowane

---

21 Tenze, Richie Donald, *Japanese Film: Art and Industry. Expanded Edition*, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 58.



były na przestrzeni wieków w ramach niemal każdego medium artystycznego, w wielu przypadkach trudno jest jednoznacznie wskazać na bezpośrednie inspiracje danego filmu. W katalogach wytwórni dzieła powstałe na bazie konkretnej – wskazanej w tytule – sztuki teatralnej sąsiadowały z produkcjami, których fabuła, a nierzadko również ikonografia, stanowiła kompilację wielu źródeł (zarys fabuły zaczerpnięty ze spektaklu teatralnego, pojedyncze sceny i dialogi z kilku różnych powieści, ikonografia ze znanych *ukiyo-e* etc.). Jakkolwiek wszelkie generalizacje odnoszące się do wczesnego kina japońskiego obarczone są dużym ryzykiem, bowiem materiał źródłowy, jakim obecnie dysponujemy, jest nie tylko znacznie ograniczony ilościowo, ale i niereprezentatywny, można przypuszczać, że w większości filmy powstałe do końca lat 20. były nie tyle adaptacjami konkretnego dzieła, co przetworzeniem i kompilacją wątków z kilku dzieł, nierzadko wywodzących się z różnych dziedzin sztuki. Do najważniejszych z tych ostatnich należały: teatr popularny<sup>22</sup>, opowieści *kōdan*, pieśni narratywne *naniwabushi* (浪花節)<sup>23</sup> oraz literatura popularna okresu Edo<sup>24</sup>.

Choć malarstwo drzeworytnicze *ukiyo-e* istotny wpływ na formę japońskich filmów zaczęło wywierać dopiero w latach 20., kiedy to ostatecznie zerwano z nadmiernie teatralną konwencją, wprowadzając większą liczbę cięć montażowych, zmiany planów, zbliżenia i świadomą kompozycję kadrów, nie można odmówić mu pewnej roli w funkcjonowaniu przemysłu filmowego również w latach wcześniejszych. *Ukiyo-e* same w sobie inspirowane były popularnymi opowieściami i spektaklami teatralnymi, stąd też wskazanie na to, że dostarczały twórcom filmowym pomysłów na całe fabuły, byłoby znacznym nadużyciem. Niemniej traktowane zbiorczo serie drzeworytów poświęcone znanej historii lub przygodom określonego

---

22 Głównie *kabuki*, w mniejszym stopniu lalkowy *bunraku*, którego sztuki trafiały do kina zapośredniczone przez ich uprzednią adaptację na potrzeby teatru aktorskiego. Wbrew dość powszechnej opinii arystokratyczny teatr *nō* nie funkcjonował w przestrzeni filmowej do lat 50., a i później bezpośrednio nim inspiracje należały do rzadkości

23 Formalnie rzecz biorąc *naniwabushi* nie jest tradycyjną formą sztuki, jako że w dojrzałej postaci wykształciło się na początku XX wieku, można jednak postrzegać je w tych kategoriach, gdyż stanowi swoiste rozwinięcie formuły *kōdan* oraz tradycyjnego pieśniarstwa narratywnego.

24 Syntetyczne omówienie najważniejszych trendów i gatunków w zakresie form prozatorskich okresu Edo znaleźć można w: Melanowicz Mikołaj, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 214–225 i 246–254.

bohatera zawierały w sobie pierwiastek narracyjny – ich twórcy zazwyczaj podejmowali świadomą decyzję, które epizody umieścić na swych dziełach, które natomiast pozostawić wiedzy i wyobraźni odbiorcy, by ten wypełnił luki narracyjne. Podobnie postępowali wcześnie twórcy filmowi, niestosujący – ze względu na ograniczenia technologiczne, ale i przyzwyczajenia z zakresu recepcji tekstów kultury – rozbudowanej narracji, zawartość swych filmów ograniczając jeżeli już nie do jednej sceny (zwykle aktu ze spektaklu *kabuki*), to do kilku scen przedstawiających kluczowe punkty opowieści. W wielu przypadkach w zakresie wyboru, które punkty opowieści zostaną uwiecznione na taśmie celuloidowej, filmowców cechowała daleko posunięta zbieżność z twórcami *ukiyo-e*. Wyraźniej wpływ malarstwa drzeworytniczego na specyfikę japońskiej branży filmowej uwidacznia się w jej aspekcie instytucjonalno-funkcyjnym. Zanim standardem stały się plakaty reklamowe wykorzystujące zdjęcia aktorów, co koresponduje z wykształceniem się specjalistycznej prasy filmowej, afisze często utrzyma-



**Ilustracja 2.14.** Jiraiya na drzeworycie z serii *Ośmiuset bohaterów japońskiego Suikodenu* (*Honchō Suikoden gōyū happyaku-nin no hitori*), 1830–1836, Kuniyoshi Utagawa



**Ilustracja 2.15.** Plakat z filmu *Jutarō Iwami*. W roli głównej wystąpił Matsunosuke Onoe

ne były w konwencji *ukiyo-e*. Można to zaobserwować na ilustracjach 2.14 i 2.15, przedstawiających kolejno podobiznę Jirayi autorstwa Kuniyoshiego Utagawy i plakat reklamowy filmu *Jūtarō Iwami* (*Iwami Jūtarō*, 1917).

W większości narracji historycznych na temat kina japońskiego podkreśla się doniosłą rolę, jaką w jego konstytuowaniu się odegrał teatr. Stosunkowo rzadko wspomina się jednak o innej sztuce performatywnej, której wkład w kształtowanie się filmu japońskiego, choć niewątpliwie mniejszy od teatralnego, nie powinien być bagatelizowany: o tańcu.

Wbrew dość powszechnej opinii sceny walki na miecze, stanowiące jeden z podstawowych elementów kina *jidai-geki*, nie są inspirowane rozwiązaniami z teatru *kabuki*, w którym zresztą nie są aż tak liczne. Potyczki rozgrywane na deskach teatru *kabuki* podlegają silnej stylizacji i są przedstawiane w formie tańca *tachimawari* (たちまわり). W klasycznym *tachimawari* bohater dzierży w ręce miecz, lecz jego przeciwnicy uzbrojeni są jedynie w sposób symboliczny (kije, kwitnące gałęzie itp.), a ich działania nie są przedstawione w sposób realistyczny, lecz jedynie sugerują zadawanie ciosów. Z racji na charakter *kabuki*, który wymagał by każdy aktor utrzymywał integralny fragment przestrzeni, nie dochodziło do fizycznego kontaktu między wojownikami ani ich bronią<sup>25</sup>. Poważne próby reformatorskie w tym zakresie podjęto dopiero w 1917 roku, kiedy to powołano do życia *shinkokugeki* (進国劇) – „nowy teatr narodowy”, mający ambicję wprowadzenia realizmu w przestrzeń tradycyjnego teatru *kabuki*, m.in. poprzez wzbogacenie scen walk o sztuczną krew i zderzanie się broni, w którą uzbrojeni byli wszyscy walczący<sup>26</sup>.

Na sposób przedstawienia starć we wczesnym kinie historycznym w większym stopniu niż *tachimawari* wpłynęły rozliczne odmiany tzw. tańca miecza (*kenbu*, 剣舞, *kenbai* 剣舞). Warto w tym miejscu poświęcić nieco miejsca odmianie zwanej *onikenbai* (鬼剣舞). Oficjalna nazwa tego tańca to *nenbutsu kenbai* (念仏剣舞) – „modlitwa do Buddy poprzez taniec miecza”. Wiąże się on z rozwojem buddyjskiej sekty *jōdo-shū* (浄土宗) – Szkoły Czystej Krainy, alternatywnie: Szkoły Czystej Ziemi – prądu ludowego przeciwstawiającego się wysoce abstrakcyjnemu buddyzmowi ezoterycznemu rozpowszechnionemu w sferach arystokratycznych. Uzyskał on dużą popularność w schyłkowym okresie Heian (794–1185) z racji swego eschatologicznego charakteru. Miał długiej drogi kolejnych wcieleń obiecywał

25 Anderson Joseph L., *Japanese Swordfighters and American Gunfighters*, „Cinema Journal”, vol. 12, no. 2, 1973, s. 2.

26 Tenze, Richie Donald, *Japanese Film...*, s. 57–58.

odrodzenie w raju, które dokonać miało się nie za sprawą praktyk ascetycznych i uciążliwej medytacji, lecz łaski Buddy Amidy uzyskiwanej za sprawą odmawiania krótkiej inwokacji zwanej *nenbutsu* (念仏), której treścią było imię Buddy Amidy: *Namu Amida Butsu*. *Nenbutsu kenbai* jest więc niczym innym jak taneczną wersją inwokacji. Nazwa *onikenbai*, oznaczająca „taniec miecza *oni*”, wywodzi się od noszonych przez tancerzy masek przedstawiających *oni* (鬼) – najgroźniejsze z japońskich demonów. Formuła *kenbai*, w której występował liczny zespół tancerzy wykonujących szereg sformalizowanych i zsynchronizowanych ruchów, wywarła wpływ na choreografię walk grupowych części wczesnych japońskich filmów historycznych. Jednym z takich dzieł, które zachowało się do naszych czasów, jest *Bohaterski Jiraiya* (*Gōketsu Jiraiya*) zrealizowany w 1921 roku przez wspomniany już tandem Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe.

Taniec miecza wykorzystywany był przez kino japońskie również poza domeną filmu fabularnego. W pierwszej dekadzie XX wieku krótkometrażowy dokument, stanowiący reminiscencję lumièrowskiej formuły *actualités* – filmów przedstawiających rzeczy takimi, jakimi są, w ich kształcie,



Ilustracja 2.16. Kadr z filmu *Bohaterski Jiraiya*

dynamice i rytmie – chętnie prezentował umiejętności tancerzy miecza. Inicjatywą szczególnie interesującą, bowiem łączącą w sobie trzy rodzaje sztuk: kino, taniec miecza i sztuki oratoryjne, była premiera *Pokazu tańca miecza szkoły Shintō-ryū* (*Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi*, reż. nieznanymi), która dobieła się w 1908 roku w kinie Denki-kan. Na taśmie filmowej zarejestrowany został taniec miecza w wykonaniu Raifu Hibino, założyciela istniejącej do dziś szkoły szermierczej Shintō-ryū. Podczas premiery filmu sam mistrz stał obok ekranu, recytując chińskie wiersze<sup>27</sup>. Jak już wspominałem w rozdziale poświęconym narodzinom japońskiego przemysłu filmowego, podobne pozadiegetyczne elementy projekcji filmowych stosowano wówczas relatywnie często. Najlepszy przykład tego rodzaju praktyk stanowią wczesne projekcje niezwykle popularnych filmów z udziałem sumitów, które często odbywały się z ceremoniałem właściwym prawdziwemu wydarzeniu sportowemu – odtwarzano ceremonię wejścia na ring (*dohyō iri*, 土俵入り), prezentowano zawodników, narratorzy komentowali przebieg walki, a widownia kibicowała swoim faworytom.

Spśród wszystkich tradycyjnych form rozrywkowo-artystycznych największy wpływ na specyfikę wczesnego japońskiego kina, zarówno w zakresie treści, jak i formy, wywarł jednak teatr. Jak zauważa Jakub Karpoluk:

Od początku kino było w Japonii postrzegane niemal jako przedłużenie sceny teatralnej, nowy rodzaj dramatu, inaczej niż na Zachodzie, gdzie na początku bliższe było raczej jarmarcznej rozrywce. Wpływ, jaki teatr wywarł w Japonii na kształt filmów i ich odbiór, jest bardzo znaczący. Pod wieloma względami funkcjonalnym kluczem interpretacyjnym dla setek japońskich filmów, powstałych w różnym czasie, jest właśnie niezwykle bogaty i różnorodny świat japońskich sztuk widowiskowych. [...] Pierwszą dekadę rozwoju kina japońskiego charakteryzował niezwykle silny wpływ konwencji teatralnych. [...] Pierwsze filmy, konwencje prezentacji rzeczywistości i gra aktorów były w pełni zdominowane przez świat japońskich widowisk<sup>28</sup>.

Wpływ konwencji teatralnych okazał się dla raczkującego medium zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Z jednej strony umożliwiał on regularny przepływ widowni między kinem a teatrem, przyczyni-

---

27 Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I* [w:] Arthur Nolletti, David Desser (ed.) *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 246.

28 Karpoluk Jakub, dz. cyt., s. 277.



niając się do szybkiego oswojenia się Japończyków z nową formą ekspresji artystycznej oraz gwałtownego rozwoju branży filmowej, zwłaszcza w zakresie bazy materialnej. Z drugiej jednak strony powodował inkorporowanie w ramy filmu elementów doń nieprzystających, jak choćby aktorów wcielających się w role kobiece (*oyama*, 女形, alternatywnie: *onnagata*, 女方) czy nierealistycznej gry aktorskiej, oraz znacznie spowalniał w stosunku do zachodniego modelu kina wypracowanie pełnoprawnego języka filmowego, środków formalnych charakterystycznych tylko dla tego medium. Wczesnym produkcjom historycznym bliżej było do rejestracji spektaklu teatralnego niż do jego filmowej adaptacji. Formułę tę obrazowo charakteryzują Keiko McDonald i Krzysztof Loska:

Frontalne długie ujęcia były naturalną konsekwencją posiadanej przez kino pierwotnej wizji siebie jako widza spoglądającego okiem kamery na odgrywane przed nim przedstawienie teatralne. Większość wczesnych materiałów filmowych pokazywała to, co zobaczyć mogła widownia zgromadzona w teatrze: całe sceny nakręcone za pomocą jednego długiego ujęcia, ukazujące pełne postaci aktorów<sup>29</sup>.

Kompozycja kadru była konsekwencją teatralnego podejścia realizatorów do sceny: wydarzenia filmowano nieruchomą, ustawioną w pewnej odległości kamerą (zazwyczaj około dziesięciu metrów od obiektu), za pomocą długich ujęć, co w efekcie przypominało raczej serię obrazów niż dynamicznie rozwijającą się historię<sup>30</sup>.

Mimo że już w drugiej dekadzie XX wieku pojawiały się głosy krytyczne wobec bezrefleksyjnego czerpania z konwencji teatralnych oraz apele o skorzystanie z rozwiązań zachodnich i wypracowanie autonomicznego języka filmu, artykułowane zwłaszcza przez członków reformatorskiego Ruchu Czystego Filmu (*Jun'eigageki undō*, 純映画劇運動), z elementów nadmiernie teatralnych kino japońskie udało się „oczyścić” dopiero w latach 20. i 30.<sup>31</sup>

---

29 McDonald Keiko I., *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006, s. 2.

30 Loska Krzysztof, dz. cyt., s. 14–15.

31 Kompleksowe omówienie działalności Ruchu Czystego Filmu znaleźć można w: Bernardi Joanne, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit 2001.



**Ilustracja 2.17.** Kadr z filmu *Bobaterski Jiraiya*. Nawet najbardziej konserwatywni przedstawiciele japońskiego przemysłu filmowego w rodzaju Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe stopniowo przekonywali się do czysto filmowych środków wyrazu, takich jak zbliżenia, zmiany planu i montaż. Do końca swych dni Onoe nie zrezygnował jednak ze scenicznej manieri aktorskiej

Choć reformatorski teatr *shingeki* zerwał z tradycją zakazującą kobietom występowania na deskach teatru, filmy wykorzystujące estetykę tego nurtu, nierzadko stanowiące zresztą ekranizację jego sztuk, nadal korzystały z usług *oyama*. Pierwsze aktorki pojawiły się w japońskim filmie fabularnym dopiero w 1918 roku, przez kilka kolejnych lat musiały jednak konkurować z *oyama*, zatrudnianymi przez bardziej konserwatywne wytwórnie. Stopniowo jednak coraz jaśniejsze stawało się, że aktorzy wcielający się w żeńskie role nie mają racji bytu w nowoczesnym kinie, chętnie operującym zbliżeniami i eliminującym charakterystyczny dla tradycyjnego teatru gruby makijaż mogący zamaskować męskie rysy *oyama*. Wystarczy wspomnieć, że już w chwili założenia w 1920 roku wytwórnia Shōchiku, której ambicją było tworzenie nowoczesnego kina inspirowanego zachodnimi rozwiązaniami, wprowadziła zasadę nieobsadzania mężczyzn w rolach ko-

biet<sup>32</sup>. Ostatnią kartę obecności *oyama* w japońskim kinie zapisano w lutym 1923 roku, o czym zdecydowało *kyōsaku*, w które kilka miesięcy wcześniej zaangażowały się Shōchiku i Nikkatsu. Obie wytwórnie zrealizowały filmy oparte na powieści odcinkowej *Wieczna zagadka* (*Eien no nazo*) publikowanej wówczas na łamach „Nichinichi Shinbun”. Shōchiku obsadziła w nich jednak aktorki, natomiast Nikkatsu, będąca ostatnim bastionem *oyama*, role kobiece przeznaczyła mężczyznom. Z boju o widza zwycięsko wyszła adaptacja kobieca. *Oyama*, świadomi, że ich czas dobiegł końca, oszczędzili swym pracodawcom niezręczności i w chwili uzyskania informacji o wynikach finansowych obu produkcji sami opuścili wytwórnię<sup>33</sup>.

Omawiając wzajemne relacje zachodzące między teatrem a kinem, nie sposób nie wspomnieć o interesującym zjawisku zwanym *renstageki* (連鎖劇), w którym można dopatrywać się wczesnej formy przedstawień multimedialnych. Formuła ta polegała na inkorporacji w ramy spektaklu teatralnego mniej lub bardziej rozbudowanego materiału filmowego, mającego na celu wzbogacenie spektaklu i wprowadzenie realizmu w miejsce, które wcześniej było domeną umowności. Podstawę *renstageki* stanowiło klasyczne przedstawienie teatralne, zaś fragmenty filmowe wprowadzane były w celu wizualizacji zdarzeń, które ze względów technicznych nie mogły być przedstawione na scenie (np. pejzaż miejski, przemieszczanie się bohaterów w plenerze). Materiał filmowy realizowany był na zlecenie konkretnych trup teatralnych i występowali w nim ci sami aktorzy, którzy później pojawiali się na scenie<sup>34</sup>. Zainteresowanie tą formą ekspresji artystycznej stopniowo obniżało się (w czym niewątpliwą rolę odegrały wprowadzone w 1917 roku regulacje dotyczące bezpieczeństwa przeciwpożarowego w teatrach, zakazujących wykorzystywania łatwopalnej taśmy filmowej w budynkach do tego nieprzystosowanych, w efekcie czego wiele obiektów wystawiających dotąd *renstageki* musiało z tego zrezygnować<sup>35</sup>),

---

32 McDonald Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994, s. 26.

33 Hight Peter B., *Japanese Film and Great Kanto Earthquake of 1923*, „Journal of College of International Studies”, no. 1, 1985, s. 75.

34 Powell Brian, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, Japan Library, London 2002, s. 42.

35 Gerow Aaron, *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema* [w:] Laura Hein, Mark Selden (ed.), *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanhan 2003, s. 302.



jednak w regionach pozbawionych silnej bazy filmowej, zwłaszcza na obszarach wiejskich, udało się jej przetrwać do końca lat 30., zaś na Okinawie cieszyła się ona sporą popularnością jeszcze w latach 60.

## Post Scriptum

Ograniczona objętość niniejszego rozdziału nie pozawalała na omówienie wszystkich aspektów wpływu tradycyjnych form sztuki na wczesną kine-matografię japońską. Problematyka ta jest złożona, nadal budzi też szereg kontrowersji i sprzecznych opinii, stąd też zasygnalizowałem w tym miejscu jedynie część kwestii wchodzących w jej ramy, wiele natomiast musiałem – z niekłamanym żalem – pominąć. Rozdział ten nie został jednak pomyślany jako kompleksowe i wyczerpujące omówienie tematu, lecz przystępny punkt wyjścia dla dalszych poszukiwań Czytelników. Mam nadzieję, że cel ten udało się mi osiągnąć.



# Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak *Zigomar* stworzył japoński system cenzury filmowej

Skandal to fenomen o janusowym obliczu. Traktowany ogólnie – bądź to jako świadoma praktyka performatywna, bądź jako niezamierzony efekt splotu określonych okoliczności – nigdy nie wychodzi z mody, koncentruje na sobie uwagę, wywołuje dyskusje, a nierzadko przyczynia się do przekształceń w ramach porządku społeczno-kulturowego czy instytucjonalnego. Z drugiej jednak strony, jego konkretne manifestacje szybko się dewaluują i dezaktualizują. Trudno obecnie wyobrazić sobie osobę, dla której szokującym doświadczeniem byłaby lektura *Buszującego w zbożu*, trudno też kino transgresji w wydaniu Johna Watersa postrzegać inaczej niż w kategoriach niesmacznego żartu. Społeczny kontekst, historyczne zakorzenienie, *Zeitgeist* – to słowa-klucze w analizie tak przeszłych, jak i aktualnych skandali, które w niedługim czasie opuszczą efemeryczną sferę doraźnej publicystyki i same staną się przedmiotem analizy historycznej. Oprócz odległości historycznej, czasowej, niemniej istotną rolę w rozważaniach o skandalu odgrywa odległość geograficzna, przestrzenna. To, co w ramach jednego społeczeństwa jest zjawiskiem oburzającym, w innym może być niewarte przelotnego zainteresowania, a cóż tu dopiero mówić o pogłębionej refleksji czy działaniach zapobiegawczych. Nie musi to zresztą dotyczyć relacji na poziomie transkontynentalnym. Wystarczy wspomnieć o włoskich produkcjach eksploatacyj-

nych, niemal seryjnie blokowanych przez cenzurę brytyjską (niesławna lista tzw. *Video Nasties* zakazanych na mocy *Video Recording Act* z 1984 roku).

Skandal wywołany japońską premierą francuskiej serii kryminalnej *Zigomar* łączy w sobie te dwie płaszczyzny. Zrozumienie jego istoty wymaga zrozumienia kontekstu – historycznego, politycznego, społecznego, kulturowego, legislacyjnego – w którym zaistniał. Tylko to pozwala na udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak filmy w Europie postrzegane jako niewinna rozrywka, zjednujące sobie sympatię zarówno wśród masowej publiczności, jak i w środowisku intelektualno-artystycznym, w Japonii – przynajmniej w niektórych kręgach – wywołały zgorzenie, oburzenie i grozę.

Problem jest złożony, może być bowiem omawiany w odniesieniu do kilku powiązanych ze sobą zagadnień czy kluczy analityczno-interpretacyjnych. Składają się na nie m.in.: a) kształtowanie się nowoczesnej Japonii oraz polityki regulującej te przekształcenia, wyznaczającej ich cele oraz definiującej środki, które miały przyczynić się do ich osiągnięcia, b) zmiany w zakresie stylu życia i form spędzania wolnego czasu, w konsekwencji zaś wyłonienie się kina jako nowej masowej formy rozrywki, c) rozwój branży filmowej i jej stopniowe przechodzenie z modelu zorientowanego na wyświetlanie (dominująca rola wystawców) w model zorientowany na produkcję (dominująca rola wytwórni), d) refleksja nad immanentnymi właściwościami kina, a więc jego wyjątkowością na tle wcześniej istniejących mediów, e) działalność prasy i jej relacje z kinem oraz f) ewolucja dyskursu prawnego stosowanego w odniesieniu do kina i jego cenzury. W dalszej części tekstu skupię się na trzech kwestiach – polityce państwa względem kina, burzy medialnej wywołanej przez prasę codzienną i przekształcaniach w obrębie systemu legislacyjnego – pozostałe jedynie sygnalizując.

## Od detektywów do mistrzów zbrodni: Kryminalny film seryjny

Kinowy film seryjny – identyfikowany jako jedno ze źródeł współczesnego serialu<sup>1</sup> – wykształcił się na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. Ta wewnętrznie zróżnicowana formuła stanowiła świadectwo przechodzenia

---

1 Stachówna Grażyna, *Seriale – opowieści telewizyjne* [w:] Dariusz Czaja (red.), *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności*, Universitas, Kraków 1994, s. 73.

branży filmowej z modelu filmu jednorolkowego (do 15 min.) w produkty kinematograficzne dłuższe, przede wszystkim jednak bardziej rozbudowane pod względem fabularnym, narracyjnym i strukturalnym. W obrębie filmu seryjnego możemy wyróżnić dwa warianty: serię filmową, złożoną z niezależnych filmów powiązanych jedynie postacią głównego bohatera, oraz właściwy serial kinowy, w ramach którego jedną historię rozkładano na większą liczbę odcinków, przy czym każdy z nich stanowił względnie zamkniętą całość. Filmy te trafiały do kin w kolejności chronologicznej, choć niekiedy w nieregularnych odstępach czasu. Osobną kwestią jest struktura filmów wchodzących w ramy serii. Te składały się zazwyczaj z kilku epizodów odpowiadających jednej rolce taśmy, co pozwalało na ich wyświetlanie zarówno w postaci filmu długometrażowego, jak i serialu, z czego część właścicieli kin skwapliwie korzystała<sup>2</sup>.

Francuski film seryjny wykształcił szereg modeli, takich jak adaptacja literatury, melodramat czy – interesujący nas – film kryminalno-detektywistyczny. Ten ostatni narodził się w 1908 roku, kiedy to Victorin-Hippolyte Jasset zrealizował dla wytwórni Éclair cykl *Nick Carter, król detektywów* (*Nick Carter, le roi des détectives*). Za kanwę serii posłużyły amerykańskie powieści grozowe, wydawane we Francji w trybie dwutygodniowym przez niemieckie wydawnictwo Eichler<sup>3</sup>. W kolejnych latach Jasset realizował kontynuacje cyklu oraz szereg serii poruszających się w obrębie innych gatunków. Wraz z premierą *Zigomara, króla złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*) we wrześniu 1911 roku reżyser zrewolucjonizował formułę kryminału seryjnego, wprowadzając na ekrany kin nowy typ bohatera. W przeciwieństwie bowiem do Nicka Cartera, obrońcy prawa i porządku, tytułowy Zigomar był pełnokrwistym mistrzem zbrodni, opracowującym i realizującym coraz bardziej wymyślne plany przestępstw<sup>4</sup>. Choć stali po przeciwnych stronach

---

2 Przykładowo: pierwsza odsłona serii filmów o Fantomasie – trójepizodyczny *Fantomas: W cieniu gilotyny* (*Fantômas I: À l'ombre de la guillotine*, 1913, Louis Feuillade) – mogła być w jednym kinie wyświetlana jako pojedynczy film, w innym natomiast w formie cotygodniowych odcinków – *Kradzież w hotelu Royal Palace* (*Le Vol du Royal Palace Hotel*), *Zaginięcie Lorda Belthama* (*La Disparition de Lord Beltham*) i *Pod ostrzem gilotyny* (*Autour de l'échafaud*).

3 Abel Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, University of California Press, Los Angeles 1998, s. 195.

4 Warto zauważyć, że filmowy zwrot w kierunku przestępców miał źródło w literaturze, na gruncie której pod koniec XIX wieku wystąpiła podobna wolta, zapoczątkowana przez Ernesta Williama Hornunga, szwagra Arthura Conana Doyle'a. Uznaw-

barykady, istniały między nimi pewne podobieństwa: obaj chętnie korzystali z technik kamuflażu oraz wykazywali niemal nadnaturalne zdolności do niespodziewanego wkraczania na arenę wydarzeń i unikania śmierci (zazwyczaj na mocy strategii narracyjnej polegającej na redefiniowaniu z pozoru ostatecznego zamknięcia wcześniejszego epizodu<sup>5</sup>).

Bohaterom tym przyszło zmierzyć się w filmie *Zigomar kontra Nick Carter* (*Zigomar contre Nick Carter*) z 1912 roku, sam zaś przestępca powrócił rok później w *Nieuchwytnym Zigomarze* (*Zigomar peau d'anguille*). Seria nie miała zakończyć się wraz z trzecią odsłoną, na co wskazuje jej niejako otwarte zakończenie, w którym Rosaria – pomocnica Zigomara – uśmiecha się i mruga do kamery, dając do zrozumienia, że ich ujęcie przez władze jest tylko tymczasowe. Kontynuacje jednak nigdy nie powstały, jako że Léon Sazie – autor literackiego pierwowzoru, drukowanego w odcinkach w paryskim „Le Matin” – oskarżył Jasseta i Éclair o zbyt swobodne operowanie materiałem wyjściowym<sup>6</sup>.

Po śmierci Jasseta stworzoną przez niego formułę do perfekcji doprowadził pracujący dla wytwórni Gaumont Louis Feuillade, głównie za sprawą serii filmów o Fantomasie (1913–1914), powstałej na bazie powieści Marcela Allaina i Pierre’a Souvestre’a, oraz pełnoprawnych seriali kinowych *Wampiryzm* (*Les Vampires*, 1915–1916) i *Judex* (1917–1918). Główną atrakcją dwóch pierwszych stanowił złowieszczy mistrz manipulacji wyraźnie inspirowany postacią Zigomara<sup>7</sup>, w ostatnim natomiast prym wiodł zamaskowany mściciel, który w walce z półświatkiem wykorzystywał szereg

---

szy, iż wyczerpująca się formuła powieści detektywistycznej może zostać poddana rewitalizacji przez przeniesienie punktu ciężkości opowieści ze stróża prawa na przestępcę, pisarz ten powołał do życia postać Arthura J. Rafflesa, dzentelmena, a zarazem eksperta od włamań do sejfów. Por. Gunning Tom, *Detective Films* [w:] Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 256–257.

5 Gunning Tom, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas* [w:] Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Maiden 2004, s. 136–137.

6 Abel Richard, dz. cyt., s. 367.

7 Ze względu na katorżnicze zobowiązania kontraktowe (jedna powieść powyżej 380 stron miesięcznie) Allain i Souvestre nie tylko tworzyli podobne do siebie historie i wykorzystywali w nich elementy ze swoich wcześniejszych projektów, lecz również dopuszczali się plagiatów intryg i rozwiązań fabularnych z przygód Arsene’a Lupina, Josepha Rouletabille’a i Zigomara. Por. Walz Robin, *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, University of California Press, Los Angeles 2000, s. 53.



Ilustracja 3.1. Kadr z filmu *Zigomar kontra Nick Carter*

nieortodoksyjnych technik, w tym kamuflaż. Kryminalny film seryjny cieszył się w drugiej dekadzie XX wieku ogromną popularnością, zarówno we Francji, jak i w innych krajach, na grunt których był przeszczepiany. Wystarczy wspomnieć o produkcjach takich, jak brytyjski *Porucznik Daring* (*Lieutenant Daring*, 1911–1914, David Aylott, Charles Raymond i inni), duński *Doktor Gar El Hama* (*Dr. Gar El Hama*, 1911–1918, Eduard Schnedler-Sørensen, Robert Dinesen), włoski *Za La Mort* (1914–1924, Emilio Ghione), czy amerykański *Żelazny Szpon* (*The Iron Claw*, 1916, George B. Seitz, Edward José).

## Niespodziewany sukces, niezamierzony skandal: *Zigomar w Japonii*

Do Japonii formuła seryjnego filmu kryminalnego trafiła jeszcze w wydaniu Jasseta, konkretnie zaś pierwszego filmu o Zigomarze, który miał swą premierę 11 listopada 1911 roku w kinie Kinryū-kan, mieszczącym się w tokijskiej dzielnicy Asakusa, ówczesnym centrum przemysłu rozrywkowego. Co ciekawe, początkowo importer filmu – wytwórnia Fukuhōdō – nie był zainteresowany jego wyświetlaniem i zdecydował się uczynić to dopiero,



gdy zabrakło mu filmów, którymi mógłby wypełnić program swoich kin. „Dlaczego firma sprowadziła tytuł, którego nie chciała wyświetlić?” – można zapytać. Otóż w owym czasie powszechną praktyką było importowanie filmów hurtowo, bez ich wcześniejszego obejrzenia, lub też – co zmniejszało ryzyko zakupu rzeczy bezwartościowych, lecz wiązało się z większymi kosztami i trudnościami organizacyjnymi – wysyłanie przedstawicieli firmy za granicę, by ci wybrali interesujące ich zdaniem produkcje. W tym konkretnym przypadku wytwórnia skorzystała z drugiej metody – *Zigomar, król złodziei* był jednym z filmów, jakie Yō Suzuki zakupił dla niej podczas swego pobytu w Londynie.



Ilustracja 3.2. Kadr z filmu *Zigomar, król złodziei*

W literaturze przedmiotu istnieje kilka odmiennych opinii na temat źródeł niechęci władz Fukuhōdō wobec filmu. Najczęściej pisze się o obawach związanych z jego przestępczą tematyką i ryzykiem interwencji policji, lecz niektórzy historycy kina – np. Chiezō Yoshida – wskazują na to, że władze firmy, nieprzyzwyczajone do tego typu produkcji, uznały, że film nie posiada żadnych walorów rozrywkowych (a więc: komercyjnych), sam zaś Kisaburō Kobayashi – ówczesny szef Fukuhōdō – usnął podczas projekcji testowej. Jakikolwiek nie byłyby jednak pobudki wstrzymania się z premierą, faktem pozostaje, że okazała się ona niespodziewanym suk-

cesem i źródłem pierwszego skandalu doświadczonego przez raczkujący jeszcze japoński przemysł filmowy.

Jako że początkowo nic nie zapowiadało sukcesu Zigomara, a wystawcy nie mieli doświadczenia w promocji tego typu produkcji, Kichitarō Yamamoto – menadżer Kinryū-kan – zastosował niekonwencjonalną strategię reklamową. Po raz pierwszy w historii japońskiej branży filmowej zdecydował się na wprowadzenie tytułu zapisanego w katakanie – ジゴマ (*Jigoma*) – po czym nakazał swym pracownikom przygotowanie billboardów, na których widniałyby tylko twarz Zigomara i napis z jego imieniem. Warto zauważyć, że podobną metodę promocji utworów poświęconych mistrzowi zbrodni zastosowano wcześniej we Francji – przed rozpoczęciem publikacji powieści w „Le Matin” rozwieszono w Paryżu plakaty, na których widniał wyłącznie napis „Zigomar”, natomiast pierwsza prasowa reklama filmu, wydrukowana w piśmie „Ciné-Journal” z 25 marca 1911 roku, przedstawiała twarz wykrzykującą pseudonim bandyty<sup>8</sup>. Strategia oparta na minimalizmie i tajemniczości okazała się strzałem w dziesiątkę – zaciekawieni widzowie ściągnęli tłumnie, a kino zanotowało rekordowe otwarcie. O skali sukcesu niech zaświadczą liczby: czas wyświetlania filmu przedłużono do ponad półtora miesiąca, co w owym czasie było wydarzeniem niezwykle, jako że repertuar kin zmieniał się średnio co tydzień; każdego dnia do kas wpływało od 800 do 1000 jenów (dla porównania: miesięczny czynsz kina wynosił wówczas 600 jenów), co przy cenie biletów w wysokości 50 senów przekłada się na 1600–2000 widzów dziennie, zaś Kobayashi po latach wspominał, że czysty zysk jego firmy z miesięcznego wyświetlania *Zigomara, króla złodziei* wyniósł około 8000 jenów<sup>9</sup>.

Japońskie wytwórnie rychło zwietrzyły intratny kąsek i już w 1912 roku wprowadziły do kin rodzime imitacje francuskiego kryminału, wśród których znalazły się m.in. *Nowy Zigomar* (*Shin Jigoma*, reż. nieznany) produkcji M.Pathé, *Japoński Zigomar* (*Nihon Jigoma*, reż. nieznany) produkcji Yoshizawa Shōten czy *Zigomar, wielki detektyw* (*Jigoma daitantei*, reż. nieznany) produkcji Fukuhōdō<sup>10</sup>. Popularność postaci była tak duża, że w nocy

<sup>8</sup> Por. Gunning Tom, *The Intertextuality...*, s. 137–138.

<sup>9</sup> Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 58–59.

<sup>10</sup> W przeciwieństwie do zachodnich wytwórni, które również czyniły starania, by zbić kapitał na popularności serii filmów o Zigomarze, wytwórnie japońskie nie ukrywały, że dokonują plagiatu oryginalnej produkcji. Wynikało to z faktu, że nie istnia-

z 4 na 5 października 1912 roku cztery spośród największych kin Asakusy wyświetlały jedną z japońskich wariacji na jej temat<sup>11</sup>. Wcześniej widzowie mieli okazję obejrzeć drugą odsłonę oryginalnego cyklu, której japońska premiera odbyła się 1 maja 1912 roku. Nowym bohaterem masowej wyobraźni zainteresowało się też inne medium i na rynku wydawniczym pojawiły się nowelizacje filmów oraz niezależne historie do nich nawiązujące.

Okres swobody nie trwał jednak długo. *Boom* na filmy kryminalne zwrócił na siebie uwagę urzędników państwowych i intelektualistów, którzy rozpoczęli debatę nad kinem i jego rzekomym negatywnym wpływem na nieletnich. Pierwsze głosy tego typu pojawiły się w ramach środowiska edukacyjnego już w 1911 roku, niemniej szerszy rezonans uzyskały dopiero, kiedy przyłączyła się do nich prasa, która wywołała prawdziwą burzę medialną i rozpoczęła kampanię na rzecz zdjęcia filmów o Zigomarze z ekranów kin. Najważniejszą rolę w tym procesie odegrał dziennik „Tōkyō Asahi Shinbun”, atakujący filmy ze szczególną zaciekłością. Kampania gazety przebiegała w dwóch etapach. Pierwszy z nich zapoczątkowany został w lutym 1912 roku serią dziesięciu artykułów o zbiorczym tytule *Film i dzieci (Katsudō shashin to jidō)*<sup>12</sup>. Na tym etapie Zigomar nie był jeszcze wskazywany *expressis verbis*, zagrożenie było bowiem definiowane w kategoriach ogólnych – kina jako takiego. Sytuacja zmieniła się 4 października wraz z rozpoczęciem publikacji ośmioczęściowej serii artykułów, w których ostrze krytyki zwrócone zostało bezpośrednio przeciw fenomenowi Zigomara. Argumentacja przeciwników kina przebiegała wzdłuż kilku linii, jakie zostaną szerzej omówione w późniejszych partiach tekstu, na tym etapie wystarczy wskazać, iż ogniskowała ona wokół zdolności kina do pobudzania widzów do popełniania przestępstw naśladowczych, opartych na tym, co zobaczyli na ekranie.

---

ło żadne ryzyko, iż twórcy pierwotnej wersji wytoczą im proces o naruszenie praw autorskich, nawet gdyby wieść o tym niechlubnym procederze dotarła do Europy. Mimo że w Japonii istniały przepisy prawa autorskiego, do 1925 roku w kraju nie funkcjonowała żadna instytucja wymuszająca ich przestrzeganie. Por. Yecies B. M., Shim A. G., *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policy During Japanese Colonial Rule, 1919–1937*, „Asian Cinema”, no. 2 (14), 2006, s. 78.

- 11 Gerow Aaron, *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Los Angeles 2010, s. 54.
- 12 Salomon Harald, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana”, no. 6, 2002, s. 141.

Prasa dopięła swego. 10 października 1912 roku Tokijska Policja Metropolitalna wprowadziła zakaz pokazywania filmów poświęconych postaci Zigomara i nią inspirowanych, zaznaczając jednocześnie, że te, które uzyskały zgodę na wyświetlanie w terminie wcześniejszym, mogły figurować w repertuarze kin do 20 października<sup>13</sup>. Wkrótce za przykładem Tokio poszły inne miasta. Choć Zigomar zniknął z ekranów, nie opuścił umysłów Japończyków<sup>14</sup>. Mistrz zbrodni powracał w artykułach prasowych oraz dyskusjach nad koniecznością wypracowania efektywniejszych procedur cenzorskich, których zwieńczeniem było ustanowienie w pełni autonomicznych i scentralizowanych regulacji w zakresie cenzury filmowej.

W tym miejscu konieczne staje się zaznaczenie, że cenzura restrykcyjna w stosunku do kina nie była wówczas w Japonii czymś nowym. Pierwsze wzmianki o podobnych praktykach pochodzą z 1897 roku, kiedy to w prefekturze Tochigi zabroniono wyświetlania filmu *Motyli taniec Annabelle* (*Annabelle Butterfly Dance*, 1894, William K. L. Dickson)<sup>15</sup>. Kwestii kluczowej nie stanowi więc fakt wprowadzenia zakazu, lecz jego przyczyny i skutki. Skandalem, który stał się udziałem filmów o Zigomarze, warto zajmować się właśnie ze względu na jego daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania zarówno japońskiego przemysłu filmowego, jak i dyskursu kina w ogóle. Gdyby sprawa zakończyła się wraz ze zdjęciem problematycznych produkcji z afisza, nie byłaby niczym więcej jak tylko historyczną ciekawostką, urokliwą opowieścią pozbawioną większego znaczenia dla szerszej zakrojonej refleksji nad japońskim światem filmu. W najlepszym razie mogłaby posłużyć za kolejną ilustrację zjawiska różnic międzykulturowych. „Skandal Zigomarowski” można postrześć



Ilustracja 3.3. *Motyli taniec Annabelle* był pierwszym filmem, który wywołał negatywną reakcję japońskich cenzorów

13 Gerow Aaron, *Visions of Japanese...*, s. 55.

14 Wraz z upływem czasu nastroje antyzigomarowskie ulegały stopniowemu łagodzeniu, do tego stopnia, że we wrześniu 1914 roku sprowadzono do Japonii *Nieuchwytnego Zigomara*. Odbyło się to jednak ze sporym opóźnieniem w stosunku do Francji, gdzie film zadebiutował 21 marca 1913 roku, poza tym importer dokonał prewencyjnej autocenzury, głównie w zakresie plansz tekstowych.

15 Makino Mamoru, dz. cyt., s. 47.

i w tych kategoriach, nie wykracza on jednak wówczas poza sferę banału. Ujmowany całościowo jawi się natomiast jako punkt zwrotny w historii japońskiego kina i stanowi jeden z kluczowych elementów jego narracji.

## Winny zanim dowiedzie się jeżo winy: źródła skandalu

*Zigomar, król złodziei* trafił na ekrany japońskich kin w momencie krytycznym dla konstituowania się filmu jako nowego medium. Pod wieloma względami wybuch „Skandalu Zigomarowskiego” stanowił konsekwencję nie tyle – czy też: nie tylko – właściwości, tak domniemanych, jak i rzeczywistych, oryginalnej produkcji i jej imitacji, co samej atmosfery panującej wówczas wokół kina. Gdyby podobne produkcje trafiły do Japonii choćby o trzy lata wcześniej, prawdopodobnie zostałyby zdjęte z afisza bez medialnego szumu, branża filmowa potraktowałaby to jako element ryzyka zawodowego, a władze nie poświęciłyby tej sprawie większej uwagi. Przede wszystkim jednak wprowadzenie zakazu ich wyświetlania nie stanowiłoby impulsu dla systemowych przeobrażeń w zakresie regulacji filmowych.

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku jasne stało się, że kino nie jest wyłącznie nowinką techniczną, ciekawostką, sensacją kilku sezonów, która rychło przejdzie do lamusa historii, lecz fenomenem, który trwale wtopi się w obraz nowoczesnego świata. Choć pierwsze stałe kina powstały w Japonii jeszcze na początku wieku<sup>16</sup>, na skalę masową ich budowę rozpoczęto dopiero pod koniec jego pierwszej dekady. W efekcie tego w 1912 roku w samym tylko Tokio istniało już, wedle różnych szacunków, od 40 do 70 takich placówek, nie licząc kin tymczasowych oraz miejsc,

---

16 Pierwsze stałe kino w Japonii powstało w 1900 roku, w wyniku przebranzowienia tokijskiego teatru Kinki-kan. Trzy lata później filmy zaczęto wyświetlać w położonym na terenie Asakusy Denki-kanie, pierwotnie pomyślanym jako miejsce prezentacji zachodnich wynalazków (m.in. maszyny rentgenowskiej) i fenomenu elektryczności. W 1905 roku Denki-kan przejęła wytwórnia filmowa Yoshizawa Shōten, która przekształciła go w pełnoprawne kino. Por. Desser David, *Japan* [w:] Gorham A. Kindem (ed.), *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, Illinois 2000, s. 10; Domenig Roland, *A place with a view of the tower – Asakusa as a movie district*, online: <http://www.tokyoedoradio.org/Project/Symposia/Symposium03/Symposium03-keynoteSpeechDomenig/Symposium03-keynoteSpeechDomenig.html>.

które oprócz wyświetlania filmów prezentowały również inne atrakcje, takie jak *kabuki* (歌舞伎), *rensageki* (連鎖劇) i *yose* (寄席). Rozbudowa infrastruktury stanowiła odpowiedź na wzrost popularności oglądania filmów jako formy spędzania wolnego czasu nie tylko w zakresie średniej liczby odwiedzin, ale i dywersyfikacji widowni, która w coraz większym stopniu rekrutowała się spoza środowisk robotniczych.

Mimo że kino zostało rozpoznane jako stały element pejzażu społecznego, nadal stanowiło enigmę pod względem swoich właściwości. Punkt ciężkości ontologii kina uległ przesunięciu z pytań w rodzaju „czy jest”, bowiem jego istnieniu nie sposób już było zaprzeczyć, na dociekania „jak jest” i „co robi”. Należy podkreślić, że kwestia ta nie dotyczyła wyłącznie Japonii. Kiedy tamtejsi uczeni prowadzili badania nad hipnotycznymi wła-



**Ilustracja 3.4.** Dzielnica Asakusa, stanowiąca centrum rozrywkowe Tokio, rychło wyrosła na japońską stolicę konsumpcji filmowej. Na fotografii pochodzącej z 1910 roku zidentyfikować można kina Taishō-kan i Sekai-kan





**Ilustracja 3.5.** Początkowo stałe kina powstawały w efekcie przebranzowienia wcześniej istniejących teatrów i placówek rozrywkowych, w późniejszym natomiast okresie wznoszono niewielkie budynki wzorowane na amerykańskich nickelodeonach. Wraz z rozwojem branży filmowej wzrastały również gabaryty kin, w efekcie czego w latach 30. powstało wiele kolosów w rodzaju przedstawionego na ilustracji Nippon Gekijō

ściwościami kina oraz jego wpływem na sen dzieci (koszmary i somnambulizm), analogiczne eksperymenty przeprowadzono w Europie i USA<sup>17</sup>.

Druga dekada XX wieku to czas pogłębionej refleksji nad psychologicznymi i społecznymi właściwościami kina, podejmowanej niemal pod każdą szerokością geograficzną. Już w jej początkach Hugo Münsterberg prowadził rozważania nad sposobem, w jaki filmy oddziałują na ludzką psychikę i świadomość, a swoje wnioski zawarł w opublikowanym w 1916 roku *Dramacie kinowym. Studium psychologicznym*<sup>18</sup>. Mniej więcej w tym samym czasie Vachel Lindsay stwierdził, że najważniejszą ze społecznych właściwości kina jest jego

17 Hase Masato, *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism*, „Iconics”, vol. 4, 1998, s. 92–94.

18 Syntetyczne omówienie poglądów badacza znaleźć można w: Helman Alicja, Hugo Münsterberg [w:] też, Jerzy Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 21–28.



zdolność do przekształcania zróżnicowanych mas ludzkich w jednolity naród amerykański<sup>19</sup>. Zaduma nad edukacyjno-wychowawczym potencjałem kina nieobca była i przedstawicielom przemysłu filmowego – David Wark Griffith lubił powtarzać, że film w jeden tylko wieczór może przekazać widzowi tyle prawdy o historii, ile osiąga się przez miesiące studiów<sup>20</sup>.

Nieco wcześniej na japońskim gruncie do podobnych wniosków doszedł socjolog Yasunosuke Gonda, który na kartach *Teorii i praktycznego zastosowania ruchomych obrazów* (*Katsudō shashin no genri oyobi ōyō*, 活動写真の原理及応用) określił film mianem nosiciela nowej cywilizacji i wieścił mu rolę medium dostarczającego rozrywki masom, przy jednoczesnym podnoszeniu ich wiedzy. Spośród prac poświęconych społecznym aspektom kina warto wymienić również wydane w 1920 roku *Studia nad rozrywką masową* (*Minshū goraku no kenkyū*, 民衆娯楽の研究), w których Takahiro Tachibana analizował związki zachodzące między kinem a obszarami takimi jak edukacja, przestępczość, legislacja czy normy społeczne<sup>21</sup>.

Skandalu, jaki wybuchł w Japonii wokół filmów o Zigomarze, nie można jednak tłumaczyć wyłącznie zmianą statusu kina oraz towarzyszącym jej zainteresowaniem ze strony badaczy. Podobne trendy wystąpiły wszak również w Europie i USA, jednakże zwykle nie towarzyszyła im – przynajmniej na razie – tak silna krytyka nowego medium i postulaty jego kontroli, same zaś filmy o Zigomarze były tam z powodzeniem wyświetlane<sup>22</sup>. Jak na razie poruszamy się więc w sferze kontekstu, nie zaś bezpośrednich przyczyn. Tych ostatnich należy szukać w dwóch powiązanych ze sobą, lecz względnie niezależnych zjawiskach: ambicjach władz względem wykorzystania kina w realizacji celów politycznych oraz działalności tamtejszej prasy codziennej.

---

19 Por. Lindsay Vachel, Lounsbury Myron, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, Scarecrow Press, London 1995, s. 235. Praca ukazała się drukiem dopiero po śmierci autora. Jego wcześniejsze rozważania na temat społecznych właściwości kina, opublikowane po raz pierwszy w 1915 roku, znaleźć można w: Lindsay Vachel, *The Art of the Moving Picture*, Modern Library New York 2000.

20 Rosenstone Robert A., *History on Film, Film on History*, Pearson Education Limited, Harlow 2006, s. 11–12.

21 Iwamoto Kenji, *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics”, vol. 1, 1987, s. 131.

22 O popularności Zigomara poza granicami Francji najlepiej świadczy fakt, iż trafił on do tekstu lwowskiej piosenki ulicznej, poświęconej lokalnym kinom i ich atrakcjom. Por. Habela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 144–145.

U progu Restauracji Meiji, zapoczątkowanej w 1868 roku, japońskie władze stanęły przed dylematem dotyczącym kształtu nowej, wówczas dopiero rodzącej się Japonii. Kluczową kwestię stanowiła relacja pomiędzy pożądanymi przekształceniami politycznymi, ekonomicznymi i technologicznymi a zmianami społeczno-kulturowymi. Pytano, czy aby stać się państwem nowoczesnym i osiągnąć sukces na arenie międzynarodowej, konieczna jest powszechna akceptacja zachodnich obyczajów. Posługując się terminologią zaproponowaną przez Samuela P. Huntingtona<sup>23</sup>, można rzec, iż jako drogę dla siebie kraj wybrał „reformizm”, model pośredni między dwoma skrajnościami – „odrzuconiem” (tak modernizacji, jak i westernizacji) a „kemalizmem” (akceptacją obydwu). Reformistyczna postawa władz najpełniej uwidaczniała się w sloganie *wakon-yōsai* (和魂洋才, „Japoński duch, zachodnia technologia”), zaczerpniętym z pism Tadayasu Yoshikawy. Konsekwencją przyjęcia tej zasady była próba stworzenia nowego obywatela japońskiego, który przyswoiłby sobie zachodnią wiedzę, mógł swobodnie operować zachodnią techniką i stał się czynnym współtwórcą procesów modernizacyjnych, lecz pozostawał wierny „japońskiemu duchowi”, tradycji oraz ustalonym stosunkom władzy.

Rychło dostrzeżono, że kultura popularna może być w tym procesie pomocna, w wyniku czego na gruncie rządowym został sformułowany postulat, by wszelkie dziedziny rozrywki i sztuki ukierunkowane zostały na „edukowanie”, „wychowywanie” i „oświecanie” obywateli. Nim do Japonii dotarł film, postulat ten zaczęto wdrażać w ramach teatru *kabuki*, który w myśl propagatorów jego reformy miał stać się „szkołą dla niepiśmiennych”<sup>24</sup>. Pod koniec lat 70. XIX wieku Danjūrō Ichikawa IX i Mokuami Kawatake powołali do życia tzw. teatr żywej historii (*katsureki-geki*, 活歴劇), w którym większą niż dotychczas wagę przywiązywano do faktograficznej akuratności w przedstawianiu wydarzeń, postaci i realiów, wykorzystując w tym celu materiały dostarczone przez historyków<sup>25</sup>. Nowa dydaktyczna funkcja *kabuki* nie miała jednak ograniczać się wyłącznie do przekazywania wiedzy faktograficznej. Zwłaszcza ruchy reformatorskie lat z 80. i 90.

23 Huntington Samuel P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2011, s. 105–110.

24 High Peter, B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History”, vol. 19, no. 1, 1984, s. 30.

25 Powell Brian, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, Japan Library, London 2002, s. 8.

– na czele ze Stowarzyszeniem na Rzecz Reformy Teatru (*Engeki Kairyōkai*, 演劇改良会), którego założycielami byli m.in. ówczesny premier Hirobumi Itō, minister spraw zagranicznych Kaoru Inoue i minister edukacji Arinori Mori, zaś prezesem Kenchō Suematsu, zięć tego pierwszego<sup>26</sup> – akcentowały jego funkcję wychowawczą, widząc w nim teatr moralnej inspiracji. Podobne aspiracje przyświecały rządowi również na gruncie literatury, co zyskało uznanie w oczach znacznej części ówczesnych intelektualistów.

Myśl o zaangażowaniu rozrywki do realizacji celów edukacyjno-wychowawczych znalazła pełne ucieleśnienie w koncepcji „edukacji popularnej” (*tsūzoku kyōiku*, 通俗教育), której pomysłodawcą był Eitarō Komatsubara, minister edukacji z lat 1908–1911. Edukacja popularna miała wspierać tę w wydaniu szkolnym, zaś zamierzone przez Komatsaburę i jego współpracowników działania na szczeblu legislacyjnym i administracyjnym początkowo miały mieć wyłącznie pozytywny charakter – służyć promocji pożądanych trendów i dzieł wartościowych z punktu widzenia ich potencjału edukacyjnego.

W ostatnim roku swego urzędowania Komatsubara powołał do życia Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej (*Tsūzoku Kyōiku Chōsa Iin Kai*, 通俗教育調査委員会), który miał za zadanie zbadać możliwości wykorzystania do celów edukacyjnych literatury popularnej, publicznych wykładów, pokazów latarni czarnoksiężskiej i projekcji filmowych. W listopadzie 1911 roku opublikowano raport referujący wstępne ustalenia komisji, w którym zawarto m.in. informacje o procedurach oceniania i wydawania pozytywnych opinii filmom i slajdom latarnianym posiadającym potencjał edukacyjny. Środek ciężkości został przeniesiony na wystawców i producentów, którzy sami decydowali o tym, czy chcą ubiegać się o rekomendację komitetu. Zobowiązani oni zostali do wystosowania podania uzupełnionego o przykładowe filmy lub slajdy oraz ich dokumentację (opis katalogowy oraz transkrypcję komentarza narracyjnego wygłaszanego podczas pokazów). W przypadku uzyskania aprobaty petent mógł opatrzyć swoje produkty słowami „Zatwierdzone przez Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej”, komitet z kolei zobowiązywał się do upublicznienia tej informacji na łamach oficjalnej gazety rządowej „Kanpō” (官報).

Uznanie kultury popularnej za platformę edukacyjną zdolną do promowania pozytywnie waloryzowanych wartości, wiedzy, postaw i nawyków, nierozzerwalnie łączy się z konstatacją przeciwną, mianowicie dostrzeże-

---

26 Poulton M. Cody, *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010, s. 3.

niem możliwości jej negatywnego wpływu na jednostkę – promocji wartości stojących w opozycji do istniejącego porządku społecznego, przekazywania wiedzy niebezpiecznej, promowania postaw niepożądanych i skłaniania do aktywności sprzecznych z interesem ogółu. Z perspektywy środowisk rządowych, by kultura popularna mogła sprawnie wywiązywać się z wyznaczonych jej zadań, konieczne stało się wykarczowanie z niej elementów szkodliwych. Stąd też, niejako wbrew początkowym intencjom, w sekcji trzeciej raportu – poświęconej wyłącznie filmowi, co wskazuje na to, że już wtedy dostrzegano jakościową odmienność tego medium – pojawiła się zachęta do wprowadzenia środków o charakterze negatywnym, tj. mechanizmów kontroli kina, zarówno w zakresie zawartości filmów, jak i warunków ich wyświetlania. Wśród problemów, z którymi należało się uporać, komitet zidentyfikował m.in. nieodpowiednie warunki w zakresie higieny i moralności panujące w placówkach wyświetlających filmy, ekspozycję widzów na niewłaściwe zachodnie zwyczaje, niewykształconych narratorów oraz obecność nieprzyzwoitych piosenek i tańców akompaniujących filmowi<sup>27</sup>. Konkluzją tej sekcji było stwierdzenie konieczności ograniczenia możliwości oglądania filmów przez uczniów szkół podstawowych<sup>28</sup>.

Choć pewne zamierzenia komitetu udało się zrealizować – na przykład od 1912 roku na łamach „Kanpō” publikowano informacje o filmach, które zostały uznane za wartościowe ze względów edukacyjnych – jego działania nie zyskały szerokiego rezonansu. Od początku istnienia instytucja ta borykała się z brakami infrastrukturalnymi i kadrowymi, stanowiącymi konsekwencję zbyt pochopnego zaangażowania się w proces oceny filmów. Kwestią istotniejszą był jednak fakt, iż środek ciężkości publicznej debaty nad kinem przeniósł się w bardziej restrykcyjne obszary. Pod wpływem nacisków prasowych Tokijska Policja Metropolitalna dwukrotnie – w 1912 i 1917 roku – wprowadziła regulacje filmowe o charakterze *stricte* negatywnym, tj. zogniskowane wokół cenzury prewencyjnej i ograniczania możliwości oglądania filmów przez poszczególne segmenty widowni. Paradoksalnie, komitet dostarczył argumentów, z których korzystał dyskurs prasowy, jednakże ten – głównie za sprawą stosowania bardziej kategoriycznych twierdzeń – wykazał się większą siłą oddziaływania, spychając kwestie odnoszące się do edukacyjnego potencjału kina poza nawias głównego nurtu dyskusji.

---

27 Salomon Harald, dz. cyt., s. 146.

28 Makino Mamoru, dz. cyt., s. 54–55.

Przed przejściem do szczegółowego omówienia działań prasy warto podkreślić, że Ministerstwo Edukacji nigdy nie porzuciło ambicji aktywnego wykorzystania nowego medium do celów edukacyjno-wychowawczych ani opracowania miękkich środków oddziaływania na strategię produkcyjną wytwórni filmowych i dobór repertuaru przez właścicieli kin. Jeszcze w 1920 roku wprowadziło System Rekomendacji Filmów (*Eiga Suisen Seido*, 映画推薦制度), w ramach którego produkcje uznane za wartościowe promowane były na łamach gazety ministerialnej, organizowano ich publiczne pokazy, a najlepsze z nich mogły ubiegać się o coroczną nagrodę przyznawaną w formie medalu<sup>29</sup>. Praktyka publicznego rekomendowania tytułów postrzeganych jako istotne dla podniesienia poziomu kultury narodowej (*kokumin bunka*, 国民文化) utrzymała się nawet po wprowadzeniu regulacji filmowych z okresu wojny na Pacyfiku, na mocy których rząd uzyskał nowe prerogatywy, w tym możliwość nakazania realizacji filmów na określony temat. Zostawmy jednak ministerstwo i przejdźmy do drugiego – bardziej bezpośredniego – źródła „Skandalu Zigomarowskiego”.

Przyczyny tak gwałtownej reakcji „Tōkyō Asahi Shinbun” na popularność Zigomara do dziś budzą wątpliwości. Wystosowana przez nią krytyka pod adresem kina pokrywała się z obawami części współczesnych, zwłaszcza tych związanych ze środowiskami edukacyjnymi, jednakże jej skala wydaje się niewspółmierna do rzeczywistego problemu. Rola gazety nie ograniczyła się wyłącznie do wyrażania nastrojów epoki, pismo przyczyniło się bowiem, jeżeli nie do ich wytworzenia, to przynajmniej do intensyfikacji. Nie ulega wątpliwości, że i bez udziału prasy regulacje z zakresu cenzury filmowej zostałyby opracowane i wprowadzone, jednakże proces ten trwałby dłużej. Stąd też uzasadnione jest pytanie o przyczyny, dla których gazeta zaangażowała się w kampanię przeciw tak Zigomarowi, jak i kinu w ogóle.

Prawdopodobnie przynajmniej część dziennikarzy podzielała obawy edukatorów. Znacznie istotniejsze wydają się jednak czynniki natury ekonomicznej, przede wszystkim silna konkurencja wewnętrzna i zewnętrzna, w ramach jednego medium i między różnymi mediami. W pierwszym przypadku kluczową rolę odgrywa specyfika „Tōkyō Asahi Shinbun”, stosującej w owym czasie szereg technik charakteryzujących *yellow-journalism*. Już we wczesnych latach swego istnienia gazeta zyskała popularność dzięki zastosowaniu innowacyjnej, jak na warunki japońskiego rynku prasowego, strategii: dużej liczby ilustracji, przyciągających uwagę nagłówków

---

29 Salomon Harald, dz. cyt., 151.

oraz sensacyjnych treści artykułów. Konstatacja ta, choć pomocna w wyjaśnieniu formy ataków na kino, posiada mniejszą wartość eksplanacyjną w odniesieniu do ich przyczyn i celów. Pełniejsze ich zrozumienie wymaga pochylenia się nad zagadnieniem relacji na linii prasa–kino.

Na początku drugiej dekady XX wieku jasne stało się nie tylko to, że kino nie będzie sensacją jednego sezonu, o czym wspominałem już wcześniej, lecz również, że stanie się rywalem prasy w walce o rząd dusz i strumień jenów. Prasa, dotychczas widząca siebie jako jedyne medium masowe, stanęła przed ryzykiem odpływu klientów. Stąd też próbowała dokonać polaryzacji społeczeństwa na dwie grupy – czytelników i widzów, przy czym grupie pierwszej przypisywano właściwości pozytywne, drugiej natomiast negatywne. Z punktu widzenia „Tōkyō Asahi Shinbun” klientela kin różniła się od reszty społeczeństwa już w punkcie wyjścia, filmy zaś jedynie potęgowały te różnice. Jak wskazuje Aaron Gerow, z raportów gazety wyłania się obraz widowni niemal anormalnej w charakterze, posiadającej osobowość podatną na uzależnienia, kłębiącej się wokół Zigomara „niczym mrówki rojące się wokół kawałka cukru”<sup>30</sup>. Gazeta dystansowała siebie, a co za tym idzie – czytelników prasy, od regularnych widzów kinowych, zajmujących niższe miejsce nie tylko w hierarchii społecznej, ale i pod względem predyspozycji intelektualnych, emocjonalnych i moralnych. Stąd też niejako imperatywem moralnym stała się troska o „więźniów sal kinowych”, którzy nie potrafili sami uchronić się przed przemożnym wpływem filmu.

W krytyce wystosowanej przez „Tōkyō Asahi Shinbun” pod adresem kina możemy wyróżnić przynajmniej trzy obszary problemowe: realia funkcjonowania przemysłu filmowego, warunki wyświetlania filmów i immanentne właściwości kina. Gazeta malowała więc portret branży zdominowanej przez skrajny komercjalizm, pochłoniętej drapieżną walką z konkurencją, w której nie powstrzymywano się przez niczym, byleby pokonać rywali i pobić kolejny rekord finansowy. Dziennikarze twierdzili również, iż całe środowisko konsumpcji kinowej zostało zorganizowane w ten sposób, by – poprzez oślepiające światła, kakofonię dźwięków, mrok i odór sali kinowej – jeszcze przed właściwym seansem przeprowadzić zorganizowany atak na wszystkie zmysły widzów, prowadząc ich do stanu psychicznej destabilizacji i przygotowując pod hipnotyczny wpływ filmu. Ten zaś dokonywać miał się za sprawą unikalnej właściwości kina, niedostępnej innym mediom i formom rozrywki, mianowicie zdolności do „przekraczania fikcji” i przekuwania jej w rzeczywistość.

---

30 Gerow Aaron, *Visions of Japanese...*, s. 58.

Wzmocniony przez warunki panujące w sali kinowej film miał stanowić formę stymulacji (*shigeki*, 刺激), omijającej kontrolno-filtrującą funkcję świadomości, a przez to oddziałującej na ludzki charakter i psychikę w sposób bezpośredni<sup>31</sup>.

Koronny argument „Tōkyō Asahi Shinbun” na rzecz restrykcyjnej kontroli kina zawierał się w twierdzeniu, że oglądnie filmów o Zigomarze skłania widzów, zwłaszcza dzieci, do popełniania przestępstw naśladowczych. „Kiedy obejrzy się »Zigomara«, nie sposób nazwać go filmem detektywistycznym, lecz raczej filmem promującym zbrodnię i gloryfikującym kryminalistów”<sup>32</sup> – grzmieli dziennikarze w artykule z 7 października 1912 roku. O sile oddziaływania tej retoryki najpełniej świadczy fakt, że przez długi czas warunkowała ona ocenę ówczesnej sytuacji zawartą w japońskiej literaturze przedmiotu. Jeszcze w 1979 roku Jun’ichirō Tanaka kategorięcznie stwierdzał, że efektem wprowadzenia do kin filmów o Zigomarze była produkcja rzesz młodocianych przestępców<sup>33</sup>. Dopiero systematyczna analiza artykułów z epoki, której na przestrzeni ostatnich trzech dekad podjęli się m.in. Shigeo Fujio, Masato Hase i Aaron Gerow, pozwoliła na weryfikację tych poglądów.

Shigeo Fujio wykazał, że niemożliwym jest znalezienie choćby jednego artykułu sprzed wprowadzenia zakazów wyświetlania filmów o Zigomarze, który bezpośrednio wiązałby je z faktycznymi przestępstwami – ich asocjacja dokonywała się wyłącznie w umysłach dziennikarzy<sup>34</sup>. Również w późniejszym okresie gazety częściej posługiwały się ogólnikami, niż podawały konkretne przykłady przestępstw zainspirowanych działaniami mistrza zbrodni, a jeżeli już to czyniły, budzą one uzasadnione wątpliwości. Masato Hase wskazuje na istnienie dwóch takich artykułów – opublikowanych kolejno w „Chugai Shyōgyō Shinpō” i „Jiji Shinpō” z 15 i 25 października 1912 roku – opisujących ujęcie młodocianych złodziei zafascynowanych postacią francuskiego rabusia, z których jeden przyjął nawet pseudonim „Nowy Zigomar”<sup>35</sup>. Pogłębiona analiza treści tekstów pozwala jednak stwierdzić, że zatrzymani nie mogli czerpać wiedzy o procederze przestępczym z „gorszących” produkcji – nie tylko różnił ich od idola *modus operandi*, ale i na drogę występku wkroczyli, zanim mogli obejrzeć poświęcone mu filmy.

---

31 Tamże.

32 Cytat za: tamże, s. 55.

33 Makino Mamoru, dz. cyt., s. 60.

34 Tamże, s. 61.

35 Hase Masato, dz. cyt., 90.



Burza medialna doprowadziła do wykreowania faktoиду – przekonania o silnych kryminogennych właściwościach kina. Do dziś wątpliwości budzi ocena tego, na ile prasa uczyniła to z premedytacją, na ile zaś dokonała nieświadomej nadinterpretacji, korelując dwa niepowiązane ze sobą zjawiska. Najradykałniejsze stanowisko w tej kwestii – choć należy podkreślić, że nie jedyne – prezentuje Masato Hase, pisząc: „Prawdą jest, że »Tōkyō Asahi Shinbun« i inne gazety wymyśliły istnienie przestępstw naśladowczych zaainspirowanych Zigomarem, a policja w następstwie zakazała wyświetlania filmu na podstawie sfabrykowanych raportów tych gazet”<sup>36</sup>.

## Dziedzictwo *Zigomara*: Japoński system cenzury filmowej

Jakiegokolwiek nie byłyby przyczyny zaangażowania się mediów drukowanych w kampanię antyzigomarowską, faktem pozostaje, że jej efektem długofalowym była fundamentalna zmiana warunków funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego. Decyzja policji metropolitalnej o zdjęciu z afisza problematycznych produkcji była działaniem uczynionym *ad hoc*, dostosowanym do potrzeb chwili, dyskusja jej towarzysząca uzmysłowiła jednak władzom konieczność przeprowadzenia zmian o charakterze systemowym. Dostrzeżono zarówno nieefektywność istniejących przepisów z zakresu cenzury, jak i ich nieadekwatność do regulacji nowego medium. W odpowiedzi na zarzuty dziennikarzy, że filmy o *Zigomarze* nie powinny w ogóle uzyskać zgody na wyświetlanie, przedstawiciele policji stwierdzili, że w ich opisach nie dopatrzono się niczego szkodliwego i dopiero ich obejrzenie pozwoliło na stwierdzenie, iż są szkodliwe ze społecznego punktu widzenia. Cenzura dopuściła więc na ekrany filmy, których nie widziała. Przy czym nie wynikało to z rażących uchybień po stronie funkcjonariuszy, lecz miało źródło systemowe. Przepisy stosowane w odniesieniu do wcześniejszych form rozrywkowo-artystycznych, bezrefleksyjnie przetransponowane na obszar kina, nie zakładały konieczności oglądania spektaklu lub pokazu przed wydaniem zgody na jego publiczne wystawienie – wystarczył sam opis, streszczenie, lista dialogowa lub skrypt narracji. Po wybuchu

---

36 Tamże, s. 92.

„Skandalu Zigomarowskiego” jasne stało się, że taki stan rzeczy nie może zostać utrzymany, a zabiegi cenzorskie dokonywane na gruncie kina muszą bazować na wcześniejszym obejrzeniu filmu. Wynikało to w głównej mierze z konstatacji, iż „ruchome obrazy” cechuje brak koherencji między sferą fabularną, tekstualną i wizualną. Filmy ukazujące działalność przestępczą miały mieć tak daleko posuniętą siłę oddziaływania właśnie ze względu na to, że choć zbrodnia była potępiana zarówno przez plansze tekstowe, narrację *benshi*, jak i ogólną strukturę fabularną filmu, sam obraz wysyłał sprzeczny komunikat, był podatny na odmienne interpretacje, czy wręcz „odrywał się” od filmu, oddziałując na umysł widza w sposób niezależny.

Pojęcie kina jako fenomenu autonomicznego, wykazującego istotne jakościowe różnice względem innych mediów, posiadającego szereg właściwości danych wyłącznie sobie, wykształciło się dopiero w wyniku żywej debaty nad jego negatywnymi właściwościami oraz działaniami zmierzającymi do wypracowania efektywnych metod jego kontroli. Można wręcz stwierdzić, że kino zostało zidentyfikowane jako problem, zanim zostało zidentyfikowane jako kino. Ujmując rzecz słowami Aarona Gerowa:

Historia dyskursu kina jako specyficznego obiektu rozpoczęła się w Japonii dopiero w chwili uzmysłowienia sobie, że [uprzedni] dyskurs był nieadekwatny do definiowania i akomodowania swojego obiektu. Samo uzmysłowienie sobie tego faktu było [jednak] niewystarczające do wygenerowania dyskursu filmu: musiało ono zostać połączone z opisem medium jako problemu społecznego, który wymagał rozwiązania<sup>37</sup>.

Fundamentalna reorientacja w zakresie regulacji filmowych, która dokonała się za sprawą „Skandalu Zigomarowskiego”, nie ograniczała się wyłącznie do odnotowania konieczności oparcia procedur cenzorskich o wcześniejsze obejrzenie filmu. W istocie oznaczała ona stworzenie takich regulacji, dotychczas *de facto* nieistniejących, oraz ujednoczenie i scentralizowanie przepisów z zakresu cenzury, jako że wcześniej pozostawały one w gestii władz lokalnych. Dość powiedzieć, że do wybuchu skandalu nie istniał żaden akt prawny odnoszący się wyłącznie do kina<sup>38</sup>, zaś jedynymi

---

37 Gerow Aaron, *Visions of Japanese...*, s. 65.

38 Nie oznacza to jednak, że do kina nie stosowały się żadne przepisy o ogólnokrajowym zasięgu. Podlegało ono bowiem szeregowi regulacji odnoszących się do obszarów takich, jak prawo autorskie i prawa pokrewne (np. *Ustawa o prawie autor-*

przepisami o ogólnokrajowym zasięgu o charakterze cenzorskim były regulacje celne, zakazujące importu zagranicznych obiektów (w tym filmów) bezczeszczących godność rodziny cesarskiej, nawołujących do zniesienia własności prywatnej lub obalenia monarchii, dokumentujących działania międzynarodowych grup komunistycznych itp.<sup>39</sup>

Jako że kino nie zostało jeszcze zidentyfikowane jako medium o właściwościach immanentnych, wymagające opracowania osobnych regulacji, lokowano je w obszarze legislacyjnym odnoszącym się do teatru i *misemono*<sup>40</sup>. Decentralizacja przepisów oznaczała, że najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania i egzekwowania regulacji z zakresu cenzury był lokalny komisariat policji. O ile system sprawdzał się w niezurbanizowanych prefekturach i mniejszych miejscowościach, był nieefektywny w przypadku większych miast, w skrajnych bowiem przypadkach różnice w przepisach występowały już na poziomie dzielnic. Co więcej, ponieważ nie zakładał on możliwości, by zezwolenie na wyświetlanie filmu było respektowane w innym miejscu, niż zostało wydane, w okresie swej żywotności ekranowej ten sam film podlegał przynajmniej kilku niezależnym procedurom cenzorskim.

Proces wytwarzania scentralizowanych praw pokrywał się z ogólną linią polityki rządu Meiji, który stopniowo przekształcał pozostałości feudalnego systemu klanowego w nowoczesne państwo oparte na władzy centralnej. Nie ulega wątpliwości, że w końcu – po uporaniu się z kwestiami bardziej palącymi – objąłby również kino, a przynajmniej *misemono*. „Skandal Zigomarowski” doprowadził do przewartościowania priorytetów właśnie poprzez wskazanie na to, że problem kina jest istotny społecznie.

---

*skim* z 1899 roku czy *Ordynacja o procedurach rejestracji utworów objętych prawem autorskim* z 1910 roku), utrwalanie obiektów i placówek wojskowych (np. *Ustawa o ochronie pojazdów wojskowych* z 1899 roku) czy działalność wydawnicza i reklamowa (np. *Prawo o publikacjach* z 1893 roku czy *Przepisy reklamowe* z 1911 roku). Por. Makino Mamoru, dz. cyt., s. 48–50.

39 Tamże, s. 49.

40 *Misemono* (見世物) stanowi złożoną kategorię pojęciową, która na język polski najlepiej przekłada się jako „pokaz”. Termin ten wykształcił się w epoce Edo (1603–1868) na określenie zróżnicowanych praktyk performatywnych i wystawienniczych prezentowanych w przydrożnych namiotach lub naprędce skleconych stoiskach. W ramy *misemono* wchodziły m.in. sztuczki kuglarskie i popisy akrobatyczne, pokazy *saïku* (wymyślnego rzemiosła), wystawy egzotycznych zwierząt i *freak-show*. Szczegółowe omówienie zagadnienia wraz z licznymi przekładami znaleźć można w: Markus Andrew L., *The Carnival of Edo – Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, vol. 45, no 2, 1985, s. 499–541.

Choć wadliwość nadmiernej decentralizacji przepisów została w niektórych miejscach dostrzeżona wcześniej – o czym świadczy fakt, że komisariaty główne policji w Tokio i Osace wprowadziły kolejno w listopadzie 1910 roku i lipcu 1911 roku bliźniaczo podobne wewnętrzne wytyczne dotyczące regulacji filmowej – działania zmierzające do wykształcenia prawa o zasięgu ogólnokrajowym uległy intensyfikacji pod wpływem nacisków ze strony prasy. 13 października 1912 roku „Tōkyō Asahi Shinbun” upubliczniła poprawione wewnętrzne wytyczne tokijskiej policji, w świetle których należało wystrzegać się wyrażenia zgody na wyświetlanie filmów zawierających elementy: a) sugerujące cudzołóstwo, b) promujące środki i metody przestępcze, c) graniczące z okrucieństwem, d) obsceniczne i mogące wywołać pożądanie, e) sprzeczne z podstawowymi wartościami moralnymi, pobudzające dzieci do szkodliwych działań i powodujące zepsucie oraz f) lekkomyślnie wyśmiewające bieżące wydarzenia polityczne i mogące zakłócić porządek publiczny<sup>41</sup>. Jak zauważa Aaron Gerow:

Sekcje odnoszące się do cudzołóstwa, okrucieństwa, obsceniczności i moralności niewiele różniły się w stosunku do ówczesnych regulacji dotyczących teatru. Novum powstałym w zetknięciu się z problemem kina była ocena dzieła filmowego jako zdolnego nie tylko do urażenia powszechnego w społeczeństwie modelu wrażliwości i bezpośredniego uderzenia w publiczne zasady moralne, lecz również do skłonienia publiczności do podjęcia niepożądanych działań, szczególnie w odniesieniu do pewnych sektorów widowni. Obowiązujące do tego czasu regulacje dotyczące teatru nigdy nie wskazywały na bezpośredni wpływ spektaklu na ludzkie działania ani na istnienie specyficznych segmentów widowni, które powinny być objęte szczególną troską w zakresie prawodawstwa. Problem ten był właściwy wyłącznie kinu<sup>42</sup>.

Rozwiązania te miały charakter doraźny i stanowiły jedynie punkt wyjścia dla aktów prawnych ujmujących kino w sposób kompleksowy. Pierwszym z nich były *Zasady regulacji placówek filmowych* (*Katsudō Shashin Kōgyō Torishimari Kisoku*, 活動写真興行取締規則), wprowadzone przez Tokijską Policję Metropolitarną w sierpniu 1917 roku. Podstawowe kryteria, na podstawie których decydować miano o dopuszczeniu filmu do wyświetlania, w nieznacznym stopniu różniły się od tych, jakie zawarto w wewnętrznych wytycznych, większy nacisk położono jednak na to, że podstawą oceny po-

<sup>41</sup> Makino Mamoru, dz. cyt., s. 65.

<sup>42</sup> Gerow Aaron, *Visions of Japanese...*, s. 63.

winno być jego obejrzenie. Przepisy wprowadzały również system licencji dla narratorów, którzy w celu jej uzyskania musieli przejść specjalne szkolenie, a od 1920 roku zdawać egzamin pisemny<sup>43</sup>. Początkowo dokonano również podziału filmów na dwie kategorie – typ *kō* (甲), dopuszczalny dla widzów od 15 roku życia, oraz typ *otsu* (乙), dostępny niezależnie od wieku – jednakże z zapisu tego zrezygnowano w 1920 roku pod wpływem protestów ze strony wystawców, notujących spadek liczby klientów sięgający nawet 50%<sup>44</sup>. W świetle nowych przepisów kina musiały zostać podzielone na sektor męski i żeński, zaś plakaty reklamowe miały być kontrolowane pod kątem tego, czy nie zawierają nieprawdziwych informacji i nie reklamują utworu w sposób sprośny<sup>45</sup>. Jak widać, twórcy regulacji próbowali odnieść się w nich do wszystkich kwestii, o których pisałem wcześniej – od samej zawartości filmów przez towarzyszącą im narrację po warunki ich wyświetlania. Wkrótce w pozostałych 46 prefekturach wprowadzone zostały przepisy bazujące na tokijskich wzorcach, jednakże w każdej z nich występowały mniejsze lub większe odchylenia od modelu źródłowego.

Kontrola nad przemysłem filmowym jeszcze przez kilka lat pozostawała w gestii władz lokalnych, w końcu jednak Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zdecydowało się dokonać centralizacji prawa, czego efektem były *Przepisy inspekcji filmowej* (*Katsudō Shashin „Firumu” Ken’etsu Kisoku*, 活動写真「フィルム」検閲規則) z maja 1925 roku. Akt ten delegował cenzurę w ręce ministerialnych urzędników, którzy po obligatoryjnym obejrzeniu filmu mogli udzielić zgody na jego wyświetlanie na terenie całego kraju przez okres 3 lat<sup>46</sup>. Centralne regulacje odróżniało od lokalnych to, że usunięto z nich punkty odnoszące się do właściwości sali kinowej, publiczności i narratorów. Przepisy z 1925 roku były więc pierwszym japońskim aktem prawnym, który definiował tekst filmowy jako niezależny od sfery wystawowej, określającym tym samym, że warunki prezentacji filmu są nieistotne w ocenie treści, jakie on niesie<sup>47</sup>.

43 Fujiki Hideaki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal”, vol. 45, no. 2, 2006, s. 78.

44 Salomon Harald, dz. cyt., 149–150.

45 Freiberg Freda, *Comprehensive connections: The film industry, the theatre and the state in the early Japanese cinema*, „Screening the Past”, no. 11, 2000, online: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm>.

46 Kasza Gregory, *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, University of California Press, Berkley 1993, s. 55.

47 Gerow Aaron, *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture* [w:] Dennis Washburn, Carole Cava-

## Granice zarysowane: Branża filmowa a nowe regulacje

Paradoksalnie, na tym etapie kształtowania się regulacji filmowych największym zwycięzcą okazał się nie rząd – który zyskał narzędzie kontroli nad medium zdolnym kształtować opinię publiczną, a w przyszłości służyć do celów propagandowych – lecz japoński przemysł filmowy. Stwierdzenie to może budzić zastrzeżenia czytelników, gdyż obecnie w naszym kręgu kulturowym cenzura jest waloryzowana negatywnie, jako źródło kontroli społecznej i narzędzie tłumienia swobody wyrażania poglądów. Należy jednak pamiętać, że w owym czasie japońska branża filmowa nie była – poza marginalnymi wyjątkami – zainteresowana kontestowaniem kultury dominującej lub lansowanego przez państwo korpusu ideologicznego. Jej ambicją było zarabianie pieniędzy. Wprowadzenie scentralizowanego systemu cenzury filmowej, operującego na bazie jasnych kryteriów, leżało w jej interesie, zmniejszało bowiem ryzyko inwestycji w produkty, które nie przyniosą zysków.

Wraz ze stopniowym wykształcaniem się systemu studyjnego, modelowanego według wzorca amerykańskiego, kwestia ta stawała się coraz bardziej paląca. Rosnące koszty produkcji wymuszały myślenie w kategoriach ogólnokrajowych, któremu nie sprzyjała zarówno możliwość nieuzyskania zgody na wyświetlanie filmu (ograniczana poprzez klaryfikację przepisów), jak i uzyskanie jej tylko na terenie niektórych prefektur i miast (eliminowana przez ich centralizację). Brak konieczności poddawania filmów kolejnym długotrwałym procedurom cenzorskim przy zmianie lokalizacji ich wyświetlania zwiększał swobodę wytwórni w operowaniu swoimi produktami, znacznie ograniczał bowiem czas, w którym nie mogły być one użytkowane.

Przed wszystkim jednak producenci i importerzy filmowi wiedzieli w końcu, w jakich granicach mogą się poruszać. To, co z jednej strony jest ograniczaniem swobody, z drugiej stanowi zarysowywanie jej obszaru. Każde „zabraniam” nierozzerwalnie łączy się z „przyzwalam”. Wprowadzenie scentralizowanych przepisów oznaczało zmniejszenie obszaru niejasności i pozwoliło branży filmowej na racjonalizację jej działalności. Od tej pory transgresja nie mogła być już nieświadoma.





# Świadectwo przemian: Sport we wczesnym kinie japońskim

*Film żyje chwilą bieżącą, podobnie jak prasa. Nie może być obiektem muzealnym. Powinien odzwierciedlać swoje czasy i być zrozumiały dla współczesnych.*

Akira Kurosawa

Kino jest sztuką *par excellence* masową – w jego istotę wpisane są mechaniczna reprodukcja i powszechność odbioru. Kino nie znosi rezerwatów galerii sztuki, a grona swych odbiorców nie może ograniczać do wyselekcjonowanych, elitarnych znawców. Potencjał swój realizuje w pełni wyłącznie wtedy, kiedy utrzymuje żywy kontakt ze społeczeństwem, wtapia się w jego tkankę, płynie w jego krwiobieg, wysyła impulsy do jego mięśni. By to osiągnąć, musi – może poza swym wariantem fantastyczno-eskapistycznym – opisywać świat widza, odnosić się do jego doświadczeń i problemów, nawet jeżeli czyni to w sposób pośredni, przefiltrowując je przez wrażliwość twórców. Kino jest fenomenem szybko aktualizującym się, spośród wszystkich form ludzkiej działalności artystycznej najbardziej bodaj wyczulonym na drobne nawet drgania w swym otoczeniu społecznym. Zgłębiając jego dzieje, raz za razem popadamy w zadumę nad tym, jak często zabierało ono głos w kwestiach, które w dyskursach cieszącym się większą estymą – publicystycznym, naukowym, politycznym – artykułowano z wyraźnym opóźnieniem. Było to możliwe, ponieważ kino nie poddaje się dyktatowi twardych faktów, nie

brnie w obiektywnej sprawdzalności, nie wymaga przeprowadzania dowodów swych wrażeń, słowem: jest domeną imponderabiliów.

Właściwości te sprawiają, że wytwory kinematograficzne stanowią doskonałe dokumenty społeczne, źródła poznania minionych czasów, a także przystępne ilustracje wiedzy uzyskanej drogą formalną. Historia kinematografii narodowych jest w istocie historią państw i społeczeństw, na gruncie których wyrosły. Złożone relacje zachodzące między kinem a sferami społeczno-kulturową, polityczną i ekonomiczno-gospodarczą ze szczególną intensywnością uwidaczniają się w przypadku państw, którymi wstrząsnęły gwałtowne, fundamentalne przemiany. Do grona najciekawszych z nich należy Japonia, która w połowie XIX wieku zarzuciła ponad 200-letnią restrykcyjną politykę izolacji i otworzyła się na wpływy Zachodu, w ciągu niespełna 100 lat przechodząc kolejno przez fazy modernizacji, demokracji i militaryzacji.

Daleko posunięte społeczno-polityczne uwikłanie nie znamionowało wyłącznie kina czy – szerzej – sztuki w ogóle. Również i zmienne koleje sportu – choć w mniejszym stopniu – stanowiły element, skutek i ilustrację wewnętrznie zróżnicowanych i nie zawsze zbieżnych przeobrażeń, które stały się udziałem Japonii po jej otwarciu na świat. Sport nie był wówczas aktywnością neutralną, pozostawał bowiem uwikłany w dyskurs ideologiczny, przypisujący mu określoną rolę i faworyzujący poszczególne dyscypliny, oraz stanowił składową szerszych procesów społecznych bezpośrednio oddziałujących na życie codzienne, aspiracje i wartości mieszkańców kraju.

Sport przeszedł w Japonii drogę pod wieloma względami paralelną do drogi kina, warto więc przyrzeć się zachodzącym między nimi związkom. Tym bardziej, że jest to temat, który w literaturze przedmiotu nie został jeszcze poddany należytej eksploracji. Ogląd ten nie powinien jednak ograniczać się do quasi-encyklopedycznego wyliczenia filmowych manifestacji sportu. Podobny wykaz byłby nie tylko niemożliwy do sporządzenia – jako że większość filmów z wczesnego okresu kina japońskiego nie przetrwała do naszych czasów, zaś wiedza, którą czerpiemy o nich ze źródeł wtórnych, jest nader ułomna, fragmentaryczna i skrótowa – ale przede wszystkim mało stymulujący poznawczo. Winniśmy raczej spojrzeć głębiej i powiązać te dwa fenomeny ze sferą codziennych doświadczeń ówczesnej widowni oraz szerszym kontekstem, jaki je warunkował. Warto również zwrócić uwagę na to, jak w rękach wybranych twórców wprowadzanie do filmów wątków sportowych wykraczało poza czyste kronikarstwo, pełniąc dodatkowe funkcje znaczeniowe. Ujęcie to pozwala na zawężenie korpusu omawianych

produkcji. W dalszej części tekstu ograniczę się – poza nielicznymi wyjątkami – do pozycji dostępnych, z którymi czytelnik ma szansę się zapoznać, a zarazem takich, które uważam za szczególnie wartościowe.

Omówienie relacji na linii kino–sport wymaga zarysowania kontekstu historycznego, w którym te dwa rodzaje aktywności pojawiły się na wy-  
spach japońskich i stopniowo rozwijały. Jak już wspominałem w rozdziale poświęconym wykształceniu się japońskiej cenzury filmowej, u progu tzw. Restauracji Meiji (1868–1912) władze kraju stanęły przed dylematem dotyczącym kształtu nowej, wówczas dopiero rodzącej się Japonii. Kluczową kwestię stanowiła natura związku pomiędzy pożądanymi przekształceniami politycznymi, społecznymi i technologicznymi a zmianami społeczno-kulturowymi. Pytano, czy aby stać się państwem nowoczesnym i osiągnąć sukces na arenie międzynarodowej, konieczna jest powszechna akceptacja obcych obyczajów. Po okresie dość bezkrytycznego kopiowania zachodnich wzorców, stanowiącego skrajną interpretację postulatu *datsua nyūō* (脱亜入欧, „Wyjść z Azji, wejść do Zachodu”), obrano kierunek reformistyczny, zasadzający się na akceptacji procesów modernizacyjnych, przy jednoczesnym odrzuceniu nadmiernej westernizacji. Postawa ta najpełniej uwidaczniała się w sloganie *wakon-yōsai* (和魂洋才, „Japoński duch, zachodnia technologia”). Konsekwencją przyjęcia tej zasady była próba stworzenia nowego obywatela japońskiego, który przyswoiłby sobie zachodnią wiedzę, mógł operować najnowszą techniką i stał się czynnym współtwórcą procesów modernizacyjnych, ale jednocześnie pozostał wierny „japońskiemu duchowi”, tradycji oraz ustalonym stosunkom władzy. Równoległe w środowiskach intelektualnych rozwijano koncepcje rasy (*jinsbu*, 人種), unikalnych właściwości Japończyków (*minzoku*, 民族) i narodowej esencji (*kokutai*, 国体)<sup>1</sup>, które swe pełne ucieleśnienie znalazły w tendencjach nacjonalistyczno-militarystycznych lat 30. i 40. XX wieku. Niemal do ataku na Pearl Harbor w Japonii toczyła się swoista gra między elementami „rdzennymi” i „obcymi”, akceptowanymi dopiero po poddaniu ich procedurom adaptacji i natywizacji. Gra, w której i kino, i sport musiały wziąć udział...

W chwili pojawienia się kina w Japonii przypisano mu rolę dalece wykraczającą poza dostarczanie rozrywki. W swym aspekcie technologicznym ilustrowało ono potęgę myśli naukowej Zachodu, zaś importowane filmy miały

---

1 Szczegółowe omówienie tych kwestii znaleźć można w: Weiner Michael, *The invention of identity – ‘Self’ and ‘Other’ in pre-war Japan* [w:] tenże (ed.), *Japan’s Minorities. The Illusion of Homogeneity*, Routledge, London 1997, s. 1–16.

dostarczać wiedzy o odległym, nieznanym świecie. W drugiej dekadzie XX wieku pierwiastek edukacyjny nowego medium rozszerzono o kształcenie moralne, a kolejne regulacje prawne – z 1917, 1925 i 1939 roku – stopniowo zwiększały zakres kontroli, jaką nad kinematografią sprawowało państwo. Również sport został zaangażowany w proces formowania nowej Japonii. Za sprawą zagranicznych doradców zachodnie dyscypliny trafiły na wyspy już w latach 70. XIX wieku<sup>2</sup>. Rząd zachęcał do ich adaptacji, dostrzegając w nich środek kształtowania charakteru, poprawy sprawności militarnej, promocji nowoczesnego stylu życia i zmniejszenia domniemanej fizycznej niższości Japończyków<sup>3</sup>. Z drugiej strony procesy modernizacyjne podważyły praktyczną wartość *bujutsu* (武術), tradycyjnych sztuk walki, w skład których wchodziły m.in. szermierka (*kenjutsu*, 剣術), łucznictwo (*kyūjutsu*, 弓術) i walka wręcz (*jujitsu*, 柔術), w efekcie czego drastycznie straciły one na popularności. Drogą do odrodzenia okazała się dla nich redefinicja założeń filozoficznych i koncentracja na edukacji moralnej. Od 1926 roku



**Ilustracja 4.1.** Mecz towarzyski drużyn baseballowych Uniwersytetu Keiō i Uniwersytetu Chicago w 1915 roku

2 Wykaz zachodnich dyscyplin sportowych i daty ich pojawienia się w Japonii znaleźć można w: Kusaka Yuko, *The emergence and development of Japanese school sport* [w:] Joseph Maguire, Masayoshii Nakayama (ed.), *Japan, Sport and Society. Tradition and Change in a Globalizing World*, Routledge, London 2006, s. 18.

3 Atkins E. Taylor, *Popular Culture* [w:] William M. Tsutsui (ed.), *A Companion to Japanese History*, Blackwell Publishing, Oxford 2007, s. 469.

termin *budō* (武道)<sup>4</sup> zaczęto stosować w szkolnictwie w celu odróżnienia sportów walki od sportów grupowych, a w pięć lat później wprowadzono je jako obowiązkowy element programu edukacyjnego<sup>5</sup>.

Uwiecznianie zmagają sportowych na taśmie światłoczułej ma w Japonii historię tak długą, jak samo kino. Pierwsze kroki w tym kierunku poczynił François-Constant Girel, wysłany do Japonii przez braci Lumière, by służył pomocą Katsutarō Inabacie, importerowi pierwszych kinematografów<sup>6</sup>. Girel pełnił funkcje operatora, serwisanta oraz instruktora zespołów filmowych. Oprócz tego realizował dla swych francuskich pracodawców krótkie „filmowe pocztówki” przedstawiające krajobrazy, obyczaje oraz życie codzienne Japonii, kolportowane następnie w całej Europie, głodnej nowinek ze świata i egzotycznych widoków. Jednym z filmów, które wyszły spod jego ręki, była niespełna dwuminutowa *Japońska szermierka* (*Escrime au sabre japonais*, 1897), nakręcona w Kioto podczas rozgrzewki do treningu *kenjutsu*. Kiedy za kamery chwycili pierwsi japońscy filmowcy związani z tokijskim sklepem fotograficznym Konishi, w ich repertuarze dominowały filmy przedstawiające tańczące gejsze oraz zawody sumo. Jak już wspominałem w rozdziale poświęconym wpływowi tradycyjnych japońskich form artystycznych na tamtejsze kino, projekcje filmów z udziałem sumitów często odbywały się z ceremoniałem właściwym prawdziwemu wydarzeniu sportowemu – odtwarzano ceremonię wejścia na ring (*dohyō iri*, 土俵入り), prezentowano zawodników, narratorzy komentowali przebieg walki, a widownia kibicowała swoim faworytom.



Ilustracja 4.2. Kadr z filmu *Japońska szermierka*

- 4 Warto zauważyć, że w zamierzeniu władz zastąpienie terminu *bujutsu* („technika wojownika”) bliskoznacznym – choć nie tożsamym – terminem *budō* („droga wojownika”) miało nadać sztukom walki filozoficzny charakter i powiązać je z ideą samodoskonalenia.
- 5 Szczegółowe omówienie kwestii zmian sposobu postrzegania tradycyjnych sztuk walki znaleźć można w: Hamaguchi Yoshinobu, *Innovation in material arts* [w:] Joseph Maguire, Masayoshii Nakayama (ed.), *Japan, Sport and Society...*, s. 6–16.
- 6 Początki kina w Japonii omawiam szerzej w rozdziale *Herosi kinematografii: początki japońskiego przemysłu filmowego*.

Filmowe zapiski meczów sumo cieszyły się tak dużą popularnością, że w tokijskim lunaparku, otwartym w 1910 roku<sup>7</sup>, wybudowano specjalny obiekt o nazwie Sumō-katsudō-kan (活動相撲館, „pawilon filmów sumo”), przeznaczony wyłącznie do ich wyświetlania<sup>8</sup>. Przyczyn takiego stanu rzeczy można upatrywać zarówno w odrodzeniu sumo po okresie kryzysowym<sup>9</sup>, jak i – na szerszej płaszczyźnie – wzrostem zainteresowania tradycyjnymi sztukami walki pod wpływem sukcesów militarnych w wojnie rosyjsko-japońskiej (1904–1905). Nie bez znaczenia był również fakt bardziej trywialny: zawody sportowe odbywały się wówczas dwa razy do roku, podczas gdy kina otwarte były codziennie.

Mniejszym uznaniem widowni cieszyły produkcje poświęcone szermierce, choć i te realizowano, a ich projekcje starano się uatrakcyjnić. Wystarczy wspomnieć, o wzmiankowanej już premierze filmu *Pokaz tańca miecza szkoły Shintō-ryū* (*Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi*, 1908, reż. nieznanym), przedstawiającego taniec z mieczem w wykonaniu Raifu Hibino, podczas której sam mistrz stał obok ekranu, recytując wiersze<sup>10</sup>. Publiczność bardziej interesowały jednak fantazyjne pojedynki w fabularnych *kyūha* (旧派, dosł. „stara szkoła”, filmowe dramaty historyczne) niż realistyczne przedstawienie technik walki w filmach dokumentalnych.

- 
- 7 Lunapark został założony przez Ken’ichiego Kawaurę, właściciela wytwórni Yoshizawa Shōten, po jego powrocie z podróży biznesowej po Stanach Zjednoczonych. Zafascynowany nowoczesnym parkiem rozrywki mieszczącym się na Coney Island – zwłaszcza generowanymi przez niego zyskami – postanowił przenieść ten pomysł na grunt japoński. Kawaura zaadaptował również szereg innych rozwiązań, które miał możliwość poznać podczas pobytu za granicą. Najważniejszym z nich była budowa pierwszego pełnoprawnego japońskiego studia filmowego w dzielnicy Meguro, stworzonego na modłę studiów Thomasa Edisona i Siegmunda Lubina.
  - 8 Domenig Roland, *A place with a view of the tower – Asakusa as a movie district*, online: <http://www.tokyoedoradio.org/Project/Symposia/Symposium03/Symposium03-keynoteSpeechDomenig/Symposium03-keynoteSpeechDomenig.html>.
  - 9 Syntetyczne omówienie przekształceń w obrębie sumo – jego popularyzacji i profesjonalizacji w okresie Edo, degradacji pod wpływem otwarcia na Zachód, reformacji i ukonstytuowania się jako sportu narodowego – znaleźć można w: Starecki Tomasz, *Sumo narodowym sportem Japonii* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 307–326.
  - 10 Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I* [w:] Arthur Nalletti, David Desser (ed.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 246.





**Ilustracja 4.3.** Fotografia z 1905 roku przedstawiająca sumitów i zachodnią widownię. W centrum znajduje się Taniemon Hitachiyama, zawodnik, który odegrał kluczową rolę w ponownej popularyzacji sumo po okresie kryzysu

Imponująca liczba filmowych zapisów zawodów sumo, realizowanych od początku XX wieku, kontrastuje z produkcją fabularną jego drugiej dekady, pozbawionej jakichkolwiek wątków sportowych. Sport nie przystawał do specyfiki i polityki produkcyjnej ówczesnej branży filmowej, zorientowanej na widowiska historyczne i melodramatyczne *shinpa* (新派, dosł. „nowa szkoła”), które nie pozostawiały w ramach swej struktury narracyjnej miejsca na żadne elementy wykraczające poza przedstawienie tragicznych kolei losu bohaterów. Sytuacja zmieniła się dopiero w latach 20., kiedy kino otwarło się na tematykę bliższą codziennemu doświadczeniu widowni. Wątki sportowe szczególnie chętnie inkorporował nurt *shomin-geki* (庶民劇, dosł. „dramat o prostych ludziach”), unikający taniej sensacyjności i melodramatyzowania, koncentrujący się na życiu zwykłych obywateli, zazwyczaj przedstawicielei niższej klasy średniej. Konieczne staje się podkreślenie, że nawet w ramach gatunku sportowego (*supōtsu-mono*, スポーツ物), zainicjowanego przez *Poetę i atletę* (*Shijin to undōka*; 1924, Kiyohiko Ushihara)<sup>11</sup>, sport rzadko stanowił główną atrakcję widowiska. W zależności od preferencji twórców mógł być wykorzystany

<sup>11</sup> Anderson Joseph L., Richie Donald, *Japanese Film: Art and Industry*, Expanded Edition, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 51.



jako punkt wyjścia, służyć do zarysowania środowiska, w którym rozgrywa się akcja, być bohaterem drugiego lub trzeciego planu, a nawet ograniczyć swój występ do krótkiego *cameo*. Przede wszystkim jednak stanowił jedno ze świadectw, a zarazem składowych gruntownych przeobrażeń Japonii.

Kino relatywnie szybko dostrzegło, że postulat oddzielenia procesów modernizacji kraju od przejmowania przez jego mieszkańców zachodnich wzorów kulturowych może i sprawdza się na papierze, jednak w prawdziwym świecie – na który z taką uwagą kierowało się teraz oko kamery – w pełni zrealizować go nie sposób. Filmy lat 20. i 30. odmalowują obraz Japonii, przynajmniej w jej wydaniu wielkomijskim, przesiąkniętej elementami zachodnimi: ulice i kawiarnie pełne *modan gāru* (モダンガール, nowoczesnych, wyzwolonych kobiet), importowane dobra konsumpcyjne piętrzące się na witrynach sklepowych, jazzowe dźwięki wydobywające się z mieszkań i lokali, wypełnione sale kinowe i nowoczesne dyscypliny sportowe. Część twórców odnosiła się do tych przemian z życzliwością, inni natomiast podchodzili do nich z większą dozą refleksji, wskazując na ich negatywne aspekty, takie jak nawarstwiające się różnice międzypokoleniowe, rozpad struktur rodzinnych czy niekompatybilność tradycyjnych i nowych wartości. Szukając sposobu na pogodzenie sprzeczności, najczęściej posługiwano się nośną figurą retoryczno-stylistyczną polegającą na zestawieniu dwóch odmiennych wzorów kobiecości: nadmiernie zwesternizowanej i tradycyjnej.

Choć władze państwowe posiadały klarowną wizję tego, które zachodnie elementy winny zostać z Japonii wyrugowane, co środkami legislacyjnymi zaczęto czynić u progu lat 40.<sup>12</sup>, względem sportu cechowała je postawa iście schizofreniczna. Z jednej strony zachodnie dyscypliny uznane zostały za niepożądane i zrywające z tradycją, z drugiej natomiast istniała silna tendencja do ich „japonizowania”, poprzez włączenie w dyskurs narodowej esencji i wypełnienie „duchem *budō*”. Uznano, że mogą one służyć Japonii, jeżeli wyeliminuje się z nich nacisk na konkurencję i indywidualizm, wprowadzając w ich miejsce kolektywizm i etos samorozwoju. Równolegle promowano tradycyjne *budō* jako najlepszą szkołę odrzucenia indy-

---

12 Przykładowo: w 1939 roku zakazano używania kosmetyków i ondulowania włosów, w 1940 wprowadzono zakaz używania Biblii przez nauczycieli akademickich jako tekstu szkodliwego dla moralnej edukacji Japończyków, w 1941 roku zakazano kinom wyświetlania filmów amerykańskich i brytyjskich, w 1942 roku wprowadzono zakaz emisji i wykonywania „wrogiej muzyki”, głównie jazzu.



Ilustracja 4.4. *Modan gāru* na fotografii gazety „Mainichi Shinbun” z 1928 roku

widualizmu i pełnego poświęcenia się narodowi<sup>13</sup>. Igrzyska Olimpijskie w Amsterdamie w 1928 roku udowodniły zresztą, że zachodnie dyscypliny sportowe posiadają ogromny potencjał w kształtowaniu wyobrażonej „japońskości”. Reprezentacja kraju po raz pierwszy osiągnęła sukces na arenie międzynarodowej, zdobywając pięć medali (w tym dwa złote) i ustanawiając nowy rekord w pływaniu, w efekcie czego w klasyfikacji medalowej zajęła 15. miejsce, wyprzedzając kraje takie, jak Austria, Norwegia, Polska czy Hiszpania. Gazeta „Tōkyō Asahi Shinbun” pisała wówczas: „Japońscy sprinterzy ucieleśnili japońskiego ducha, demonstrując, że japońska sprężystość i siła może zwyciężać nad światem”<sup>14</sup>.

Analiza produkcji z lat 20. i 30. pozwala na wyróżnienie przynajmniej trzech strategii wykorzystywania sportu w filmie: niewartościującej ob-

<sup>13</sup> Por. Inoue Shun, *Invented Tradition in the Martial Arts* [w:] Sepp Linhart, Sabine Frühstück (ed.), *The Culture of Japan as Seen through its Leisure*, State University of New York Press, Albany 1998, s. 83–94.

<sup>14</sup> Cytat za: Wada-Marciano Mitsuyo, *Nippon Modern: Japanese Cinema of 1920s and 1930s*, University of Hawai‘i Press, Honolulu 2008, s. 62.

serwacji, w ramach której popularność zachodnich dyscyplin sportowych wskazywana jest jako jeden z aspektów przemian Japonii; wprowadzenia mniej lub bardziej rozbudowanego wątku sportowego w strukturę narracyjną filmu, w którym – przynajmniej na poziomie ogólnej wymowy – sport nie odgrywa decydującej roli; w końcu zaś użycia scen sportowych w formie czysto symbolicznej, służącej wyrażeniu idei pozostających poza sferą bezpośredniego związku z tematyką sportową. Rzecz jasna powyższa typologia stanowi pewne uogólnienie, istnieje bowiem szereg filmów stanowiących formę pośrednią.

Pierwsza strategia swe pełne ucieleśnienie znajduje we wczesnych dziełach Yasujirō Ozu, wnikliwego obserwatora – a w późniejszym okresie i komentatora – życia społecznego, zwłaszcza w dwóch komediach studenckich, inspirowanych filmami Ernsta Lubitscha i Harolda Lloyd’a – *Dniach młodości* (*Gakusei romansu: Wakaki hi*, 1929) i *Co z tego, że oblałem?* (*Rakudai wa shita keredo*, 1930). Powstrzymując się od dokonywania jakiegokolwiek oceny, Ozu wskazuje, jak istotną rolę w życiu młodych odgrywa zachodnia kultura popularna, bohaterowie czytają bowiem zagraniczne pisma filmowe, a ściany ich pokojów przyozdabiają fotosy zachodnich aktorów i kinowe plakaty<sup>15</sup>. Wątek sportowy został szczególnie wyeksponowany w *Dniach młodości*. Już w pierwszym ujęciu, panoramującym okolice Uniwersytetu Tokijskiego, widoczne jest boisko, gdzie rozgrywa się mecz piłki nożnej. W dalszej części filmu bohater odwiedza sklep, na którego wystawie widzi rozmaity sprzęt sportowy, co wskazuje, że zachodnie dyscypliny wtopiły się w społeczny koloryt Japonii. Większa część filmu rozgrywa się na stokach Akakury, gdzie bohaterowie oddają się narciarstwu, sportowi modnemu wśród młodej inteligencji. Poza samą sygnalizacją pewnych trendów wybór narciarstwa miał znaczenie czysto funkcjonalne – pozwolił Ozu zarówno na eksperymenty formalne (dynamiczny montaż, jazdy kamery, pierwszoplanowa perspektywa), jak i budowę serii ślupstickowych gagów, w oparciu o płatanie sobie przez bohaterów figli, będących wynikiem rywalizacji – bynajmniej nie sportowej, lecz miłosnej.

Ponieważ w *Co z tego, że oblałem?* humor ma inne podłoże, sport pojawia się rzadziej, niemniej ukazany zostaje jako integralny element życia

---

15 W *Dniach młodości* jest to plakat z *Siódmego nieba* (*7th Heaven*, 1927, Frank Borzage), natomiast w *Co z tego, że oblałem?* z *Czarujących grzeszników* (*Charming Sinners*, 1929, Robert Milton). Odwoływanie się do zachodniego kina poprzez plakaty było w japońskim kinie międzywojennym dość powszechną praktyką.

studentów. W obu filmach Ozu sygnalizuje, że zainteresowanie sportem nie ograniczało się wyłącznie do jego uprawiania na poziomie amatorskim, bohaterowie kibicują bowiem zarówno drużynom szkolnym, jak i profesjonalistom. Wizerunki sportowców umieszczone na zdjęciach i plakatach dają świadectwo narodzin nowych bohaterów masowej wyobraźni.



**Ilustracja 4.5.** W ujęciu panoramicznym otwierającym *Dni młodości* widoczne jest boisko Uniwersytetu Tokijskiego



**Ilustracja 4.6.** Ściany pokoju głównego bohatera *Dni młodości* ozdobione są fotografiami gwiazd filmowych i sportowców



**Ilustracja 4.7.** Większa część akcji *Dni młodości* rozgrywa się na stokach Akakury i położonych w ich okolicach pensjonatach

Warto odnotować, że w *Co z tego, że oblałem?* pojawia się „wielki nieobecny” *Dni młodości* – baseball. Kwestia ta jest o tyle istotna, że był on wówczas jedną z najpopularniejszych dyscyplin w Japonii (co zresztą nie uległo zmianie do dziś), a jednocześnie najbardziej bodaj egalitarną, dzięki czemu często gościł na ekranach. Jako popularna forma sportowa baseball ukonstytuował się już pod koniec XIX wieku, w czym niewątpliwą zasługę miała seria zwycięstw drużyny z Ichikō (obecny Uniwersytet Tokijski) nad Klubem Atletycznym Jokohamy, akceptującym wyłącznie białych członków<sup>16</sup>.

Drugą strategię ze szczególnym powodzeniem stosował Yasujirō Shimazu, uznawany za jednego z twórców nurtu *shomin-geki*. Wprowadzał on do swych filmów bardziej rozbudowany wątek sportowy, jednakże kontrolował, by nie zdominował on ich struktury narracyjnej. Co więcej, nie ograniczał się on jedynie do tonu sprawozdawczego, referującego przekształcenia Japonii, lecz zabierał w ich sprawie głos, nienachalnie wskazując na wiążące się z nimi zagrożenia. Uczynił to już w *Ojcu (Otōsan, 1923)*, lekkiej komedii opowiadającej o perypetiach miłosnych mistrza baseballu i prostej dziewczyny z prowincji. Zestawienie dwóch odmiennych charakterów pozwoliło mu na ukazanie różnic między mentalnością mieszkańców rejonów miejskich i wiejskich, a co

<sup>16</sup> Klein Alan M., *Baseball on the Border: A Tale of Two Laredos*, Princeton University Press, New Jersey 1997, s. 79–80.

za tym idzie nierównomiernego rozwoju kraju. Największym osiągnięciem w tym zakresie była jednak późniejsza o ponad dekadę *Sąsiadka, panna Yae* (*Tonari no Yae-chan*, 1934), w której przedstawił on kilka dni z życia dwóch rodzin z klasy średniej, mieszkających na przedmieściach Tokio.

Obrazy, jakie w *Sąsiadce, pannie Yae* roztaczają się przed oczami widza, to niemal „Nowa Japonia” w pigułce – młodzi noszą się w stylu zachodnim, uczą się języków, odwiedzają dzielnice handlowe i kina, uprawiają sport, a w tle pobrzmiewa piosenka *Red River Valley*. Choć Shimazu podkreśla różnice międzypokoleniowe, zwłaszcza w zakresie spojrzenia na role płciowe i podejścia do instytucji małżeństwa, cechuje go optymizm. Rodzicom trudno jest co prawda zrozumieć niektóre decyzje swoich potomków, lecz przyjmują to z uśmiechem. Baseball regularnie powraca w formie refrenu, na poziomie fabularnym istotną rolę odgrywają bowiem przygotowania do turnieju, które młody Seiji odbywa pod okiem swojego starszego brata. Sekwencja otwierająca, podczas której nieuważna gra skutkuje wybicciem szyby sąsiadów, w naturalnych sposób inicjuje pogłębianie charakterystyki bohaterów, stopniowo ujawniających swoje zamiłowanie do innych zachodnich rozrywek. Istotną rolę odgrywa również scena z meczu, ukazująca, że władzom nie udało się w pełni zrealizować swoich ambicji względem importowanych sportów – choć kształtowały nawyk samodoskonalenia, nadal były nacechowane silną rywalizacją, przede wszystkim jednak nie traktowano ich jako formy rozwoju duchowego i fizycznego, lecz jako czystą rozrywkę.



**Ilustracja 4.8.** Baseball powraca w *Sąsiadce, pannie Yae* w formie refrenu, najpierw ukazywany jest podczas treningów...





**Ilustracja 4.9.** ...a następnie podczas turnieju sportowego



**Ilustracja 4.10.** Entuzjastyczne reakcje widowni wskazują na to, że sport traktuje ona przede wszystkim jako rozrywkę

Konstatację porażki państwowej polityki sportowej zdają się zawierać również *Dzieci na wietrze* (*Kaze no naka no kodomo*, 1937, Hiroshi Shimizu), pierwsza część dylogii opartej na podstawie powieści Jōjiego Tsuboty. Bracia Zenta i Sanpei dwukrotnie stają naprzeciwko swego ojca w zmaganiach sumo, lecz bardziej przypominają one przepychankę niż pełny nałożności ceremoniał, jakim chciałyby go widzieć władze. Co więcej, sumo



nie stanowi dla ojca elementu wychowawczego, lecz sposób na nawiązanie kontaktu z dziećmi i zapewnienie im zabawy. Warto wspomnieć również o scenie, w której bracia, bawiąc się w olimpiadę, imitują zawody pływackie. Zenta przyjmuje rolę komentatora, prezentującego zawodników, a następnie żywiołowo komentuje przebieg „zawodów”. Humorystyczna scena wskazuje na szeroką dyfuzję zainteresowania sportami wodnymi, stanowiącą – jak można przypuszczać – pokłosie sukcesów japońskich pływaków na Igrzyskach Olimpijskich w Amsterdamie.



**Ilustracja 4.11.** Zabawa, jakiej oddają się w *Dzieciach na wie-  
trze* ojciec i synowie, w niczym nie przypomina ceremoniału właściwego prawdziwym zawodom sumo

Paradoksalnie również i filmy przynależące do gatunku *supōtsu-mono* częściej zabierały głos w kwestiach społecznych, niż ograniczały się do przedstawienia zmagañ atletów. Najklarowniejszy przykład stanowi film *Dlaczego młodzi płaczą?* (*Wakamono yo naze naku ka*, 1930, Kiyohiko Ushihara), w którym przedstawiono przeplatające się losy dwóch przyjaciół wywodzących się z diametralnie różnych środowisk – młodego gwiazdora sportu, który wraz z tradycyjalistyczną siostrą opuszcza bogaty dom, nie mogąc znieść nadmiernie zwesternizowanej, hedonistycznej macochy, oraz lewicowego dziennikarza oskarżającego ojca tego pierwszego o wzięcie łapówki. Choć ówczesna prasa zarzucała reżyserowi przyjęcie konformistycznej postawy, poprzez wprowadzenie wymuszonego happy endu, w którym wewnętrzne sprzeczności nowoczesnej Japonii zostają pogodzone bez konieczności przeprowadzenia systemowych zmian, film ten dobrze



Ilustracja 4.12. Kadr z *Dlaczego młodzi płaczą?*

ilustruje wyraźne tendencje gatunku sportowego do wikłania się w dyskurs społeczny<sup>17</sup>.

Na pograniczu drugiej i trzeciej strategii sytuuje się wyjątkowy film Yasujirō Ozu – *Dama i brodac* (*Shukujo to hige*, 1931), z jednej bowiem strony wątek sportowy został w nim wykorzystany w sposób na wskroś symboliczny, z drugiej jednak stanowi on integralną część filmu, dopełniając rys charakterologiczny głównego bohatera i pozwalając zachować delikatnie zarysowany stosunek wynikania poszczególnych scen. W produkcji tej Ozu wykroczył poza funkcję kronikarza, skrupulatnie odnotowującego zmiany zachodzące w kraju, przyjmując rolę komentatora. *Dama i brodac* jest humorystyczną dyskusją nad nowoczesnością, prowadzoną z punktu widzenia – jak celnie określa reżysera Krzysztof Loska – „nowoczesnego konserwatysty”<sup>18</sup>.

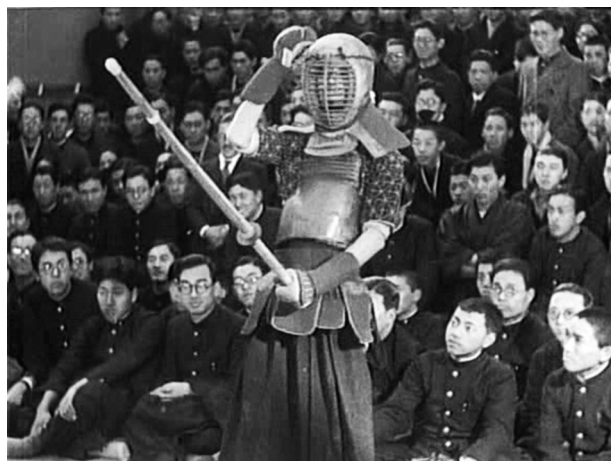
W warstwie fabularnej film przedstawia perypetie zagorzałego tradycjonalisty i miłośnika sztuk walki, mającego trudności w odnalezieniu się w nowoczesnej Japonii. Noszona przez niego broda, która uniemożliwia mu znalezienie pracy, stanowi podstawowy, choć niejedyny, symbol tęsknoty za starym krajem. Posługując się popularnym motywem przeciwstawnych

17 Szerokie – choć dyskusyjne – omówienie filmu w kontekście kształtowania przez niego cielesnego wizerunku Japonii i uwikłania w dyskurs społeczny znaleźć można w: Mitsuyo Wada-Marciano, dz. cyt., s. 62–75.

18 Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, t. 1, Rabid, Kraków 2009, s. 193.

wizji kobiecości – skromnej, tradycyjnej dziewczyny i demonicznej, lecz pociągającej, nowoczesnej *femme fatale* – Ozu ilustruje tak pozytywne, jak i negatywne aspekty przeciwstawnych kierunków, którymi może podążyć Japonia. W przeciwieństwie jednak do skrajnych konserwatystów nie uważa on, by remedium na bolączki współczesności miał być bezwarunkowy powrót do tradycji, czemu daje wyraz w satyrycznym przedstawieniu nosiciela tak radykalnej postawy. Swe intencje reżyser ujawnia już w pierwszej scenie, rozgrywającej się podczas treningu *kendō*, w której dyscyplina ta zostaje odarta ze splendoru, przypisywanego jej w wykładni nacjonalistycznej, za sprawą ujęcia jej w kluczu ślupstickowym. Równie prześmiewczo potraktowany został wywodzący się ze sztuk walki taniec miecza, wykonywany przez bohatera podczas przyjęcia w domu kolegi.

Na marginesie warto odnotować, że Ozu nie był jedynym twórcą, który zainteresowania sportowe swoich bohaterów wykorzystywał jako atrybut ich właściwości psychologicznych. Podobny zabieg zastosował m.in. Hiroshi Shimazu w kontynuacji *Dzieci na wietrze – Dziecięcych czterech porach roku* (*Kodomo no shiki*, 1939). Skojarzenie dziadka głównych bohaterów z *kyūjutsu* (tradycyjnym sportem wiążącym się z perfekcją wyćwiczonych ruchów, w którym brak miejsca na dowolność), mimo że przelotne, bowiem łuk dzierży on w rękach przez niespełna dwie minuty, znakomicie dopełnia wizerunek człowieka minionej epoki, orędownika tradycyjnych stosunków



**Ilustracja 4.13.** Otwierająca *Damę i brodacza* scena z turnieju *kendō* utrzymana została w kluczu ślupstickowym



**Ilustracja 4.14.** Choć znajomość sztuk walki okazuje się przydatna podczas obrony przed napastnikami...



**Ilustracja 4.15.** ...to związany z nimi taniec miecza nie budzi entuzjazmu wśród nowoczesnych Japończyków

rodzinnych, opartych na sztywnej hierarchii, zasadniczego, lecz wykazującego się moralną wyższością, w stosunku do zwesternizowanego współnika, uosabiającego najgorsze strony brutalnego kapitalizmu.

Z punktu widzenia walorów artystycznych najbardziej wartościowy przykład czysto symbolicznego wykorzystania wątku sportowego zawar-



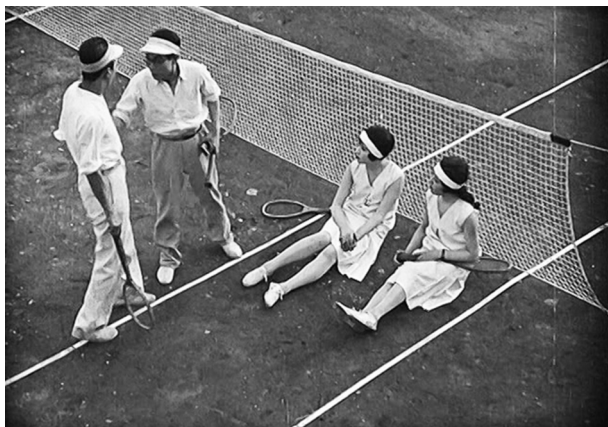
Ilustracja 4.16. Kadr z *Dziecięcych czterech pór roku*

ty został w *Tokijskim marszu* (*Tōkyō kōshin-kyoku*, 1929, Kenji Mizoguchi). Formuła melodramatu została przez Mizoguchiego wykorzystana do zwrócenia uwagi na kwestię społeczno-ekonomicznych dysproporcji charakteryzujących nowoczesną Japonię. Sprawne przejścia montażowe zastosowane w sekwencji otwierającej posłużyły skonstruowaniu dzielnic rozrywkowych i handlowych, w rodzaju Ginzy czy Asakusy, z pokrytymi „dymem i kurzem” fabrycznymi częściami miasta, których mieszkańcy, zamiast oddawać się radości konsumpcji, toczą nieustanną walkę o byt. Jasno zarysowana teza znajduje swe dopełnienie w przejmującej scenie tenisowej, stanowiącej jeden z najjaśniejszych punktów filmu. Początkowo kamera przygląda się grupie przyjaciół pochłoniętych grą, zdając się beznamiętnie rejestrować jedną z licznych form spędzania wolnego czasu, pozbawioną jakichkolwiek etycznych konotacji. W pewnym momencie piłka wypada poza kort, lądując na niższym poziomie. Na prośbę graczy mieszkająca tam młoda dziewczyna próbuje przerzucić piłkę przez siatkę – symboliczną barierę między miejską biedotą a klasami wyższymi. Mimo starań nie udaje jej się tego uczynić. W tym samym czasie jeden z przyjaciół robi jej zdjęcie za pomocą aparatu – jeszcze jednego atrybutu nowoczesności i statusu. Chwilowy kontakt między dwoma światami urywa się, dziewczyna znika z ekranu, a przyjaciele pogrążają się w błogiej beztróscie.

Choć zarówno Ozu, jak i Mizoguchi sceny sportowe wzbogacili o znaczeniową „wartość naddaną”, między tymi zabiegami występuje istotna



różnica. O ile u Ozu sportowe zainteresowania bohatera służą dopełnieniu jego portretu psychologicznego i umożliwiają wyprowadzenie kolejnych, powiązanych z nimi epizodów, a więc są funkcjonalne względem opowiadanej historii, o tyle u Mizoguchiego wybór wątku sportowego jako nośnika komentarza społecznego jest czysto arbitralny, analogiczną myśl mógłby bowiem wyrazić w odwołaniu do szeregu innych aspektów wielkomijskie-



**Ilustracja 4.17.** W *Tokijskim marszu* Kenji Mizoguchi wykorzystał tenis...



**Ilustracja 4.18.** ...w celu skontrastowania światów klasy wyższej i miejskiej biedoty

go życia, ukazujących daleko idące dysproporcje w zakresie statusu i stanu posiadania.

Wraz ze stopniowym zwiększaniem kontroli państwa nad japońskim przemysłem filmowym, czego zwieńczeniem było wprowadzenie w 1939 roku nowego *Prawa filmowego* (*Eiga-hō*) i idea tworzenia kina narodowego (*kokumin eiga*, 国民映画), wyrażającego japońskiego ducha nieskażonego zachodnimi wpływami<sup>19</sup>, władze uzyskały możliwość prezentacji na ekranach własnej wizji sportu, zarówno tego tradycyjnego, wywodzącego się z *bujutsu*, jak i dyscyplin nowoczesnych. W okresie tym japońscy filmowcy – niezależnie od podejmowanej tematyki – mogli obrać dwie drogi: dostosować się do narzuconych im wymogów lub prowadzić z władzami niebezpieczną grę, pozornie realizując ich zalecenia, nasycając jednak swe dzieła treściami wywrotowymi. Nie inaczej było w przypadku filmów sportowych. Akira Kurosawa wybrał pierwszą opcję, realizując dylogię *Sagi o dzudo* (*Sugata Sanshirō*, 1943 i *Zoku Sugata Sanshirō*, 1945), stanowiącą zarówno panegiryk na cześć wartości przypisanych tej sztuce walki, jak i symboliczny wykład na temat polityki zagranicznej Japonii<sup>20</sup>. Wspominany już Hiroshi Shimizu obrał kierunek przeciwny. Zrealizowana przez niego w 1937 roku *Gwiazda atletyki* (*Haganata senshu*), przedstawiająca dwudniowy marsz w ramach studenckich ćwiczeń wojskowych, zawiera w sobie wszystkie elementy, jakich życzyć mogły sobie władze – wiąże sport z drylem wojskowym, ukazuje radość z powołania i poparcie, jakim ludność darzyła żołnierzy, a tytułowa gwiazda atletyki dowiadyuje się, że nawet ona musi przestrzegać reguł. Najważniejsze jest jednak to, że z filmu spłynie jasny morał, który za Noëlem Burchem można streścić w słowach: „Niezależnie od tego, jak dobry jesteś w pojedynkę, grupa jest najważniejsza”<sup>21</sup>. Mimo tych elementów – a może właśnie dzięki nim – *Gwiazda atletyki* to film uroczo subwersywny. Studenci śpiewają co prawda wzniosłe pieśni,

---

19 Szersze omówienie tych procesów znaleźć można m.in. w: Krzysztof Loska, dz. cyt., s. 283–300.

20 Na marginesie warto odnotować, że choć pierwsza odsłona *Sagi o dzudo* cechowała się daleko posuniętą zgodnością z ideologią państwową i jej wykładnią tradycyjnych sztuk walki, Kurosawa nie uniknął kłopotów z cenzurą. Wojskowi biurokraci skrytykowali film za nadmiernie zachodnią formę i rozważali niedopuszczenie go do wyświetlania, czego udało się uniknąć dopiero za sprawą osobistego wstawienia Yasujirō Ozu.

21 Burch Noël, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979, s. 249.



z których dowiedzieć można się, że choć wrogowie przewyższają ich liczebnie, są niczym owce bez pasterza, czynią to jednak w sposób komiczny, a bardziej niż podnoszeniem swej sprawności bojowej zainteresowani są dziewczętami, indywidualną rywalizacją sportową oraz kłótnią o to, który z nich bardziej przypomina Gary'ego Coopera z *Maroka* (*Marocco*, 1930, Josef von Sternberg).

Od chwili pojawienia się w Japonii zarówno sport, jak i kino uwikłane były w dyskurs społeczno-polityczny, związany z procesami modernizacji, westernizacji i militaryzacji. Twórcy filmowi sięgający po tematy sportowe rzadko – nawet w ramach *supōtsu-mono* – czynili z nich motyw przewodni swoich dzieł, koncentrując swą uwagę na kwestiach społecznych. Klęska poniesiona przez Japonię w wojnie na Pacyfiku doprowadziła do gruntownych przeobrażeń kraju. Powojenna Japonia nie zwolniła kina i sportu ze służby na rzecz państwa i społeczeństwa – przypisała im tylko nowe zadania.

# Polisemiczne potwory: *Kaijū eiga* jako nośnik treści społeczno-politycznych. *Casus Godzilla*

*Filmy Ishirō Hondy, takie jak „Godzilla”, są przepiękne jego szczerym humanizmem i wrażliwą osobowością. Bardzo mi się to w nich podoba.*

Akira Kurosawa

## Od neğacji po afirmację: Zachodnia recepcja kina *tokusatsu*

Artykuł Terrence’a Rafferty’ego *The Monster That Morphed Into a Metaphor*, opublikowany na łamach „New York Timesa” z okazji 50. rocznicy premiery *Godzilli* (*Gojira*, 1954, Ishirō Honda), stanowi świadectwo daleko posuniętych zmian, jakie na przestrzeni ostatnich dekad dokonały się w postrzeganiu zarówno samego Wielkiego G., jak i całego nurtu filmów o wielkich potworach czy japońskiej kultury popularnej w ogóle. Oto bowiem na łamach wpływowej gazety ukazuje się tekst, który opowieści o radioaktywnym monstrum siejącym zniszczenie w Tokio nie umiejscawia w obrębie zainteresowań *cult aficionados*, miłośników celuloidowych kuriozów, dla których sama dziwaczność filmu stanowi o jego wartości, ani

nawet w ramach eskapistycznej rozrywki spod znaku egzotycznego *science fiction*, lecz identyfikuje ją jako fenomen kulturowy warty pogłębionej analizy. Na marginesie historii powstania filmu i jego importu do Stanów Zjednoczonych Rafferty przedstawił dominującą wykładnię, w myśl której Godzilla stanowi alegorię bomby atomowej. Wykładnię, podkreślmy, która wcześniej z trudem przedzierała się do świata głównonurtowej krytyki filmowej.

Paradoksalnie, mimo ogromnej popularności, jaką cieszyły się na Zachodzie japońskie filmy o wielkich potworach (*kaijū eiga*, 怪獣映画)<sup>1</sup> czy szerzej: japońskie filmy fantastyczne (*tokusatsu eiga*, 特撮映画, dosł. „filmy z efektami specjalnymi”<sup>2</sup>), upłynąć musiały dekady, nim Godzilla i jego pobratymcy zagościli na gruncie „poważnego” dyskursu, tak publicystycznego, jak i akademickiego. Filmy przynależące do tego gatunku postrzegano jako „campowe, dziecinne spektakle, pozbawione jakiegokolwiek [wartości] artystycznej, [czy] intelektualnej i ideologicznej treści”<sup>3</sup>, niewarte pogłębionej analizy. Warto zauważyć, że podobny stosunek żywno do całej japońskiej kultury popularnej. Jeszcze w drugiej połowie lat 90. XX wieku Mark Schelling pisał:

Wielu dziennikarzy piszących dla anglojęzycznych mediów w Japonii [...] zakłada, że fenomen kultury popularnej, atrakcyjnej dla masowej widowni, jest niegodny uwagi i można go bezpiecznie zignorować. Wolą więc odkrywać i promować artystów z obrzeży komercyjnego obiegu, niezależnie od tego, czy są tradycjonalistami, awangardzistami, czy po prostu autorami samodzielnie wydającymi swe dzieła. W konsekwencji ich czytelnicy dowiadują się wiele o tancerzach *butō* [舞蹈] i bębniarzach *taiko* [太鼓], których widownia liczy się w setkach, a niemal nic o piosenkarzach popowych i zespołach, zapędzających całe stadiony<sup>4</sup>.

1 W dosłownym tłumaczeniu *kaijū eiga* oznacza „filmy o potworach”, stąd też niektórzy autorzy skłonni są posługiwać się terminem *daikaijū eiga* (大怪獣映画), oznaczającym „filmy o wielkich potworach”. Rozróżnienie między *kaijū eiga* i *daikaijū eiga* ma jednak sztuczny charakter, jako że niemal wszystkie *kaijū* to monstra o ogromnych gabarytach.

2 Produkcje te częściej określa się mianem *tokusatsu* (特撮). Termin *tokusatsu eiga* jest zazwyczaj stosowany w celu podkreślenia, że punkt odniesienia stanowią filmy pełnometrażowe, a nie seriale telewizyjne.

3 Tsutsui William M., *Introduction* [w:] tenże, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 3.

4 Schelling Mark, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, Weatherhill Inc., New York 1997, s. 12.

Dopóki między „kulturą” a kulturą w wydaniu *highbrow* stawiany był znak równości, o rzeczowym omówieniu fenomenu filmów o wielkich potworach, wewnętrznego zróżnicowania i ewolucji formuły, przede wszystkim zaś różnic w zakresie recepcji wybranych tytułów między widownią japońską i zachodnią, nie mogło być mowy. Stąd też historycy kina japońskiego, kreślący narrację jego ekspansji na rynki światowe, zdawali się zapominać, że ta przebiegała dwutorowo. Równoległe bowiem do dzieł uznanych mistrzów<sup>5</sup>, wyświetlanych w limitowanej dystrybucji w kinach *art-house’owych*, do krajów zachodnich na masową skalę importowano filmy z nurtu *kaijū eiga*, które następnie przemontowywano i dubbingowano, by mogły trafić do szerszego grona odbiorców. Statystyczny Amerykanin miał więc większą szansę na zapoznanie się z Godzillą niż obejrzenie któregoś z samurajskich dramatów Akiry Kurosawy. Stuart Galbraith IV zauważa, że Godzilla to największa „gwiazda”, jaką wydała Japonia, a filmy o wielkich potworach stanowiły najważniejszy produkt eksportowy tamtejszego przemysłu filmowego, stając się dla wielu symbolem japońskiej kinematografii<sup>6</sup>. Dość powiedzieć, że kiedy w 1985 roku przeprowadzono na zlecenie „New York Timesa” i CBS badania sondażowe na 1,5 tys. Amerykanów, których poproszono o wskazanie najbardziej znanego Japończyka, pierwsze trzy miejsca zajęli: cesarz Hirohito, Bruce Lee i Godzilla<sup>7</sup>.

Wtargnięcie monstrów na obszary wcześniej im niedostępne – bronione bowiem z większą zaciekłością niż metropolie, które z łatwością obracały w pył – koresponduje z wyraźnym trendem do stopniowego otwierania się refleksji akademickiej na problematykę kultury popularnej, identyfikowanej – zwłaszcza na poziomie jej recepcji – jako istotna praktyka społeczna. Choć pierwszy głos nawołujący do poważnego potraktowania filmowych potworów pojawił się już w 1965 roku w tekście Susan Sontag zatytułowanym *The Imagination of Disaster*<sup>8</sup>, na prawdziwy przełom trzeba było czekać do 1987 roku, kiedy to na łamach „Cinema Journal” opublikowano artykuł

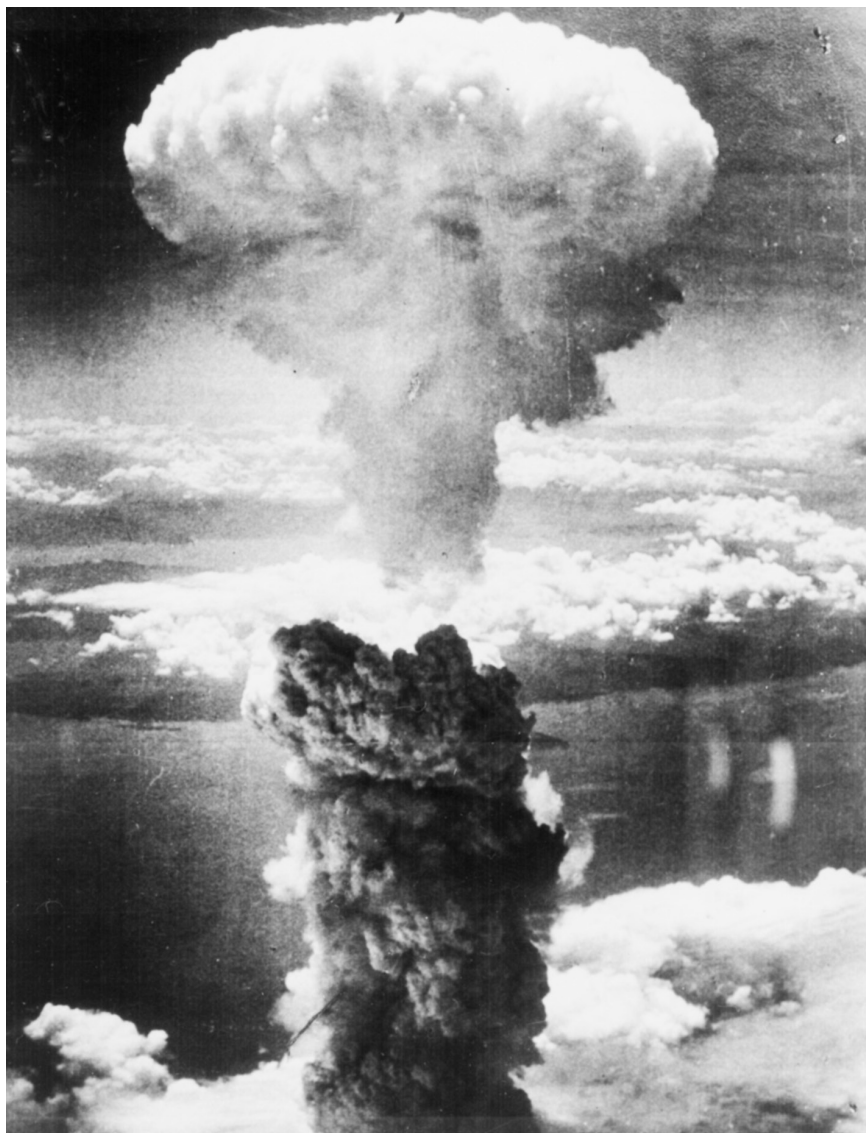
---

5 By wymienić tylko *Rashōmon* (1950) Akiry Kurosawy, *Wrota piekiel* (*Jigokumon*, 1953) Teinosuke Kinugasy czy *47 wiernych samurajów* (*Chushingura: Hana no maki yuki no maki*, 1963) Hiroshiego Inagakiego.

6 Galbraith Stuart IV, *Japanese Cinema*, Taschen, Cologne 2009, s. 89.

7 Tsutsui William M., *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of the Monsters*, Palgrave Macmillan, New York 2004, s. 7.

8 Esej został przetłumaczony na język polski jako: Sontag Susan, *Katastrofa w wyobrażeniu*, przeł. Anna Skucińska [w:] taż, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 279–301.



**Ilustracja 5.1.** Atomowy atak na Nagasaki z 9 sierpnia 1945 roku. Fotografia wykonana przez Charlesa Levy'ego z pokładu B-29, którego użyto w nalocie. W założeniu twórców Godzilla miała stanowić antyatomową przestrożę – moralitet w szacie *monster movie*. Nic więc dziwnego w tym, że reżysera poczuł się dotknięty oskarżeniami, w myśl których jego film stanowił próbę żerowania na tragedii

*Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!” Is U. S.* autorstwa Chona Noriegi. W latach 90. grono akademików zainteresowanych problematyką społeczno-politycznego wymiaru filmów o Godzilli sukcesywnie się powiększało. Zwieńczeniem tych procesów była publikacja pracy zbiorowej *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, stanowiącej pokłosie konferencji pod tym samym tytułem, która odbyła się w 2004 roku na Uniwersytecie Stanowym Kansas.

Z biegiem lat swój stosunek do *kaijū eiga* zmienił nawet Donald Richie, inicjator zachodnich studiów nad kinematografią Kraju Kwitnącej Wiśni, którego negatywny stosunek do kina popularnego – przeciwstawianego przezeń kinu autorskiemu i niezależnemu – przez długi czas rzucał się cieniem na jego postrzeganie, legitymizując – na mocy autorytetu – zarówno jego miażdżącą krytykę, jak i kompletne ignorowanie. Jeszcze w 1990 roku, a więc po pierwszych publikacjach dostrzegających w nim coś więcej niż camp, Richie odmalowywał obraz japońskiego kina popularnego, jako „mrowia golizny, nastoletnich bohaterów, potworów *science fiction*, kreskówek i filmów o słodkich zwierzączkach”<sup>9</sup>. Choć w jego postrzeganiu kina popularnego trudno mówić o radykalnej wolicie i absolutnym przewartościowaniu, obecnie skłonny jest on patrzeć na nie bardziej liberalnie, dostrzegając w nim głębsze treści. Piętnaście lat po tym, jak ironicznie wypowiadał się o bohaterach *kaijū eiga*, uznał, że gatunek ten zdolny jest ukazać *Zeitgeist* poszczególnych dekad: „Godzilla stał się czymś w rodzaju barometru nastrojów politycznych. Z punitywnej figury z przeszłości przekształcił się w przyjazną [istotę], w końcu zaś stanął w obronie swego kraju [...] nie tylko przed obcymi potworami, ale i machinacjami [...] ze strony USA i ZSRR”<sup>10</sup>.

Należy podkreślić, że akademickie zainteresowanie problematyką *kaijū eiga* jest nie tylko zjawiskiem względnie młodym, ale i stosunkowo ograniczonym tematycznie, jako że badacze zwykle koncentrują się na pierwszej odsłonie cyklu o Godzilli, rzadko odnosząc się do jej kontynuacji czy filmów z udziałem innych monstrów. Decydującą rolę odgrywa w tym przypadku ewolucja – czy raczej: degradacja – serii, stopniowo odchodzącej od swych korzeni na rzecz widowisk przeznaczonych dla młodszej widowni. William

9 Richie Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, New York 1990, s. 80.

10 Tenze, *A Hundred Years of Japanese Film. Revised and Updated Edition*, Kodansha International, Tokyo 2005, s. 178.

M. Tsutsui zauważa, że „poza Japonią Godzilla pamiętany jest zwykle jako wielkooki slapstickowy superbohater dla dzieci z filmów z lat 60., nie zaś jako poważny i zaangażowany politycznie potwór niosący przekaz, który zainicjował serię w latach 50.”<sup>11</sup>. Trudno jednak zgodzić się z opinią Rafferty’ego, wedle którego: „Metafora wysłiznęła się ze swych cum i wyruszyła w głąb morza, przekształcając się w tandetny statek rejsowy. [...] Nawet Japończycy od lat nie wierzą już w swą metaforę, dawno zamieniwszy swe rodzime potwory w sympatycznych zabawiaczy”<sup>12</sup>. W porównaniu do oryginału z 1954 roku jego kontynuacje cechują się mniejszym znaczeniowym nadbagażem i nie posiadają wyraźnie wyartykułowanej wymowy ideologicznej, nadal jednak pozostają cennym źródłem poznania japońskich nastrojów społecznych i niepokojów aktualnych w chwili ich premiery. Jak stwierdza Tsutsui:

Nawet w późniejszych dekadach, kiedy seria skierowana była do dużo młodszej i mniej świadomej politycznie grupy demograficznej, filmy o Godzilli nadal odnosiły się do istotnych problemów, z którymi borykało się japońskie społeczeństwo: korporacyjnej korupcji, zanieczyszczenia, przemocy szkolnej, remilitaryzacji i odrodzenia japońskiego nacjonalizmu<sup>13</sup>.

Część ze społeczno-politycznych interpretacji kolejnych odsłon cyklu zdaje się być zbyt daleko posunięta, niemniej uzmysławiają one znaczeniowy potencjał tkwiący w formule. Steve Ryfle przytacza kilka z nich: *Godzilla kontra Mothra* (*Mosura tai Gojira*, 1964, Ishirō Honda) stanowi krytykę nadmiernej komercjalizacji, *Godzilla kontra Hedora* (*Gojira tai Hedorā*, 1971, Yoshimitsu Banno) ostrzega przed niebezpieczeństwem związanym z zanieczyszczeniem środowiska, z kolei *Godzilla kontra Destruktor* (*Gojira tai Desutoroia*, 1995, Takao Okawara) wyraża japoński niepokój przed utratą dominującej pozycji ekonomicznej w regionie w świetle zbliżającego się przejścia Hongkongu przez Chinę<sup>14</sup>. Metafora bomby atomowej, choć faktycznie relatywnie szybko uległa wyczerpaniu, okazjonalnie powracała, jeżeli już nie na płaszczyźnie

11 Tsutsui William M., *Introduction...*, s. 3–4.

12 Rafferty Terrence, *The Monster That Turned Into a Metaphor*, „New York Times”, 04.05.2004, online: <http://www.nytimes.com/2004/05/02/movies/film-the-monster-that-morphed-into-a-metaphor.html>.

13 Tsutsui William M., *Kaiju Eiga / Monster Movies* [w:] John Berra (ed.), *Directory of World Cinema: Japan*, Intellect, Bristol & Chicago 2010, s. 208.

14 Ryfle Steve, *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of "The Big G"*, ECW Press, Toronto 1998, s. 14.





Ilustracja 5.2. Design Godzilli z wersji z 1984 roku

całego filmu, jak miało to miejsce w przypadku *rebootu* z 1984 roku<sup>15</sup>, to przynajmniej w jego wybranych aspektach. Należy jednak podkreślić, że przez kilka lat, jakie upłynęły od premiery *Godzilli*, wątek atomowy stanowił istotny element innych filmów przynależących do nurtu *tokusatsu*, zwłaszcza tych, które wyszły spod ręki Ishirō Hondy.

Źródła rewaloryzacji *Godzilli* w ramach głównonurtowej krytyki filmowej można doszukiwać się również i w tych trendach, które doprowadziły do reorientacji popkulturowej na polu akademickim, kluczową rolę odegrał jednak inny czynnik. Otóż przez 26 lat krytycy filmowi pozbawieni byli możliwości zapoznania się z oryginalną wersją filmu, stąd też ich ocena opierała się na wrażeniach wyniesionych z seansu drastycznie okaleczonej amerykańskiej wersji. We wrześniu 1955 roku Edmund Goldman zakupił od amerykańskiego oddziału Tōhō<sup>16</sup> prawa do dystrybucji *Godzilli* na terenie Stanów Zjednoczonych i Kanady. Wkrótce Goldman nawiązał współpracę z Haroldem Rossem i Richardem Kayem z Jewell Enterprises oraz Josephem E. Levinem z TransWorld Pictures. Jako że kontrakt umożliwiał właścicielom licencji wprowadzenie szeregu zmian, począwszy od dubbingu przez przemontowanie filmu, skończywszy na usunięciu części scen, ci skwapliwie z tej możliwości skorzystali, dostosowując *Godzillę* do potrzeb lokalnej widowni. Amerykańska wersja filmu, zatytułowana *Godzilla: Król potworów* (*Godzilla: King of the Monsters!*, Ishirō Honda, Terry O. Morse), zadebiutowała na ekranach kin 27 kwietnia 1956 roku. Bardziej szczegółowy wykaz zmian, jakie na zlecenie swych mocodawców wprowadził do filmu Terry O. Morse, zostanie przedstawiony w dalszej części tekstu. Na tym etapie wystarczy zaznaczyć, że do filmu wprowadzono około 20 minut materiału z udziałem Raymonda Burra wcielającego się w rolę amerykańskiego korespondenta, jednocześnie usuwając ponad 30 minut oryginalnego materiału, skutecznie eliminując tym samym wiele odniesień do bomby atomowej i zmieniając wymowę filmu.

---

15 Filmy poświęcone *Godzilli* dzielą się na trzy serie: Shōwa (1954–1979), Heisei (1984–1995) i Millenium (1999–2004). *Godzilla* (*Gojira*, 1984, Kōji Hashimoto) nie tylko stanowił nieformalny *remake* oryginalnego filmu, ale i otwierał nową serię, stąd też uzasadnione jest posługiwanie się w odniesieniu do niego pojęciem *reboot*.

16 Tōhō był producentem i dystrybutorem serii o *Godzilli*. Na fali popularności japońskich filmów na Zachodzie we wczesnych latach 50. firma założyła w Los Angeles swą placówkę. Produkcje wytwórni prezentowano w La Brea Theater, kinie otwartym w 1926 roku przez wytwórnię Fox. W 1974 roku kino zamknięto. Obecnie mieści się w nim koreański kościół.



Ilustracja 5.3. Raymond Burr w *Godzilli: Królu potworów*

*Godzilla: Król potworów* został nieprzychylnie przyjęty przez amerykańskich krytyków. Choć na łamach części pism – m.in. „Variety” – doceniono zastosowane w nim efekty specjalne, większość recenzentów wypowiadała się w tonie Bosleya Crowthera z „New York Timesa”, który określił go mianem niewiarygodnie kiepskiego filmu z kategorii tanich horrorów. Choć kolejne produkcje z nurtu *kaijū eiga* ściągały do kin tłumy, w „dobrym towarzystwie” mówić o nich nie wypadało. Sytuacja uległa zmianie w 1982 roku, kiedy w USA zaprezentowano oryginalną wersję filmu. Tym razem odzew krytyki był entuzjastyczny. Warto w tym miejscu przytoczyć opinie Carrie Rickey z „Village Voice”, która stwierdziła, że choć *Godzilla* jest tylko gumową miniaturką, problematyka, jaką podejmuje, jest globalna, oraz Howarda Reicha z „The Chicago Tribune”, który określił film mianem niesamowitej metafory wojny nuklearnej i przypowieści o życiu i śmierci, uderzającej z siłą młota<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Galbraith Stuart IV, *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films: A Critical Analysis of 103 Features Released in the United States, 1950–1992*, McFarland & Company, Jefferson 1994, s. 13.



Coherent fears and fantasies of mass destruction are found in all cultures. One need only study Greek, Germanic or Japanese mythology, for instance, to conclude this. These primeval fears, multiplied million-fold by modern technology, have yielded new monsters, new mythical demons to take the place of the devils of old. These new creatures of death and darkness swarm not the uncharted oceans, but the uncharted subconscious of modern civilization. Our modern-day cyclops, television, exploits our everyday fears of possible chemical, biological or atomic extinction. The monsters of the Greeks are still with us, but in different and diversified forms.

A case in point are the many monster films appearing throughout the industrialized centers of the world during the immediate aftermath of the Second World War, and the post-industrial, social revolutions which evolved from this conflict.

Although our initial fear of nuclear war has lessened today (we have different fears presently, e.g., the energy crisis, as this is being written), one must recall the intense paranoia of the times and the opportunity for American studios to exploit these fears. The results were, predictably, horror films such as THEM, THE BEAST FROM 20,000 FATHOMS, THE AMAZING COLOSSAL MAN and so forth. All were monsters somehow unleashed by technology.

But a unique and very revealing phenomenon was to occur in Japan. A form already intact in American theatres was transported to a country ravaged by the first atomic bombs. Ingrained fears of nuclear weaponry and mass destruction, stronger than the American counterparts, plagued the Japanese theatres for more than a decade: the cities as yet to be completely rebuilt, the physical residue of bombing and destruction still apparent to the common theatregoer.

GODZILLA, KING OF THE MONSTERS (GOJIRA in Japan) was the starting point, the first attempt by a major Japanese studio (Toho) to exploit public fears in the box office. The film has revealing qualities when seen today, qualities lacking in later efforts by director Ishiro Honda and special effects man, Eiji Tsuburaya. The mood of post-war Japan is starkly set upon the viewer, perhaps in greater detail than other non-fantasy films to date. This might be GODZILLA's sole value to cinematic history, other than mere spectacle.

The film, similar in plot, but not style, to the many international film monsters roaming the earthlands, involves a prehistoric carnivore somehow put to sleep for millions of years, awakened by an atomic test in the Pacific islands near Japan.

To untrained Western eyes the film may at first appear as a routine monster movie. Yet, there is some quality that sets this film aside from other creature films, both American and Japanese, of its kind.

There is a bizarre, heavily stylized, black and white, bleak photography, typically and intentionally Japanese—the sea and landscape are photographed almost as if they are from an ancient woodcutting: the initial appearance of the dinosauric monster, "Godzilla," as called by superstitious islanders off the coast of Japan, filmed as if some nightmarish creature from the darkness of the mythological tall-tales of feudal times. Thus, through photography, the audience experiences a gloominess and mystery characteristic of the "kabuki" (the most important theatrical art of Japan originating in the 16th century, combining strong elements of stylization, music and dance). The viewer is uncertain whether this dinosaur is a mere figment of superstitious natives or whether this monster really exists.

35

Ilustracja 5.4. Pierwsza strona artykułu *Godzilla and Postwar Japan* autorstwa Jona Inoué'a zamieszczonego w 12 numerze „The Japanese Fantasy Film Journal”



Nim wartość artystyczna i intelektualna przynajmniej części *tokusatsu* została dostrzeżona przez akademików i profesjonalnych dziennikarzy, pogląd ten artykułowano w środowisku fandomu. Na łamach pierwszych fanzinów, np. „The Japanese Fantasy Film Journal” (wydawany w latach 1968–1983) i ich następców w rodzaju „G-FAN” (pismo założone w 1992 roku i ukazujące się do dziś), można było przeczytać artykuły o takich tytułach, jak *Godzilla i powojenna Japonia*, *Symbolika Godzilli* czy *Japonia, Godzilla i bomba atomowa*. Choć kontrybutorzy tych pism często wpadali w sidła nadinterpretacji, widząc drugie dno w miejscach go pozbawionych<sup>18</sup>, należy im się uznanie jako pionierom krytycznej refleksji nad społeczno-polityczną wymową japońskiego kina fantastycznego.

## Interpretując Godzillę: Między kanonicznym odczytaniem a (re)produkcją znaczeń

Fabuła *Godzilli* nie należy do skomplikowanych, wpisuje się bowiem w znany schemat *monster movie*. W wyniku testów nuklearnych przeprowadzanych na Oceanie Pacyficznym napromieniowane zostaje prehistoryczne monstrum, które przez miliony lat żyło w niszy ekologicznej na głębokich wodach w pobliżu wyspy Odo. Ataki, których stwór dopuszcza się na kilka statków i wioskę rybacką, skłaniają władze do wysłania na Odo grupy badawczej pod przewodnictwem paleontologa, dr. Yamane (Takashi Shimura). Na miejscu ekipa odkrywa, że teren został napromieniowany, a w chwilę później ich oczom ukazuje się potwór. Rząd podejmuje decyzję o unicestwieniu Godzilli, co spotyka się ze sprzeciwem Yamane, który uważa, że bestia powinna zostać zbadana, by dowiedzieć się, co sprawiło, iż przeżyła tak silną dawkę promieniowania. Godzilla dwukrotnie sieje spustoszenie w Tokio, uzmysławiając wszystkim, że Japońskie Siły Samoobrony nie są w stanie uporać się z zagrożeniem. Jediną nadzieją dla Japonii jest

---

<sup>18</sup> Wystarczy wspomnieć o dyskusjach poświęconych symbolice tytułowych bohaterów filmu *Frankenstein kontra Baragon* (*Furankenshutain tai chitei kaijū Baragon*, 1966, Ishirō Honda), w których Tom Miller dopatrywał się sojuszu japońsko-niemieckiego oraz Stanów Zjednoczonych, natomiast Sean Ledden kapitalistycznych gospodarek Japonii i Niemiec, przeżywających okres gwałtownego rozwoju pod ochroną amerykańskiego parasola nuklearnego, oraz międzynarodowego komunizmu.

technologia „Niszczyciela Tlenu”, opracowana przez dr. Serizawę (Akihiko Hirata). Ten jednak jest niechętny jej upublicznieniu, obawia się bowiem, że zostanie ona wykorzystana przez polityków jako broń masowego rażenia. Naukowiec daje się w końcu przekonać, niszczy jednak wszystkie notatki, a po unicestwieniu Godzilli popełnia samobójstwo, by jego wynalazek nie mógł już nigdy zostać użyty.

Owa prostota fabularna, połączona z towarzyszącym seansowi odczuciu, że w filmie tkwi więcej, niż widać na pierwszy rzut oka, sprawia, że *Godzilla* podatny jest na szereg czasem komplementarnych, czasem przeciwstawnych interpretacji. Choć mutacja popromienna stanowiła popularny leitmotyw kina *science fiction* lat 50. – by wymienić tylko *Bestię z głębokości 20 000 sążni* (*The Beast from 20,000 Fathoms*, 1953, Eugène Lourié), *Potwora z głębi oceanu* (*Monster from the Ocean Floor*, 1954, Wyatt Ordung), *One! (Them!)*, 1954, Gordon Douglas), *To przyszło z głębin morza* (*It Came from Beneath the Sea*, 1955, Robert Gordon), *Atak potwornych krabów* (*Attack of the Crab Monsters*, 1957, Roger Corman) – *Godzilla* znacznie różni się do swych amerykańskich poprzedników i następców. O ile w większości z nich wątek atomowy pełnił jedynie funkcję *MacGuffina* inicjującego strukturę fabularną filmu, o tyle w *Godzilli* stanowił on jego centralny element oraz podstawę do szerzej zakrojonej refleksji nad bronią nuklearną. Co więcej, jego wymowa diametralnie odbiega od tej zawartej w *Bestii*



Ilustracja 5.5. Kadr z *To przyszło z głębin morza*

z głębokości 20 000 sążni czy *To przyszło z głębin morza*, w których receptą na atomowe zagrożenie, symbolizowane przez potwora, jest zastosowanie silniejszej broni<sup>19</sup>. *Godzilla* tymczasem, miast legitymizować atomowy wyścig zbrojeń, stanowczo mu się sprzeciwia.

Dominująca wykładnia *Godzilli* nakazuje widzieć w tytułowym potworze symboliczną reprezentację bomby atomowej, zaś w całym filmie alegoryczną przestrożę przed niebezpieczeństwem potencjalnego konfliktu nuklearnego. Znaczeniowa niedookreśloność pewnych aspektów filmu oraz niejednoznaczny charakter *Godzilli*, jawiącego się zarówno jako demoniczny agresor, jak i niewinna ofiara broni masowego rażenia, umożliwia jednak formułowanie mniej kanonicznych interpretacji. Analiza piśmiennictwa poświęconego debiutowi Króla Potworów pozwala na wyróżnienie dwóch tendencji interpretacyjnych: uniwersalizującej i konkretyzującej. Pierwszą z nich prezentuje Steve Ryfle, który stwierdza:

Nie ulega wątpliwości, że producent [Tomoyuki] Tanaka i reżyser [Ishirō] Honda stworzyli potwora na obraz bomby, ale metafora jest uniwersalna. Piekielny gniew *Godzilli* reprezentuje więcej niż tylko jeden konkretny niepokój współczesności – jest ucieleśnieniem zniszczenia, katastrofy, anarchii i śmierci, którą człowiek ściąga na siebie, gdy nierozważnie odkrywa zakazane sekrety natury, sonduje przerażające granice technologii i nauki oraz [...] pozwala swej chciwości i żądzy władzy przerodzić się w wojnę<sup>20</sup>.

Wykładnia ta, mimo że odrywa film od kontekstu bomby atomowej, nie odbiega w znacznym stopniu od intencji twórców. Nie można powiedzieć jednak tego samego o niektórych z odczytań zmierzających do konkretyzacji opowieści. Sceny ukazujące nieefektywność Japońskich Sił Samoobrony w walce z *Godzillą* bywają interpretowane jako symboliczna reprezentacja obaw związanych z niemożnością stawienia oporu potencjalnej inwazji, zwłaszcza ze strony bloku komunistycznego<sup>21</sup>. Z drugiej strony pojawiają się głosy, w myśl których *Godzilla*, jako element folkloru mieszkańców

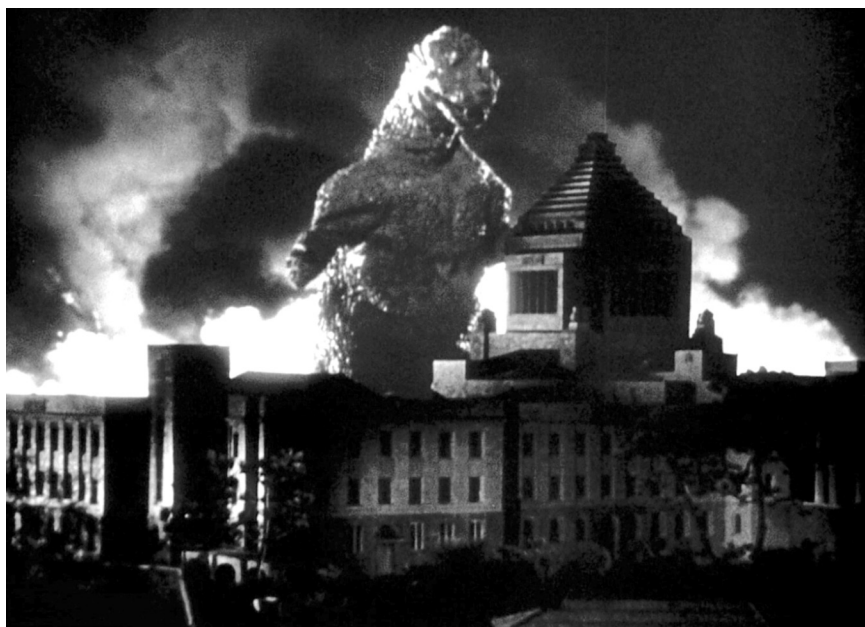
19 W *To przyszło z głębin morza* gigantyczna ośmiornica zostaje unicestwiona za pomocą torpedy z głowicą nuklearną, natomiast w *Bestii z głębokości 20.000 sążni* prehistoryczne monstrum ginie od pocisku zawierającego izotop radioaktywny.

20 Ryfle Steve, *Japan's Favorite Mon-Star...*, s. 37.

21 Palmer R. Barton, *Gojira* [w:] Tom Pendergast, Sara Pendergast (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, vol. 1: *Films*, St. James Press, New York 2000, s. 468.



wyspy Odo, nie może być postrzegany jako zewnętrzny wróg, stąd też bardziej zasadne jest rozpatrywanie filmu w kategoriach metafory skutków wcześniejszej polityki imperialnej Japonii, która doprowadziła do odwetu Amerykanów i zniszczenia japońskich miast<sup>22</sup>. Najbardziej nieortodoksyjne interpretacje konkretyzujące prezentują komentatorzy japońscy. Zdaniem Tomayasu Kobayashiego fakt, że w żadnym filmie z cyklu Japończycy nie otrzymują wsparcia ze strony Stanów Zjednoczonych, stanowi jasny komunikat, iż w zakresie obrony własnego kraju Japończycy mogą liczyć wyłącznie na siebie. Norio Akasaka natomiast widzi w Godzilli ucieleśnienie duchów japońskich żołnierzy, którzy zginęli podczas II wojny światowej, a Yosuo Nagayama przyrównuje monstrum do Takamoriego Saigō, w obu dopatrując się wroga nie ludu, lecz polityki władz<sup>23</sup>.



Ilustracja 5.6. Godzilla przymierzający się do zniszczenia siedziby japońskiego parlamentu

22 Rafferty Terrence, *The Monster...*, *op. Cit.*

23 Kalat David, *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*, McFarland & Company Press, Jefferson 1997, s. 22–23.

Najbardziej interesujące rozważania na temat symbolicznego wymiaru *Godzilli* wywodzą jego rodowód z prób uchwycenia, zdefiniowania i oswojenia powojennych traum społeczeństwa japońskiego, zarówno w ich skonkretyzowanym wymiarze, odnoszącym się do ataku atomowego na Hiroszimę i Nagasaki, jak i na ogólniejszej płaszczyźnie całokształtu doświadczenia wojennego i grozy potencjalnego konfliktu nuklearnego. Nurt ten zapoczątkował wspomniany już Chon Noriega, łączący problematykę powojennej traumy z napięciami zimnowojennymi i niepewnymi relacjami japońsko-amerykańskimi<sup>24</sup>. Rozwijając tę myśl, Susan Napier stwierdziła, że historia *Godzilli* – zwłaszcza przedstawione na ekranie sceny paniki i zniszczenia – może być odczytywana jako forma kulturowej terapii, umożliwiającej pokonanym Japończykom przepracowanie traum związanych z wojennymi bombardowaniami<sup>25</sup>. R. Barton Palmer zauważa:

*Godzilla* to ważny konstrukt japońskiej kultury popularnej, w którym donośnym echem odbijają się wątki charakterystyczne dla powojennych doświadczeń kraju. Wydaje się on potwierdzać teorie głoszone przez socjologów, takich jak Siegfried Kracauer, w myśl których kino głównego nurtu, zwłaszcza w czasach głębokich społecznych kryzysów, przenosi na ekrany obawy przed katastrofą i nadzieje na wybawienie, które są głęboko zakorzenione w podświadomości podeksycytowanej widowni<sup>26</sup>.

W nurcie analizy psychoanalitycznej sytuują się również rozważania Marka Andersona, odwołującego się do freudowskiego rozróżnienia na żalobę i melancholię. O ile żaloba jest zwykle reakcją na utratę ukochanej osoby lub abstrakcji, która zajęła jej miejsce (ojczyzna, wolność czy jakakolwiek inna idea), o tyle melancholia wiąże się z uczuciem wrogości oryginalnie odczuwanej względem innej osoby, ale zinternalizowanej i skierowanej na siebie. Melancholik żywi w kierunku tak siebie, jak i „innego” ambiwalentne uczucia miłości i nienawiści. Zdaniem Andersona trudno jest nie odczytywać *Godzilli* – przynajmniej częściowo – jako symptomu japońskiej melancholii narodowej. Badacz pyta:

24 Noriega Chon, *Godzilla and the Japanese Nightmare: When “Them!” Is U. S.*, „Cinema Journal”, vol. 27, no. 1, 1987, s. 63–77.

25 Napier Susan, *When Godzilla Speaks* [w:] Wiliam M. Tsutsui, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla’s Footsteps...*, s. 10.

26 Palmer R. Barton, dz. cyt., s. 468.

Czy istnieją jakiegokolwiek wątpliwości, że po serii zniszczeń i porażce doznanej z rąk Stanów Zjednoczonych, po tym, jak coś, co miało być wojną o wyzwolenie, zostało zdefiniowane jako zbrodnia przeciw ludzkości, po tym, jak japońscy żołnierze, którzy wcześniej przedstawiani byli jako wzór cnót, zostali oskarżeni o zbrodnie wojenne, japońskie uczucia względem Stanów Zjednoczonych i swoich własnych ofiar wojennych musiały składać się z ambiwalentnych uczuć zarówno miłości, jak i nienawiści?<sup>27</sup>

„Przed wojną uczono nas, że Japończycy są przodującym narodem na świecie. Po wojnie musieliśmy zrewidować nasz sposób myślenia i odrzucić się na nowo”<sup>28</sup> – stwierdził niegdyś Nagisa Ōshima. „Dla mnie sprawą zasadniczą był sposób myślenia, który zaszczerpiono mi od dziecka, i załamanie się tej koncepcji świata po szoku, jakim stała się klęska Japonii w ostatniej wojnie”<sup>29</sup> – wtórował mu Kirirō Urayama. *Godzilla* mógł więc służyć – pytanie tylko: na ile zgodnie z intencjami twórców – jako podstawa kolejnej reinterpretacji losów XX-wiecznej Japonii. Takayuki Tatsumi stwierdza, że monstrum odegrało ważną rolę w „rekonstrukcji narodowej tożsamości poprzez uczynienie się [przez Japończyków] ofiarami stawiającymi opór zewnętrznemu zagrożeniu”<sup>30</sup>.

Krytycy doszukujący się kolejnych znaczeń w najdrobniejszych szczegółach filmu<sup>31</sup> i poszukujący Świętego Graala jego „właściwej” (a więc: jednej, konkretnej i niepodważalnej) interpretacji popełniają podstawowy błąd. Nie biorą mianowicie pod uwagę faktu, że opowieść o atomowym monstrum nie jest utworem ani w pełni koherentnym, ani autorskim, stąd też przykładanie do niej arthouse’owej miary jest bezzasadne. *Godzilla* to film zrealizowa-

---

27 Anderson Mark, *Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity* [w:] William M. Tsutsui, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla's Footsteps...*, s. 26–27.

28 Sadoul Georges, *Credo „młodego kina” japońskiego – wywiad Goergesa Sadoula z czołowymi reprezentantami „nowego kina” japońskiego*, „Kultura Filmowa”, nr 8 (131), 1969, s. 34.

29 Tamże, s. 30.

30 Tatsumi Takayuki, *Waiting for Godzilla: Chaotic Negotiations between Post-Orientalism and Hyper-Orientalism* [w:] Heine Fehrenbach, Uta G. Poiger (ed.), *Transcations, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Berghahn Books, New York 2000, s. 228.

31 Jak choćby wspomniany już Norio Akasaka w scenie, w której po zniszczeniu Ginzy i budynku parlamentu *Godzilla* oszczędza Pałac Cesarski, co ma jakoby sugerować japońskie obywatelstwo potwora i szacunek, jakim darzy rodzinę cesarską, przeciwstawiany nienawiści do polityków, którzy pchnęli Japonię w odmętę wojny.

ny relatywnie szybko – wstępny pomysł narodził się w marcu 1954 roku, w połowie kwietnia zatwierdzona została produkcja, 12 maja rozpoczęto prace nad zarysem historii, ukończonym pod koniec miesiąca, na początku czerwca podjęto trwające zaledwie trzy tygodnie prace nad scenariuszem, 5 lipca ogłoszono rozpoczęcie produkcji, na początku sierpnia przystąpiono do realizacji zdjęć, a finalny efekt przedsięwzięcia zaprezentowano podczas wewnętrznego pokazu wytwórni Tōhō, który odbył się 23 października – co sprawia, że w warstwie znaczeniowej nie każdy detal został doprecyzowany<sup>32</sup>. Co więcej, sami twórcy przy różnych okazjach przedstawiali odmienne interpretacje swego dzieła – choć ich wspólnym mianownikiem była bomba atomowa, istniały różnice w zakresie szczegółów.

„Król *kaijū*” to monstrum ze wszech miar polisemiczne, może więc symbolizować zarówno samą bombę, naturę mszczącą się na ludzkości za jej działania, zagrożenie konfliktem nuklearnym, jak i Japonię mszczącą się na swych obywatelach za drogę, na którą pchnęli ją w pierwszej połowie XX wieku. Nie stanowi to bynajmniej słabości filmu. Wręcz przeciwnie: świadczy o jego sile. W swym wymiarze historycznym *Godzilla* przynależy nie do porządku rozumu, lecz intuicji, tak na poziomie jego tworzenia, jak i pierwotnej recepcji. Film pozwalał na metaforyczne wyrażenie ambiwalentnych uczuć, które trudno było wyartykułować w otwarty, pojęciowy sposób, oraz intuicyjne zbliżenie się do tego, co nie mogło zostać racjonalnie poznane i opisane.

## Trauma zbiorowa i jednostkowa: przypadek Ishirō Honda

W większości analiz poświęconych *Godzilli* przyjmuje się perspektywę globalną, używa wielkich kwantyfikatorów, mówi o Japonii, Japończykach, Narodzie, Społeczeństwie. Problem w tym, że jakkolwiek *Godzilla* to stwór wyczulony na nastroje społeczne, nie został on powołany do życia ani przez (wszystkich) Japończyków, ani przez Naród, ani przez Społeczeń-

---

32 Osobną kwestią jest to, że komentatorzy, zwłaszcza ci wywodzący się ze środowisk akademickich, skłonni są doszukiwać się głębokich struktur znaczeniowych w scenach czy aspektach filmu posiadających jedynie – by użyć terminologii Davida Bordwella – znaczenie referencyjne.

stwo. Choć ma wielu ojców, każdego można wskazać z imienia i nazwiska. Byli to: producent Tomoyuki Tanaka, pisarz Shigeru Kayama, scenarzysta Takeo Murata, twórca efektów specjalnych Eiji Tsuburaya, kompozytor Akira Ifukube i reżyser Ishirō Honda. Warto więc zerwać z dominującą linią analityczną i przyjąć perspektywę jednostkową, konkretnie zaś przyrzeć się temu, w jaki sposób w *Godzilli* odbijają się doświadczenia, obawy i poglądy reżysera. Wybór Hondy na bohatera tej części pracy nie jest ani arbitralny, ani przypadkowy, to on bowiem, mimo że do projektu dokooptowany został już kiedy istniał jego wstępny zarys, odegrał decydującą rolę w nadaniu filmowi finalnego kształtu.

Kwestie wpływu Hondy na formę i wymowę filmu warto omówić tym bardziej, że w literaturze przedmiotu pokutują dwie błędne opinie na ten temat. Pierwsza z nich zakłada, że *Godzilla* był autorskim projektem Hondy. Samara Lea Allsop stwierdza np, iż „chcąc, by *Godzilla* oddziaływał na możliwie jak najszerzą widownię, Ishirō Honda odszukał najlepszego artystę od efektów specjalnych w Japonii, który podzielałby jego wizję filmu”<sup>33</sup>. Honda tymczasem nikogo nie „odszukał”, bowiem zarówno on, jak i Eiji Tsuburaya, o którym mowa w przytoczonym cytacie, zostali przydzieleni do realizacji filmu przez decydentów wytwórni. Pierwotnie zresztą *Godzillę* wyreżyserować miał Senkichi Taniguchi, jednak kiedy projekt uzyskał zielone światło, ten pracował już nad innym filmem<sup>34</sup>. Opinią biegunowo przeciwstawną, choć niemniej błędną, jest kompletna deprecjacja osobistego wkładu Hondy zarówno w *Godzillę*, jak i w kolejne zrealizowane przezeń filmy. Alexander Jacoby stwierdza, że w jego filmografii widoczne są socjologiczne i atomowe fascynacje, lecz te należy przypisać raczej scenariuszom niż reżyserii, stąd też Honda pamiętany jest bardziej za sprawą filmów, do których został przydzielony, niż osobistych inklinacji<sup>35</sup>. Tymczasem, wbrew opinii rzemieślnika na zlecenie, Honda – zwłaszcza na początku kariery – nie tylko potrafił odrzucać propozycje, które nie znajdowały jego uznania, ale również wywierał wpływ na kształt scenariuszy, wprowadzając do nich interesujące go wątki. Choć brał udział w pracach nad scenariuszami do wielu swoich filmów, rzadko uwzględniano to w czo-

33 Allsop Samara Lea, *Gojira / Godzilla* [w:] Justin Bowyer, Jinhee Choi (ed.), *The Cinema of Japan and Korea*, Wallflower Press, London, New York 2004, s. 63.

34 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 37.

35 Jacoby Alexander, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press 2008, s. 49.



Ilustracja 5.7. Ishirō Honda i Eiji Tsuburaya na planie *Godzilli*



łówce, ponieważ Honda nie chciał przypisywać sobie zasług scenarzystów odpowiedzialnych za główną linię historii<sup>36</sup>. Niemniej fakt, że tematyka atomowa obecna jest w 18 z 25 jego filmów fantastycznych<sup>37</sup>, nie może być uznany za dzieło przypadku.

Analiza *Godzilli* pod kątem biografii i światopoglądu Ishirō Hondy wiąże się z istotnym problemem, mianowicie nieuchronnym zacieraniem się linii demarkacyjnej oddzielającej perspektywę jednostkową od perspektywy globalnej. Należy bowiem pamiętać, że traumy filmowca były w równiej mierze osobiste, co powszechne, a jego doświadczenia były doświadczeniami szerokich mas społeczeństwa japońskiego. Fakt ten sytuuje dalsze rozważania w niejkiej opozycji do dominującego nurtu badań nad wątkami autobiograficznymi w dziele, te bowiem zwykle utożsamiają to, co jednostkowe, z tym, co unikalne, koncentrując się na tych doświadczeniach z życia autora, których nie podzielali jego współcześni.

W terminologii psychoanalitycznej trauma definiowana jest jako stan gwałtownego szoku, przerażenia i poczucia niebezpieczeństwa, w którym znajduje się podmiot pod wpływem określonego wydarzenia z przeszłości. Nie potrafi on opanować i przepracować lęków związanych z wydarzeniem traumatycznym, jako że trudno mu je opisać i wyrazić w formie mogącej przynieść ukojenie<sup>38</sup>. Społeczeństwo japońskie w krótkim czasie doświadczyło dwóch wydarzeń traumatycznych: ataku atomowego na Hiroszimę i Nagasaki z 6 i 9 sierpnia 1945 roku oraz bezwarunkowej kapitulacji zapowiedzianej 15 sierpnia w bezprecedensowym orędziu radiowym cesarza Hirohito, a podpisanej 2 września na pokładzie pancernika USS Missouri. Dla wielu Japończyków doświadczeniem traumatycznym była sama wojna. Dotyczyło to zarówno żołnierzy przelewających krew na froncie, represjonowanych dysydentów, jak i cywilów, żyjących w strachu przed kolejnymi nalotami. „Nigdy nie uważałem tej wojny za świętą, chociażby z tego powodu, że wiązała się ona z represjami dokonanymi na mojej rodzinie [...]”, chciałem więc, by skończyła się jak najprędzej<sup>39</sup> – wspominał po latach reżyser filmowy Susumu Hani. Choć część Japończyków wieść o kapitulacji przyjęła z radością, na każdym z nich wojna zostawiła swoje ślady.

---

36 Brothers Peter H., *Mushroom Clouds and Mushroom Men: The Fantastic Cinema of Ishiro Honda*, AuthorHouse, Bloomington 2009, s. 11.

37 Tamże, s. 8.

38 Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, t. 1, Rabid, Kraków 2009, s. 349–350.

39 Sadoul Georges, dz. cyt., s. 34.

Na początku 1954 roku doszło do incydentu, który choć trudno uznać za wydarzenie traumatyczne *per se*, otworzył niezabliźnione rany społeczeństwa japońskiego i dał impuls do fali protestów antyatomowych. Rankiem 1 marca Amerykanie zdetonowali na wodach atolu Bikini bombę wodorową o sile 15 megaton, a więc 1000 razy silniejszą niż *Little Boy* zrzucony na Hiroszimę. Operacja *Castle Bravo* miała być rutynowym testem, jednak opad radioaktywny rozniósł się na obszar 7 tys. mil kwadratowych, docierając do kilku zamieszkałych wysp. W zasięgu chmury radioaktywnej znalazł się Szczęśliwy Smok nr 5 (*Daigo Fukuryū Maru*), japoński statek do połowu tuńczyka. Po przybyciu do portu Yaizu załoga została hospitalizowana, a przeprowadzone na niej testy wykazały objawy choroby popromiennej. Pierwszą z sześciu ofiar incydentu był Aikichi Kuboyama, operator radiowy statku, który zmarł 23 września 1954 roku na białaczkę. Artykuł o tragedii pojawił się 16 marca na łamach „Yomiuri Shinbun”. Przez Japonię przeszła fala niepokoju społecznych. Zorganizowano m.in. bojkot tuńczyka oraz narodowy zbiór podpisów pod petycją przeciw testom nuklearnym, którą do sierpnia 1955 roku sygnowało ponad 30 mln osób.

*Godzilla* jest dzieckiem kalkulacji, miłości do kina i strachu przed bombą atomową. Po tym, jak nie doszła do skutku planowana przez niego wojenna koprodukcja japońsko-indonezyjska, Tomoyuki Tanaka znalazł się pod silną presją, by szybko wymyślić dla Tōhō inny hit frekwencyjny. Jako że dwa lata wcześniej z powodzeniem wyświetlano w Japonii *King Konga* (1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), a w 1953 roku przebojem komercyjnym okazała się *Bestia z głębokości 20 000 sążni*, producent zwiertzył intratny interes w realizacji rodzimego *monster movie*<sup>40</sup>. Eiji Tsuburaya, będący wielkim fanem *King Konga*, którego po raz pierwszy zobaczył w latach 30., zapalił się do pomysłu, jako że od dawna marzył o realizacji podobnego filmu. Choć to Tanaka pomyślał *Godzillę* jako alegorię bomby atomowej<sup>41</sup>, Ishirō Honda wyrwał potwora z objęć sztampy i nie pozwolił, by idiom fantastyki przytłoczył wymowę filmu.

---

40 Matthews Melvin E., *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News: 1950s Science Fiction Films and 9/11*, Algora Publishing, New York 2007, s. 93.

41 Koronnymi argumentami, za pomocą których przekonał władarzy wytwórni do inwestycji w ryzykowny pomysł, były dane dotyczące wyników kasowych *King Konga* i *Bestii z głębokości 20 000 sążni* oraz plik artykułów poświęconych incydentowi z udziałem Szczęśliwego Smoka nr 5.



Ilustracja 5.8. Kadr z filmu *Bestia z głębokości 20 000 sążni*

Ishirō Honda urodził się 7 maja 1911 roku. Miłością do kina zapalał już w dzieciństwie, bardziej jednak od jego warstwy wizualnej zafascynowała go filmowa gawęda, możliwość snucia przejmujących opowieści, co najbardziej uwidaczniało się w podziwiewie, jakim darzył *benshi* (弁士), narratorów filmowych. Po latach stwierdził: „Interesowali mnie oni bardziej niż to, co działo się na ekranie”<sup>42</sup>. W 1933 roku ukończył wydział filmowy Uniwersytetu Japońskiego i rozpoczął pracę dla studia P. C. L., które później przekształciło się w Tōhō. Najcenniejsze doświadczenia zawodowe zdobył pod okiem Kajirō Yamamoto, podczas prac nad *Koniem* (*Uma*, 1941), *Wojowniczymi sokołami Katō* (*Katō hayabusa sentōtai*, 1944) i komediami z udziałem Enokena. Choć przymuszony przez władze realizował wojenne filmy propagandowe, z *Wojną morską o Hawaje i Malaje* (*Hawai Marei oki kaisan*, 1942) na czele, Yamamoto był znanym liberałem i nie ulegał wątpliwości, że wywarł znaczny wpływ na światopogląd młodego Hondy. W 1937 roku przyszły twórca *Godzilli* poznał Akirę Kurosawę, z którym do śmierci łączyła go przyjaźń. Mimo że Kurosawa wkroczył na ścieżkę kina

42 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 41.

autorskiego, Honda zaś do końca kariery reżyserskiej poruszał się w obszarze kina gatunków, łączyły ich nie tylko bliskie osobiste więzi, ale i podobne spojrzenie na świat. Znamienne jest, że obaj – w odstępnie roku – zrealizowali filmowe przestrogi antyatomowe, odnoszące się w sposób niebezpieśny do Hiroszimy i Nagasaki: Honda *Godzilla*, Kurosawa natomiast *Żyje w strachu* (*Ikimono no kiroku*, 1955).

W przeciwieństwie do Kurosawy Honda bezpośrednio doświadczył piekła wojny. W styczniu 1935 roku został wcielony do armii, a w 16 miesięcy później wysłany do Mandżurii, udało mu się jednak powrócić do domu na kilka miesięcy przed wybuchem II wojny chińsko-japońskiej. Po raz drugi zmobilizowano go w latach 1939–1941. W 1944 roku ponownie trafił na front. Pod koniec wojny znalazł się w chińskim obozie jenieckim, gdzie spędził około pół roku. Po powrocie do Japonii w marcu 1946 roku udał się do Hiroszimy, by przyrzec się skali zniszczeń i oddać hołd zabitym.

Ze wspomnień krewnych i współpracowników wyłania się obraz człowieka poruszonego amerykańskim atakiem atomowym i doświadczonego przez wojnę. Znalazło to odbicie w jego najśłynniejszym dziele. „*Godzilla* jest filmem o potworach, ale reżyser [...] dodał do historii wiele warstw odnoszących się do grozy wojny”<sup>43</sup> – wspominał Haruo Nakajima, aktor wcielający się w monstrum w latach 1954–1972. Potwierdził to sam Honda: „Większość warstwy wizualnej [filmu] zaczerpnąłem ze swoich doświadczeń wojennych”<sup>44</sup>. Wiele czasu musiało jednak upłynąć, zanim był gotów opowiedzieć o swoich wojennych przeżyciach. Jak wspomina jego żona:

[Po premierze *Niebieskiej perły* (*Aoi shinju*, 1951)] zaproponowano mu pracę nad projektem poświęconych oddziałowi kamikaze. Pod wpływem lektury tomów materiałów źródłowych, uwzględniających testamenty zmarłych żołnierzy, oraz rozważań nad różnymi sprawami [...] doszedł do wniosku, że nie jest jeszcze gotów pisać na ten temat i odrzucił ofertę. Sądzę, że psychiczne okaleczenia, jakie wyniosł z ośmiu lat wojny, musiały być głębsze, niż ktokolwiek mógł to sobie wyobrazić<sup>45</sup>.

43 Nakajima Haruo, *Kaiju Conversations: An Interview with Godzilla*, rozm. John Rocco Roberto, „Kaiju-Fan”, no. 1, 1999, online: <http://www.historyvortex.org/NakajimaInterview.html>.

44 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 42.

45 Honda Kimi, *Memories of Ishiro Honda*, online: [http://www.japanesegiants.com/honda/messages/staff/s0001\\_kimi\\_001.shtml](http://www.japanesegiants.com/honda/messages/staff/s0001_kimi_001.shtml).

Samara Lea Allsop stwierdza, że przyczyną wykorzystania formuły *science fiction* jako platformy artykulacji treści odnoszących się do problematyki bomby atomowej była chęć utrzymania delikatnego *status quo* ukształtowanego po II wojnie światowej, które – mimo że globalna opinia publiczna stała po ich stronie – uniemożliwiło Japończykom otwarte krytyczne wypowiedzanie się o amerykańskim ataku na Hiroszimę i Nagasaki<sup>46</sup>. Trudno jednak zgodzić się z tą opinią. Po pierwsze bowiem, antyatomowa wymowa filmu nie została przez jego twórców w żaden sposób zawołowana, pada w nim nawet bezpośrednie odwołanie do Nagasaki. Po drugie, zanim jeszcze narodził się pomysł *Godzilli*, na ekranach japońskich kin wyświetlano już filmy poświęcone amerykańskiemu atakowi atomowemu: *Dzwony Nagasaki* (*Nagasaki no kane*, 1950) Hideo Ōby, *Dzieci Hiroszimy* (*Genbaku no ko*, 1952) Kaneto Shindō, *Nie zapomnę pieśni o Nagasaki* (*Nagasaki no uta wa wasureji*, 1952) Tomotaki Tasaki czy *Hiroszimę* (*Hiroshima*, 1953) Hideo Sekigawy. Opinia Allsop jest do utrzymania jedynie w odniesieniu do okresu amerykańskiej okupacji Japonii. Nie istniał wtedy co prawda



Ilustracja 5.9. Kadr z filmu *Dzieci Hiroszimy*

<sup>46</sup> Allsop Samara Lea, dz. cyt, s. 63.

oficjalny zakaz poruszania tematu Hiroszimy i Nagasaki, nie można było jednak przedstawiać bezpośredniego obrazu zniszczeń, zwłaszcza ofiar wśród ludności cywilnej, a sam fakt zrzućenia bomb musiał być osadzony w szerszym kontekście i przedstawiony jako konieczny krok umożliwiający zakończenie wojny<sup>47</sup>. Powodem, dla którego Honda zdecydował się opowiedzieć o swoich doświadczeniach i poglądach za pomocą fantastycznej alegorii, było raczej to, że filmy „racjonalne” nie zdały egzaminu, nie zdołały wszak przedstawić tego, co nieprzedstawialne, nie pomogły widzom w przepracowaniu ich traum i oswojeniu atomowego lęku.

Należy jednak podkreślić, że pomimo sięgnięcia po estetykę *monster movie*, Honda dołożył starań, by zapewnić filmowi maksymalną dawkę realizmu możliwą do osiągnięcia w ramach konwencji. Jak zauważa Steve Ryfle, reżyser podszedł do filmu bardziej jak do dramatu wojennego niż do *science fiction*, nadając mu – przynajmniej w wybranych aspektach – niemal dokumentalny charakter<sup>48</sup>. Podczas prac nad scenariuszem Takeo Murata i Ishirō Honda dokonali istotnych zmian w historii, którą stworzył Shigeru Kayama, popularny pisarz poruszający się w obszarach fantastyki i horroru. W oryginalnej koncepcji dr Yamane przedstawiony został jako ekscentryk w duchu bohaterów Edogawy Rampo, noszący czarną pelerynę i przyciemniane okulary, mieszkający w utrzymanym w stylu europejskim starym domu, który opuszczał tylko w nocy. Murata i Honda uznali, że skoro niezwykle będzie samo tytułowe monstrum, naukowiec powinien być postacią realistyczną. Zmianie uległ również charakter Godzilli, który z *campowego*, acz działającego pod wpływem bardziej naturalnych instynktów drapieżnika, wychodzącego na łąd wyłącznie w celu zdobycia pożywienia, w późniejszych zaś partiach tekstu wykazującego zainteresowanie kobietami, przerodził się w istotę alegoryczną, niedookreślone zagrożenie, niszczące wszystko, co napotka na swej drodze, bez żadnych wyraźnych preferencji.

Quasi-dokumentalny charakter filmu objawia się zarówno w scenach, w których przedstawiono monstrum siejące zniszczenie na ulicach Tokio, jak i tych, w których ukazano przygotowania do odparcia ataku. Choć głównym nośnikiem warstwy znaczeniowej filmu są bohaterowie pierwszoplanowi – zwłaszcza dr Yamane i dr Serizawa – istotną rolę odgrywa w nim bohater zbiorowy – społeczeństwo japońskie, które stanęło w obliczu zewnętrznego zagrożenia. Honda odmalował na ekranie reakcje i nastroje,

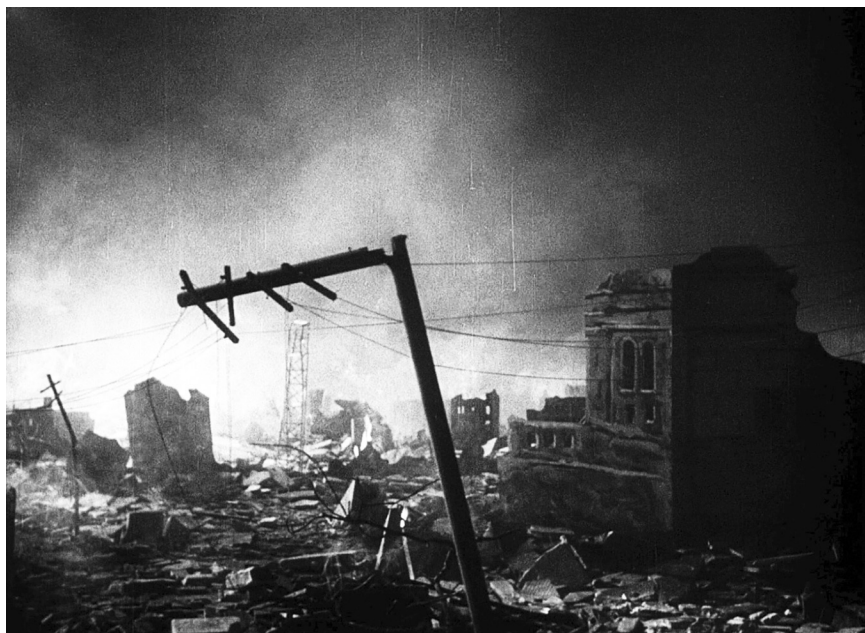
---

47 Loska Krzysztof, dz. cyt., s. 252.

48 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 42.



z jakimi spotykał się wśród ludności cywilnej podczas wojny. „Nagle wyłonienie się tego potwornego, niewymawalnego zagrożenia przywołało u japońskich widzów wspomnienia amerykańskich nalotów, które jeszcze kilka lat temu zmieniały ich miasta w płonące ruiny”<sup>49</sup> – rzecze Inuhiko Yomota. Skojarzenia te nie są przez film implikowane, lecz – podobnie jak odniesienia do Nagasaki – wyrażane w sposób bezpośredni. „Mam nadzieję, że nie zaczną się znowu ewakuacje” – stwierdza jeden z mieszkańców Tokio. Jego nadzieje okazują się płonne. Po pierwszym ataku Godzilli Japońskie Siły Samoobrony ewakuują mieszkańców strefy przybrzeżnej na tereny wiejskie, powtarzając tym samym działania podejmowane kilka lat wcześniej przez Armię Cesarską. Realia wojny na Pacyfiku przywołuje jeszcze jeden aspekt filmu, mianowicie sposób wykorzystania mass mediów w procesach psychologicznej mobilizacji obywateli i organizacji ewakuacji. W *Godzilli* istotną rolę odgrywa nie tylko telewizja – która pojawiła się w Japonii



**Ilustracja 5.10.** Tak jak bomba atomowa, Godzilla pozostawia po sobie zgłiszcza

49 Yomota Inuhiko, *The Menace from the South Seas: Honda Ishirō's Godzilla (1954)* [w:] Alastair Phillips, Julian Stringer (ed.) *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, New York 2007, s. 105.

w 1953 roku – ale również radio i prasa, skwapliwie wykorzystywane przez władze w okresie wojennym.

Świeże wspomnienia Hiroszimy i Nagasaki oraz lęki atomowe, ulegające intensyfikacji wraz z zaostrzaniem się konfliktu zimnowojennego, uderzyły społeczeństwo japońskie z nową siłą w chwili nagłośnienia incydentu z udziałem Szczęśliwego Smoka nr 5. Choć Tanaka wykorzystał społeczne poruszenie związane z tą tragedią jako argument na rzecz produkcji *Godzilla*, a Honda – jak wynika ze wspomnień jego bliskich – na wieść o tym wydarzeniu przeżył wstrząs, twórcy filmu obeszlą się z tematem delikatnie, wprowadzając jedynie drobne nawiązania do niego, w rodzaju uwypuklenia śmierci operatora radiowego pierwszego ze statków zaatakowanych przez monstrum (odniesienie do postaci Aikichiego Kuboyamy) czy sceny przedstawiającej puste sieci rybaków z Odo (odniesienie do branży, w której pracowała załoga statku, i bojkotu tuńczyka). Początkowo Honda miał zamiar bezpośrednio połączyć historie Szczęśliwego Smoka nr 5 i *Godzilli* za sprawą ewokującej *Nosferatu – Symfonię grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau) sekwencji otwierającej, ukazującej pozbawiony życia statek wolno wpływający do portu<sup>50</sup>. Podczas prac nad scenariuszem uznał jednak, że temat jest jeszcze zbyt drażliwy, by mówić o nim otwarcie, zwłaszcza na gruncie kina gatunkowego. „Uniknęliśmy otwartego podjęcia tej kwestii, ponieważ uznaliśmy, że umieszczanie autentycznego wypadku w fikcyjnej opowieści, w centrum której znajduje się potwór, byłoby nie na miejscu”<sup>51</sup> – stwierdził Honda. Pięć lat po premierze *Godzilli* na ekrany japońskich kin trafił film w całości poświęcony tragedii statku: *Szczęśliwy Smok nr 5* (*Daigo Fukuryū Maru*, 1959) w reżyserii Kaneto Shindō.

Część charakterystyki, jaką w zarysie historii Kayama obdarzył dr. Yamane, została w filmie przeniesiona na dr. Serizawę, który w pierwotnej koncepcji był postacią drugoplanową. W bohaterze tym nietrudno doszukać się reprezentacji zarówno samego Ishirō Hondy, jak i wielu jego rówieśników, którzy z wielkiej „świętej wojny” wrócili pozbawieni złudzeń, za to z dotkliwymi ranami na ciele i duszy. Emiko (Momoko Kōchi), córka dr. Yamane, stwierdza w jednej ze scen: „Ciężko mi, kiedy myślę o Serizawie. Gdyby nie wojna, nie miałby tak straszliwej blizny”. Serizawa jest przedstawicielem pokolenia, które nie tylko przegrało wojnę, ale i straci-

<sup>50</sup> Kalat David, dz. cyt., s. 33.

<sup>51</sup> Galbraith Stuart IV, *Monsters Are Attacking Tokyo!: The Incredible World of Japanese Fantasy Films*, Feral House, Port Townsend 1998, s. 23.

ło wiarę jeśli nie w ludzkość, to przynajmniej w jej przywódców, którzy pchnęli ją w odmęty konfliktu totalnego. Powodem, dla którego Serizawa nie chce użyć swego wynalazku, nie jest bynajmniej bliżej nieokreślone „widzi-mi-się”, do jakiego przyzwyczała odbiorców pulpowa fantastyka. Źródła jego postawy są skonkretyzowane i oparte na racjonalnych przesłankach: obawia się, że upublicznienie „Niszczyciela Tłenu” otworzy kolejny etap wyścigu zbrojeń, w którym już teraz „bomby atomowe stawia się naprzeciw bomb atomowych”, a „bomby wodorowe naprzeciw bomb wodorowych”. Serizawa nie może znaleźć wspólnego języka z młodszym



**Ilustracja 5.11.** Wojna pozostawiła blizny na ciele i duszy Serizawy

Ogatą (Akira Takarada) – nalegającym na wykorzystanie niebezpiecznej technologii w walce z monstrem – symbolizującym pokolenie, w pamięci którego obrazy grozy wojny uległy zamazaniu. Po części to właśnie do nich Honda skierował swoje dzieło. „Wielu młodych widzów [*Godzilli*] albo w ogóle nie posiadało o wojnie wiedzy z pierwszej ręki, albo miało tylko jej mgliste wspomnienia”<sup>52</sup> – stwierdził po latach.

52 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 37.

*Godzilla* jest w pewnym sensie popkulturowym traktatem o pamięci i konieczności jej pielęgnowania. Należy zachować pamięć o zbrodniach wojennych i ich ofiarach, by podobne przypadki nie wystąpiły w przyszłości. W kontekście tym niezwykle wymowna jest scena rozgrywająca się na wyspie Odo, w której starzec stwierdza, że za ataki na statki odpowiedzialny jest mityczny Godzilla. Młoda kobieta wyśmiewa go, mówiąc, że zarówno on, jak i Godzilla są relikdami przeszłości. Ten zaś odpowiada: „Co ty możesz wiedzieć o starych czasach? Jeśli wszyscy będziecie tak myśleć, staniecie się łupem Godzilli”. Pamięć o wojnie i związanych z nią cierpie-



**Ilustracja 5.12.** Czy o przeszłości pamiętają dziś wyłącznie starcy?

niach musi zostać utrzymana, jeżeli nie chcemy, by kolejny raz konflikt przetoczył się przez glob.

Najważniejszym z autobiograficznych aspektów *Godzilli* nie są jednak ani filmowe manifestacje wspomnień reżysera z okresu wojny, ani tropy – mniej lub bardziej zawołowane – umożliwiające identyfikację traumatycznych wydarzeń, które odcisnęły piętno na jego osobowości, lecz bijący z ekranu światopogląd reżysera, jego osobiste antyatomowe i pacyfistyczne posłannictwo. „Proszę wierzyć lub nie, ale w swej naiwności mieliśmy

nadzieję, że koniec *Godzilli* zbiegnie się z zakończeniem testów nuklearnych<sup>53</sup> – stwierdził Honda. Reżyser zdołał swym zapalem zarazić resztę ekipy. Akira Takarada takimi słowy wspomina rozmowy, jakie podczas przerw obiadowych toczył na planie z Ishirō Hondą, Tomoyukim Tanaką, Takashim Shimurą, Momoko Kōchi i Akihiko Hiratą:

W tej harmonijnej i szczęśliwej atmosferze nasze rozmowy w sposób naturalny zmierzały w kierunku bieżących wydarzeń i tła społecznego, w szczególności zniszczeń spowodowanych testami bomb atomowych i wodorowych oraz tragicznego losu Szczęśliwego Smoka nr 5. Rozmowy ciągnęły się dalej w kierunku [konstatacji, że] z racji tego, iż Japonia była pierwszym krajem, w który zrzucono bombę atomową, powinniśmy zawrzeć w naszym filmie ostrzeżenie dla świata, starać się wyprzedzić tę szybko rozwijającą się gałąź nauki<sup>54</sup>.

Antyatomowe przesłanie *Godzilli* zostało otwarcie zwerbalizowane w wieńczącej film wypowiedzi dr. Yamane: „Nie mogę uwierzyć w to, że Godzilla był jedynym ocalałym przedstawicielem swego gatunku. Jeżeli nadal będziemy przeprowadzać testy nuklearne, możliwe jest, że gdzieś na świecie pojawi się kolejny Godzilla”. Honda był idealistą, być może naiwnym, lecz szczerym, wierzącym w to, że jego film zostanie odebrany jako ważny głos w debacie nad atomowym wyścigiem zbrojeń. Po latach stwierdził, że najbardziej zabolą go recenzja, w której film nazwano groteskowym śmieciem i prymitywną próbą kapitalizacji japońskich koszmarów nuklearnych<sup>55</sup>. Nigdy nie stracił nadziei w to, że świat uwolni się od widma atomowego zagrożenia:

Mówi się, że liczba bomb atomowych nie zmniejszyła się od 1954 roku ani o jedną. Domagamy się odrzucenia broni nuklearnej zarówno po stronie Amerykanów, jak i Rosjan. W tym tkwią właśnie korzenie *Godzilli*. Niezależnie od tego, jak wiele filmów o Godzilli zostanie wyprodukowanych, nigdy nie będzie ich za wiele<sup>56</sup>.

53 Tsutsui William M., *Kaiju Eiga...*, s. 208.

54 Takarada Akira, *Most Sincere Director*, online: [http://www.japanesegiants.com/honda/messages/m00001/m000002\\_takarada.shtml](http://www.japanesegiants.com/honda/messages/m00001/m000002_takarada.shtml).

55 Ryfle Steve, dz. cyt., s. 37.

56 Cytat za: tamże, s. 44.

W późniejszych produkcjach spod znaku *tokusatsu* Honda niejednokrotnie powracał do frapującej go problematyki. Na poziom ideologicznego zaangażowania *Godzilli* i wyżyny arcyzmu możliwego do osiągnięcia w ramach konwencji reżyser wzniósł się jednak już tylko raz. *Atak ludzi grzybów* (*Matango*, 1963), kameralny dramat *science fiction*, luźno oparty na opowiadaniu *Nocny głos* (*The Voice in the Night*) Williama Hope'a Hodgsona, nie tylko po raz kolejny przestrzegał przed niebezpieczeństwami „Ery Atomu”, ale i snuł alegoryczną refleksję nad losem tzw. *hibakusha* (被爆者, dosł. „ludzie dotknięci eksplozją”), osób, które przeżyły wybuch bomby atomowej i cierpią na związane z nią dolegliwości. Wątki atomowe stopniowo odgrywały w filmach Hondy coraz mniej istotną rolę, funkcjonując zazwyczaj na zasadzie pretekstu do inicjacji fantastycznej fabuły. O ile ich obecność w *Mysterianach* (*Chikyū bōeigun*, 1957) – w których przedstawiciele pozaziemskiej cywilizacji, próbującej dokonać inwazji na Ziemię, cierpią na zaburzenia genetyczne spowodowane wojną nuklearną na ich rodzimej planecie – posiada jeszcze pewną nośność znaczeniową, o tyle wprowadzenie ich do filmu *Frankenstein kontra Baragon* świadczyć może już wyłącznie o fiksacji reżysera.

## Bestia odpolityczniona: Amerykanizacja Godzilli

Starania Ishirō Hondy, by *Godzilla* wykraczał poza formułę standardowego atomowego *monster movie*, zostały zaprzepaszczone przez amerykańskich dystrybutorów filmu. Trudno zgodzić się z opinią Jerome'a Franklina Shapira, według którego: „choć znacznie zmieniony, film z 1956 roku pozostaje wierny duchowi oryginału [...], a jeżeli już, to czyni pewne rzeczy jeszcze bardziej oczywistymi dla amerykańskiej widowni”<sup>57</sup>. Faktem jest, że w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie wyświetlano półprodukt, pozbawiony większości odniesień do bomby atomowej oraz wojny. Usunięto m.in. uwagę Emiko o bliźnach dr. Serizawy, scenę z żarliwą dyskusją w parlamencie oraz rozmowę między pasażerami pociągu, w której pojawiają się bezpośrednie odniesienia do masowych ewakuacji w okresie wojennym,

57 Shapiro Jerome Franklin, *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, Routledge, London, New York 2002, s. 112.



atomowego ataku na Nagasaki i napromieniowanego tuńczyka. Zmieniono również powody, z jakich dr Serizawa nie chce użyć „Niszczyciela Tlenu”. W *Godzilli: Królu potworów* nie obawia się on inicjacji nowego wyścigu zbrojeń, lecz tego, że jego wynalazek wpadnie w niepowołane ręce. Film legitymizuje tym samym posiadanie broni atomowej przez „dobrych chłopaków”, jednocześnie odmawiając tego prawa – by zacytować Ronalda Reagana – „imperium zła”. Największa wprowadzona przez dystrybutorów zmiana w filmie, za sprawą której zniekształcono jego antyatomową wymowę, dotyczy jednak wypowiedzi zamykającej film. O ile w oryginale dr Yamane wyraża głęboki niepokój o przyszłość ludzkości, jeżeli ta będzie kontynuować eksperymenty nuklearne, o tyle w amerykańskiej wersji Steve Martin (sic!), reporter grany przez Raymonda Burra, stwierdza: „Zagrożenie minęło. Zginął również wspaniały człowiek. Świat jednak mógł się przebudzić i wrócić do życia”.

Wśród historyków nurtu *kaijū eiga* do dziś brakuje zgody, co do przyczyn wprowadzenia przez dystrybutorów tak dalece posuniętych zmian. Dominuje pogląd, wedle którego ci byli zmieszani ledwie tylko zawałowaną antyamerykańską wymową filmu, dlatego zdecydowali się na wycięcie fragmentów o wymowie politycznej<sup>58</sup>. Wskazuje się również na to, że Levine był świadomy tego, iż fabuła *Godzilli* opierała się na autentycznych wydarzeniach i że w istocie był to film polityczny, który nie mógł zostać zaprezentowany amerykańskiej widowni w swej oryginalnej postaci<sup>59</sup>. Dystrybutorzy jednak bronili się przed tego rodzaju oskarżeniami. Richard Kay stwierdził niegdyś:

Nie. Proszę mi wierzyć – nie byliśmy zainteresowani polityką. Chcieliśmy tylko stworzyć film, który by się sprzedał. W tamtym okresie amerykańska widownia nie wybrałaby się do kina na film z wyłącznie japońską obsadą. To dlatego zrobiliśmy to, co zrobiliśmy. Nie poczyniliśmy drastycznych zmian w historii. Po prostu nadaliśmy jej amerykański punkt widzenia<sup>60</sup>.

Choć zmianę wymowy filmu – która, wbrew opinii Kaya, wystąpiła – trudno uznać za dzieło przypadku, słowa dystrybutorów zdaje się potwierdzać fakt, że z amerykańskiej wersji usunięto nie tylko wątki odnoszące

58 Tsutsui William M., *Kaiju Eiga...*, s. 208.

59 Allsop Samara Lea, dz. cyt., s. 64.

60 Cytat za: Ryfle Steve, dz. cyt., s. 57–58.

się do bomby atomowej i wojny, ale również sceny kreślące rys osobowościowy poszczególnych bohaterów oraz precyzujące relacje między nimi (m.in. wczesną scenę identyfikującą Emmiko i Ogatę jako parę). Jakikolwiek nie byłyby jednak intencje Amerykanów, faktem pozostaje, że *Godzilla: Król potworów* nie jest celuloidowym traktatem o broni nuklearnej, jakim było dzieło Hondy. Niemal w pełni – jeśli abstrahować od miejsca akcji i japońskiej obsady – wpisuje się za to w nurt *science fiction* spod znaku *To przyszło z głębin morza* czy *Bestii z głębokością 20 000 sążni*, w których remedium na atomowe zagrożenie jest posiadanie silniejszej broni, niezależnie od tego, czy będą to torpedy z głowicą nuklearną, pociski zawierające izotop radioaktywny, czy też „Niszczyciel Tlenu”. Choć w kolejnych dekadach w amerykańskich kinach rozniósł się ryk Godzilli i jego pobratymców, głos Ishiro Hondy dał się posłyszeć tam dopiero w 1982 roku.

## Post Scriptum

Podobnie jak miało to miejsce w przypadku zachodniego kina *science fiction*, przeważająca większość filmów z nurtu *tokusatsu* służyła jedynie rozrywce. Choć na ekranach kin gościły zaangażowane potwory (m.in. proekologiczna Mothra), japońska fantastyka filmowa rzadko za swój nadrzędny cel stawiała sobie edukację i agitację. Mimo to nawet w swoim najbardziej rozrywkowym wydaniu filmy spod znaku *tokusatsu* stanowią wartościowe dokumenty społeczne i źródło poznania nastrojów społecznych oraz niepokojów, charakterystycznych dla poszczególnych dekad historii Japonii.

Kino popularne może istnieć tylko, jeśli utrzymuje żywy kontakt ze społeczeństwem, wtapia się w jego tkankę i płynie w jego krwiobiegu. Musi więc opisywać świat widza, odnosić się do jego doświadczeń i problemów, nawet jeżeli czyni to w sposób pośredni, przefiltrowany przez wyobraźnię twórców i konwencje gatunkowe: gdy bomba atomowa przyjmuje postać Godzilli, zanieczyszczenie środowiska – Hedory, komunizm – najeźdźców z obcej planety...



# Mityczne aspekty opowieści o 47 wiernych roninach i jej filmowych interpretacji

*Cała chmara ludzi zabiła słabego starca*

Czy jednym zdaniem można obalić pieczołowicie budowany przez wieki mit? Mit, dodajmy, przez trzy stulecia nieustannie użyźniany, rewitalizowany, odtwarzany i wzbogacany o kolejne partie, z rzadka tylko, do tego nieśmiało, poddawany krytycznej analizie. Mit, który mimo zmieniających się warunków społeczno-politycznych cechuje się niebywałą siłą oddziaływania i trwania<sup>1</sup>. Mit, który do takiego stopnia wpisał się w japońską narrację kulturową, że Beatrice M. Bodart-Bailey dla pierwszej partii tekstu poświęconego wydarzeniom, wokół których narósł, nie znalazła tytułu lepszego niż – po prostu – *Niekończąca się historia*<sup>2</sup>.

- 1 Uroczysta rocznica wydarzeń opiewanych w micie obchodzona jest w Japonii do dziś, czemu zawsze towarzyszy duże zainteresowanie mediów, zaś władze Tokio dokładają wszelkich starań, by impreza odbywała się z odpowiednią pompą. Członkowie stowarzyszenia Chūo Gishi Kai odbywają dziesięciokilometrowy marsz tą samą trasą, jaką przed wiekami przemierzali samurajowie, którym składają hołd, zaś w kolejce do miejsca wiecznego spoczynku bohaterów dramatu trzeba spędzić średnio ponad godzinę czasu.
- 2 Bodart-Bailey Beatrice M., *The Dog Shogun: The Personality and Policies of Tokugawa Tsunayoshi*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006, s. 161. Tekst poświęcony analizowanej tu opowieści znajduje się na stronach 161–182 wskazanej pracy.

Hirokazu Koreeda, reżyser i scenarzysta filmu *Hana* (*Hana yori mo naho*, 2006), udowadnia, że jest to możliwe. Więcej nawet: z opowieścią o 47 wiernych wasalach, którzy mszczą się na państwowym urzędniku za śmierć swego pana, a następnie popełniają rytualne samobójstwo, poczyna sobie bez żadnych zahamowań. Efekt jego pracy jest o tyle ciekawy i niesie za sobą tym większą wartość, że czyni to niejako mimochodem i przy okazji, bowiem na marginesie głównej historii. Jedna druzgocąca wypowiedź, kilkanaście zdawkowych zdań jej towarzyszących, kilka scen i postaci z drugiego i trzeciego planu wystarczy Koreedzie, by rozprawić z wielowiekową tradycją, oddając jej jednocześnie swoisty hołd. A może on sobie na to pozwolić, ponieważ wspiera się na ironicznej, prześmiewczej wręcz tonacji filmu, w której krytyka brana jest w nawias umowności i przyjętej konwencji. Konwencji o tyle dogodnej, a przy tym uprawniającej nas do wysuwania poważnych, zgoła niezartobliwych wniosków, że – podobnie jak u Heinosuke Goshō – śmiechowi towarzyszą łzy i – jak u Yasurijō Ozu – humor skłania nas do refleksji.

*Hana* jest bodaj pierwszym przypadkiem, kiedy kultura popularna tak krytycznie, a zarazem dalece refleksyjnie, podchodzi do historii 47 roninów oraz narosłego wokół niej mitu. A należy zaznaczyć, że opowieść ta stanowi jeden z ulubionych tematów japońskich artystów, konkurencja jest więc ogromna. Bodart-Bailey wskazuje, że od czasu wydarzeń, które rozegrały się w Edo na przestrzeni lat 1701–1703, powstało o nich ponad 120 sztuk teatralnych, zaś w ciągu ostatnich 100 lat opublikowano 83 powieści im poświęcone, licząc zarówno te wydawane niezależnie, jak i stanowiące kompilacje powieści odcinkowych pojawiających się na łamach gazet<sup>3</sup>. Również świat filmu i telewizji nie pozostawał obojętny na ten fenomen. Jak wskazuje Isolde Standish, w latach 1908–1994 ekranizacji opowieści dokonano 91 razy, licząc jedynie produkcje kinowe, telewizja natomiast w ciągu czterech dekad, które minęły od jej pojawienia się w Japonii w 1953 roku, dodała do tej liczby około 30 kolejnych tytułów, tak filmowych, jak i serialowych<sup>4</sup>. Omawiając kwestię ekranowej obecności kultowej opowieści, nie można zapomnieć o szeregu utworów wchodzących w ramy specyficznego podgatunku japońskiego filmu historycznego określanego mianem *chūshingura meimeiden* (忠臣蔵銘々伝), przedstawia-

3 Tamże, s. 161–162.

4 Standish Isolde, *Chūshingura and the Japanese studio system*, „Japan Forum”, no. 1 (17), 2005, s. 72.

jącego wybrane wydarzenia z życia poszczególnych członków grupy 47 roninów, ani o licznej rzeszy filmów, w których samurajowie ci pojawiają się jako postaci epizodyczne. Dzieło Koreedy przynależy do tej ostatniej kategorii, z tym jednak zastrzeżeniem, że jego struktura narracyjna dalece bardziej niż w przypadku podobnych filmów podporządkowana jest owej „niekończącej się opowieści”, która przed 300 laty zawładnęła sercami i umysłami Japończyków.



**Ilustracja 6.1.** *Wielki skarbiec wiernych wasali* (*Dai Chūshingura*, 1932) Teinosuke Kinugasy był pierwszym dźwiękowym filmem poświęconym historii 47 roninów

Hirokazu Koreeda przedstawia w *Hanie* historię niejako paralelną względem losów roninów z Akō. Rzecz dzieje się w Edo w 1702 roku. W mieście od 3 lat przebywa młody samuraj Sozaemon Aoki, na którym spoczywa obowiązek wytropienia mordercy swego ojca i dokonania na nim zemsty, tak w myśl konfucjańskiej zasady głoszącej, że człowiek nie powinien żyć pod tym samym niebem, co morderca jego ojca, jak i ze względu na obietnicę złożoną umierającemu rodzicowi. Podczas pobytu w Edo Soza-san, jak nazywają go sąsiedzi, wynajmuje nędzny pokój w taniej dziel-



nicy czynszowej, gdzie codziennie styka się ze zgrają wyrzutków, strażników i miejskiej biedoty zajmującej najniższą pozycję w ramach japońskiej struktury społecznej. Wraz z upływem czasu samuraj zaczyna ten barwny korowód postaci traktować jak rodzinę, w czym niewątpliwie pomaga mu afekt, jakim darzy młodą wdowę mieszkającą wraz z synem w jego sąsiedztwie. W trzy lata po opuszczeniu domu w celu dokonania wendety Soza-san bardziej zainteresowany jest opieką nad synem kobiety i prowadzeniem szkoły, w której uczy swych sąsiadów sztuki czytania i pisania oraz podstaw arytmetyki, niż poszukiwaniem zabójcy ojca. Wynika to nie tylko z faktu, iż bohater we władaniu orężem nie wykazuje szczególnej biegłości, lecz i z tego, że ma on coraz więcej wątpliwości i moralnych dylematów co do samej idei zemsty. W końcu jednak odkrywa, że zabójca mieszka w sąsiedniej dzielnicy, co stawia tym samym młodzieńca przed wyborem, czy zgładzić go, czy może wybaczyć mu jego czyn. W tym samym czasie na drugim i trzecim planie przesuwają się niektórzy z 47 roninów, wyczekujący chwili, kiedy będą mogli zaatakować zamek człowieka, którego obarczają odpowiedzialnością za śmierć swego pana.

Ze względu na przyjęty zamysł rozdziału w dalszej jego części nie będzie mnie interesował całokształt filmu, lecz tylko jego elementy odnoszące się – tak bezpośrednio, jak i pośrednio – do historii samurajów z Akō. Składają się na nie kolejno: sposób przedstawienia zamachowców, szerszy obraz epoki oraz struktura filmu, w ramach której dwie historie – ta przedstawiana i ta sygnalizowana jako punkt odniesienia – traktowane są jako paralelne, zaś poszczególne sytuacje i poczynania Soza-sana prezentowane są w formie kontrpunktu znanej opowieści.

Zanim jednak przejdę do omówienia wybranych aspektów *Hany* w kontekście ich relacji do opowieści o 47 roninach i jej mitycznego aspektu, konieczne jest poczynienie kilku czynności przygotowawczych. Po pierwsze, należy przedstawić czytelnikowi podstawowe informacje dotyczące wydarzeń, na których wyrosła owa „niekończąca się opowieść”, oddzielając przy tym ziarno faktu od plew fantazji, domysłów, świadomych zabiegów zmierzających do udramatyzowania historii czy swoistych „operacji racjonalizatorskich”, mających na celu wyjaśnienie motywacji poszczególnych bohaterów dramatu oraz uzasadnienie – jeżeli już nie rozgrzeszenie – drastycznego kroku, który pociągnął za sobą lawinę krwawych wydarzeń. Słowem: wszystkiego tego, co za Gastonem Bachelardem przywykliśmy zwać „wyobraźnią poetycką”. W dalszej części tekstu obiorę kierunek biegunowo odmienny, poświęcę ją bowiem fikcyjnym przedstawieniom historii wier-

nych wasali oraz zarysowaniu najważniejszych zmian, jakie na przestrzeni lat zachodziły w jej ramach, za sprawą których to przekształceń stopniowo uzyskiwała ona swój mityczny – a przynajmniej quasi-mityczny – charakter. Kolejnym krokiem będzie dookreślenie tego, czym mit właściwie jest, czy raczej: jak sam w ramach niniejszej pracy go postrzegam. Konieczne stanie się więc odwołanie do kilku klasycznych już dziś koncepcji mitu oraz wskazanie na to, które ich elementy uznają za przydatne w dalszej analizie. By uniknąć niepotrzebnego powtarzania tych samych treści, w tej części pracy równoległe odniosę się do najważniejszych mitycznych aspektów opowieści o 47 roninach. W końcu zaś skrótowo omówię filmowe adaptacje tej historii. Wtedy i tylko wtedy będę uprawniony do przeprowadzenia analizy *Hany*.

## Fakt: *Genroku Akō jiken*<sup>5</sup>

Autentyczne wydarzenia, jakie rozegrały się w Edo i Akō na przestrzeni lat 1701–1703, rychło obrosły w legendę, która z biegiem czasu przekształciła się w narodowy mit. Nim zwrócę uwagę czytelnika w kierunku mitycznych aspektów opowieści o 47 roninach, konieczne jest zidentyfikowanie w jej ramach obywateli dominium faktu, a więc wszystkich tych wydarzeń, co do których posiadamy historyczną wiedzę i w których prawdziwość nie mamy prawa powątpiewać. A jest ich, należy podkreślić, niewiele. Paradoksalnie, wraz z upływem czasu i wzrostem liczby dostępnych materiałów źródłowych oraz opracowań historycznych prawda o tych wydarzeniach jawi się nam jako jeszcze bardziej niedostępna, niż miało to miejsce w przeszłości<sup>6</sup>.

---

5 W tradycji japońskiej funkcjonuje kilka alternatywnych terminów stosowanych w odniesieniu do przedmiotu zainteresowania niniejszej pracy. Określenie *Genroku Akō jiken* (元禄赤穂事件), które – dość topornie – przełożyć można na „Sprawę Akō epoki Genroku”, wykorzystywane jest w celu podkreślenia, iż punkt odniesienia piszącego lub mówiącego stanowią wyłącznie fakty, a więc wydarzenia w takiej postaci, w jakiej rzeczywiście się rozegrały, nie zaś na poły legendarny, narracyjny nadbagaż, którzy wykształcił się wokół nich na przestrzeni wieków. Do literatury anglojęzycznej termin ten został zapożyczony z pominięciem informacji o epoce i funkcjonuje jako „The Akō Incident”.

6 Na taki stan rzeczy wskazuje m.in. Masahide Bitō, tłumacząc go właśnie szerokim rezonansem, jaki uzyskała opowieść o 47 roninach, i jej niesłabnącą popularnością,

Wiemy, że Naganori Asano był panem hanu Akō położonego w prowincji Harima. Ziemie te trafiły we władanie jego rodu, Asano, w 1645 roku, kiedy to na polecenie władz zastąpił on na tej pozycji klan Ikeda, skompromitowany chorobą umysłową Teruokiego Ikedy, zarządzającego hanem od 1631 roku. Wiemy również, iż Naganori był wnukiem Naganao Asano, pierwszego *daimyō* Akō z rodu Asano, i że formalnie przejął władzę w wieku 9 lat ze względu na przedwczesną śmierć swego ojca. W chwili konfliktu z Kirą, do którego doszło w 1701 roku, był on człowiekiem stosunkowo młodym, liczył sobie bowiem 33 lata. Od 1680 roku pełnił honorową funkcję *Takumi no Kami* (内匠頭) – tytularnego zwierzchnika dworskich rzemieślników), okazjonalnie też wyznaczany był do udziału w oficjalnych uroczystościach. Yoshinaka Kira piastował w tym czasie na dworze sioguna urząd mistrza ceremoniału, do którego obowiązków należało instruowanie oficjeli o etykietce i właściwym porządku ceremonii.

Po raz pierwszy para ta spotkała się w 1683 roku, kiedy to 16-letni podówczas Asano został wyznaczony na jednego z dwóch *daimyō* odpowiedzialnych za przyjęcie emisariuszy cesarza na dworze sioguna. 17 lat później rolę tę miał odegrać ponownie. Feralnego dnia – 21 kwietnia 1701 roku – Asano zaatakował na terenie zamku Edo niczego niespodziewającego się Kirę. Mimo że przeciwnika dwukrotnie dosięgnął miecz, zdołał on ująć z życiem. Już w chwili napaści – jak przekazał potomnym Yosobei Kajikawa, będący jedynym świadkiem tego wydarzenia – pan Akō krzychał, że czyni to z powodu urazu czy upokorzenia, jakiego doznał od Kiry w ciągu ostatnich dni. W podobnym tonie, nie podając przy tym żadnych szczegółów, wypowiadał się, kiedy został już spacyfikowany i odprowadzono go do miejsca odosobnienia. W efekcie zajścia Naganoriemu Asano nakazano popełnienie *seppuku*, rozwiązano jego klan<sup>7</sup> i skonfiskowano należące do

---

a więc wszystkimi kwestiami, które w tej opowieści są dla nas najbardziej interesujące. W związku z nimi historia ta była nieustannie na nowo wyobrażana i odczytywana. Por.: Bitō Masahide, *The Akō Incident, 1701–1703*, transl. Henry D. Smith II, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 2, 2003, s. 149.

7 W tym miejscu istotne staje się uściślenie tego, co właściwie rozumie się pod pojęciem „klanu Asano”. Historycznie ród Asano posiadał dwie linie – główną, urzędującą w Hiroszynie, oraz poboczną sprawującą władzę nad Akō. Po zamachu na życie Kiry konsekwencje wysunięte zostały jedynie w stosunku do tej drugiej, traktowanej jako niezależna jednostka. Osobą najbardziej dotkniętą zaistniałą sytuacją był Nagahiro Asano, brat porwczego *daimyō*, początkowo skazany na areszt domowy, rok później odesłany do swych krewnych w Hiroszynie, pozbawiony jednak

niego ziemie, zaś jego wasali uczyniono roninami. Jako że zajście zostało zidentyfikowane jako jednostronny atak (*ninjō*, 刃傷<sup>8</sup>), nie zaś „kłótnia” czy „walka” (*kenka*, 誼譚), w której wina leży po obu stronach, Kiry nie spotkała żadna kara<sup>9</sup>.



**Ilustracja 6.2.** Naganori Asano na chwilę przed popełnieniem *seppuku*. Fotografia Kazumasy Ogawy z wydanego w 1892 roku albumu rekonstruującego historię 47 roninów

Porywczego *daimyō* oszczędzono surowo, lecz zgodnie z obowiązującym wówczas prawem. Nawet jeżeli pominie się kwestie sympatyzowania sioguna z Kirą (jego wieloletnia kariera upłynęła pod znakiem wysokiej kompetencji i wierności dynastii Tokugawów), przynależności Asano do kate-

---

wszelkich tytułów i roszczeń względem hanu swego brata. Por.: Smith Henry D. II, *The Capacity of Chūshingura: Three Hundred Years of Chūshingura*, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 1, 2003, s. 6.

- 8 W dosłownym tłumaczeniu pojęcie to oznacza „rozlew krwi”. Tak rozumianego *ninjō* (刃傷) nie należy mylić z *ninjō* (人情) rozumianym jako osobiste uczucia tradycyjnie przeciwstawiane *giri* (義理), czyli zobowiązaniom wobec innych osób, które pojawi się w dalszej części rozdziału.
- 9 Omówienie przyczyn takiej klasyfikacji czynu Asano znaleźć można m.in. w: Bitō Masahide, dz. cyt., s. 154

gorii *tozama daimyō* (外様大名, dosł. „zewnątrzn daimyō”; lokalni władcy wywodzący się z rodów, które nie stały po stronie Ieyasu Tokugawy, gdy ten zapewnił sobie dominację nad krajem podczas bitwy pod Sekigaharą w 1600 roku) czy sugerowanej czasem chęci przejęcia majątku Asano i przydzielania należących do niego ziem innemu klanowi, wyciągnięcie broni na terenie posiadłości sioguna traktowane było jako najwyższa zniewaga i przestępstwo tradycyjnie karane śmiercią. Niebagatelne znaczenie miał również fakt, że do incydentu doszło podczas oficjalnych uroczystości wyprawianych na cześć emisariuszy z Kioto, przez co Asano znieważył nie tylko sioguna, ale i cesarza.

Po niemal dwuletnich przygotowaniach – 30 stycznia 1703 roku – 47 byłych wasali Asano pod przewodnictwem Kuranosuke Ōishiego zgromadziło się w Edo, wdarło na teren posiadłości Kiry i zgładziło go w zemście za śmierć swego pana. Następnie wszyscy za wyjątkiem Kichiemona Terasaki, który miał jakoby przekazać wieść o wydarzeniach rodzinom i sympatykom roninów z Akō, udali się na grób Asano, gdzie złożyli głowę Kiry. Jeszcze tego samego dnia powiadomili oni władze o swym czynie oraz gotowości poddania się wyrokowi. Ten został obwieszczony dopiero dwa miesiące później, a głosił, że miast zostać straceni jak pospolici przestępcy, samuraje mogą zakończyć swój żywot w honorowy sposób. 46 wasali, tak jak niegdyś ich pan, popełniło samobójstwo<sup>10</sup>. W 1709 roku, już po śmierci sioguna Tsunayoshiego Tokugawy, potomków zamachowców zrehabilitowano oraz zezwolono na odtworzenie klanu, przyznając mu jednak tereny nieporównywalnie mniejsze od wcześniejszych. Tyle historii. Reszta jest już 300-letnią narracją.

Omawiając zagadnienie faktów kryjących się za legendą, warto skierować uwagę czytelnika na jeszcze jedną kwestię, mianowicie na sprawę stosunku, jaki względem Naganoriego Asano żywili mu współcześni, zarówno przed jego targnięciem się na życie Kiry, jak i bezpośrednio po tym

---

<sup>10</sup> Jak wskazują John A. Tucker i Barry Steben, ze względu na to, że Terasaka nie oddał się wraz z resztą towarzyszy w ręce władz i nie popełnił wraz z nimi samobójstwa, lecz zmarł ze starości 45 lat później, pomiędzy pismami poszczególnych komentatorów tych wydarzeń zachodzą różnice w liczebności zamachowców – część z nich pisze o 47 roninach, część natomiast z tego grona wyklucza Terasakę. Por.: Tucker John A., Steben Barry, *Religious Nuances of the Akō Case* [w:] William Theodore De Bary, Carol Gluck, Arthur E. Tiedemann (ed.), *Sources of Japanese Tradition. Volume 2: 1600 to 2000, Part 1: 1600 to 1868*, Columbia University Press, New York 2005, s. 443.



Ilustracja 6.3. Groby 47 roninów w tokijskiej świątyni Sengaku-ji

incydencie. Przez ludzi, którzy nawiązali z nim bliższe relacje, pan Akō postrzegany był jako człowiek porywczy, w życiu poszukujący jedynie coraz to nowszych przyjemności, skupiony na sobie, o skłonnościach – dziś rzeklibyśmy – narcystycznych. Osobowość Asano została dość szczegółowo zarysowana na kartach *Dokai Kōshūki* (土芥寇讎記) – raportu charakteryzującego 243 *daimyō*, sporządzonego przez agentów siogunatu – źródła tym bardziej wartościowego, że powstałego na długo przed krwawym *faux pas* popełnionym na korytarzach zamku w Edo, bowiem jeszcze w 1690 roku<sup>11</sup>. Choć raport chwali inteligencję młodego Asano oraz konsekwencję, z jaką utrzymywał on na terenie swego hanu porządek i wymuszał przestrzeganie litery prawa, ukazuje go również jako osobę o wybujalym życiu erotycznym, która system awansu w ramach swego dworu opierała na umiejętnościach wasali w schlebianiu mu i organizowaniu atrakcyjnych kobiet mających służyć jego uciecze. Sami podwładni ganieni są z kolei za to, że nie przyłożyli się ani do wykształcenia w swym przywódcy zdolności militarnych i organizacyjnych, ani nie zadbali o jego odpowiednią edukację, dzięki

<sup>11</sup> Streszczenie fragmentów raportu odnoszących się do postaci Asano znaleźć można w: Bodart-Bailey Beatrice M., dz. cyt., s. 166–167.



czemu to oni mogli sprawować bezpośrednią władzę nad podległymi mu ziemiami. Również i wśród plebsu opinie o Asano nie należały do przychylnych. W popularnej ulicznej przyśpiewce pospolici mieszkańcy Edo z właściwą sobie nonszalancją nabijali się z braku umiejętności szermierczych *daimyō*, który nie był w stanie zadać zabójczego ciosu nieprzygotowanemu do obrony starcowi zaatakowanemu od tyłu i podczas rozmowy. Wszystko to miało jednak miejsce przed zemstą roninów, stanowiącą – zwłaszcza w oczach mieszczaństwa – dowód ich bezwzględnej lojalności wobec swego pana i gotowości na wszelkie poświęcenie w imię obrony jego honoru. Nie trzeba chyba dodawać, że w legendzie wyrosłej na kanwie tych wydarzeń osobiste przywary Naganoriego Asano znikną.

## **Chūshingura: historia przedstawiana**

*Chūshingura* (忠臣蔵) to określenie, które stosuje się w Japonii w odniesieniu do wszelkich fikcyjnych przedstawień serii wydarzeń zapoczątkowanych przez nieudaną próbę zabójstwa Kiry. Choć pierwsze próby przeniesienia tej historii na deski teatru pojawiły się tuż po samobójstwie roninów, były one skutecznie blokowane przez władze, które każdorazowo nakazywały zdjęcie przedstawień z afisza. Wraz z postępującą od 1709 roku liberalizacją stosunku do tej opowieści pojawiły się poświęcone jej sztuki teatralne, takie jak *Onikage Musashi abumi* czy *Taiheiki sazareishi* i jej kontynuacja *Sazareishigo Taiheiki* (wszystkie z roku 1710)<sup>12</sup>. Scenariusze zarówno tych spektakli, jak i wielu im podobnych nie przetrwały do czasów współczesnych, nasza wiedza o nich oparta jest więc wyłącznie na streszczeniach. Choć kronikarski obowiązek nakazuje odnotować pojawienie się ich w świecie japońskiego teatru, rola tych spektakli w kształtowaniu mitologii *Chūshingury* jest tak marginalna, że nie warto poświęcać im w dalszych rozważaniach więcej miejsca.

Najważniejsze – i najbardziej interesujące z punktu widzenia problematyki niniejszego tekstu – teatralne przedstawienia poświęcone historii 47 roninów pojawiły się w 1748 roku, najpierw w ramach lalkowego teatru *bunraku* (文楽), później zaś aktorskiego *kabuki* (歌舞伎). W przeciwień-

---

<sup>12</sup> Smith Henry D. II, *The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Rōnin and the Chūshingura Imagination*, „Japan Review”, vol. 16, 2004, s. 14–15.

stwie do wcześniejszych spektakli, które wystawiane były jednokrotnie, te – czy raczej ten, zważywszy na to, że spektakl *kabuki* stanowił adaptację spektaklu *bunraku* – cieszyły się tak dużą popularnością, że doczekały się kolejnych wznowień, w efekcie czego przetrwały do naszych czasów i nadal są z sukcesami wystawiane na deskach teatru. Rola sztuki Izumo Takedy II i jego współpracowników w mitologizacji „Sprawy Akō” – niemożliwa, jak się zdaje, do przecenienia – wynika w głównej mierze z faktu, że ustanowiła ona dominujący model narracyjny i interpretacyjny opowieści o 47 roninach, jak również wprowadziła do niej szereg nowych elementów, do których w przyszłości odnosiły się kolejne wariacje tej historii. To właśnie wtedy pojawił się tytuł opowieści *Kanadehon Chūshingura* (仮名手本忠臣蔵)<sup>13</sup>, przyrównujący postaci roninów do znaków sylabariusza *kana* oraz określający ich mianem skarbu. Skarbu, wypada dodać, dla samego rodu Asano, klasy samurajów, całego społeczeństwa, później zaś – kiedy w myśli japońskiej coraz większą rolę odgrywać będzie koncepcja *minzoku* (民族)<sup>14</sup> – narodu i etnosu.

Ze względu na cenzurę, która nie dopuszczała przedstawień mogących zostać odebrane jako krytyczne wobec siogunatu oraz odnoszących się do wydarzeń z bliskiej przeszłości, historyczne okoliczności opowieści, a także dane osobowe zaangażowanych w nią postaci musiały zostać zmienione. Jako że pojęcie „bliskiej przeszłości” odnosiło się nie tylko do czasów rządów Tokugawów, ale i okresu wojny domowej (epoka Sengoku, 1467–1573) i jednoczenia kraju (epoka Azuchi-Momoyama, 1573–1603)<sup>15</sup>, twórcy spektaklu przenieśli akcję sztuki do okresu Muromachi (1333–1573), w którym rządy sprawowała poprzednia dynastia siogunów. W spektaklu Asano został przedstawiony jako Enya Hangan, Kira jako Kō no Monorō, zaś Ōishi jako Yuranosuke Ōboshi.

13 W polskim piśmiennictwie można spotkać się z zarówno pełnym tytułem sztuki – *Wzór liter, czyli Skarbiec wiernych wasali*, jak i jego skróconą wersją – *Skarbiec wiernych wasali*.

14 *Minzoku* to złożony twór pojęciowo-teoretyczny zawierający w sobie grupę etniczną, lud, naród, w pewnym zakresie również rasę, odnoszący się do Japończyków i implikujący posiadane przez nich unikalne właściwości wynikające ze wspólnego rodowodu. Pojęcie to zostało spopularyzowane przez Shigetę Shigę w latach 80. XIX wieku, następnie zaś wykorzystane przez szerokie grono japońskich intelektualistów, tak naukowców jak i ideologów. Por.: Weiner Michael, *The invention of identity – ‘Self’ and ‘Other’ in pre-war Japan* [w:] tenże (ed.), *Japan’s Minorities. The Illusion of Homogeneity*, Routledge, London 1997, s. 2–3 i 5.

15 Powell Brian, *Japan’s Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, Japan Library, London 2002, s. xxiv.

Już w tej wersji wprowadzono pierwsze aberracje względem znanych nam faktów oraz wypełniono białe plamy w historii. Oto bowiem umierający Hangan (Asano) zwraca się do Ōboshiego (Ōishiego) z życzeniem, by jego śmierć została pomszczona, po śmierci Kō no Moronō (Kiry) jego zabójcy popełniają zaś zbiorowe samobójstwo, nie czekając na wyrok sioguna. Tymczasem w rzeczywistości Ōishi nie miał żadnego kontaktu ze swoim panem, a o samym wydarzeniu dowiedział się z kilkudniowym opóźnieniem, jako że przebywał wówczas w Akō, oddalonym od Edo o około 500 kilometrów. Również tam podjęta została decyzja co do dalszych działań, w żaden sposób niezainspirowana przez Asano, przy czym nie dotyczyła ona zemsty na Kirze, lecz pokojowego poddania zamku siogunatowi. Decyzja o zabójstwie Kiry nastąpiła dopiero w wiele miesięcy później, kiedy to jasne stało się, że władze nie zamierzają odwołać swojej decyzji o rozwiązaniu klanu. Kwestia zwłoki z podjęciem decyzji o zemście jest o tyle istotna, że jednym z ostrzy krytyki wymierzonych w wasali Asano było podejrzenie, że działali oni z wyrachowania, na uwadze mając nie tylko – czy wręcz: nie tyle – chęć pomszczenia swego pana, lecz nadzieję na to, że opowieść o ich lojalności osiągnie taki rezonans, iż przyniesie im to ułaskawienie i będą mogli znaleźć zatrudnienie u innych *daimyō*, a być może nawet ich klan zostanie przywrócony do łask, a oni sami odzyskają swą dawną pozycję. Podkreślanie takiego stopnia wykalkulowania podjętych działań zabiłoby jednak rodzący się mit, dlatego w kolejnych wersjach opowieści wątek oczekiwania na wyrok władz bądź to pomijano, bądź to przypisywano mu wyłącznie jedno znaczenie, tj. wyczekiwanie na informacje o dalszych losach klanu.

W *Kanadehon Chūshingura* „ujawnieniu” uległy również motywy zamachowca. Już w akcie otwierającym fikcyjny odpowiednik Kiry ukazany jest jako pierwszego sortu szwarczarakter, wrogi względem młodych *daimyō*, czerpiący przyjemność z ich upokarzania, do tego czyniący awanse Kaoyo – żonie Hanganu. Wielka obraza, jaką miał popełnić Kira względem Asano, również zostaje ujawniona – obmierzły starzec, ugodzony odrzuceniem jego amorów przez Kaoyo, wyżywa się na jej mężu, zarzucając mu niekompetencję i przyrównując go do małej rybki, która dobrze czuje się w studni, jednak rzucona do rzeki szybko uderza w skrawek mostu i ginie (studnią miała być posiadłość w Akō, rzeką natomiast zamek sioguna). Również problem braku umiejętności Asano w posługiwaniu się orężem zostaje wyeliminowany, jako że w wersji teatralnej Hangan zostaje w porę powstrzymany przez Kakogawę Honzō, wasala *daimyō*, który współ z Hanganem wyznaczony został do udziału w ceremonii.

W kolejnych wersjach opowieści szczegóły będą ulegać zmianie (przevinieniem Kiry będzie zwykle udzielenie Asano fałszywych informacji co do ceremoniału, tak by popełnił on błąd bądź to w zakresie kolejności poszczególnych jego etapów, bądź to wymaganego w danych okolicznościach stroju, zaś źródłem jego nienawiści niewręczenie mu przez Asano spodziewanej łapówki), jednak zawsze pan Akō będzie usprawiedliwiany, zaś Kira przedstawiany jako zawistny starzec, żywiący względem niego irracjonalną wrogość. Warto odnotować, że w dziennikach współczesnych mu samurajów, takich jak Shigeaki Asahi, Sadakage Amano, Hakuseki Arai czy Masatoshi Hotta, którzy o wydarzeniach z 21 kwietnia 1701 roku pisali w czasie, gdy się one rozgrywały, nie zawierają się żadne krytyczne uwagi pod adresem Kiry, które pozwalałyby uzasadnić atak ze strony Asano<sup>16</sup>. Przypisanie Kirze kolejnych przywar i złych intencji jest dziełem późniejszych autorów sympatyzujących z samurajami z Akō.

Zarówno klucz interpretacyjny, który Takeda i jego współpracownicy podsunęli swoim następcom, jak i niezwerbalizowana, uchwytna jedynie na mocy analogii dyspensa na naginanie faktów i wypełnianie luk wyobraźnią autorów na trwałe wpisały się w narrację *Chūshingury*. Nie jest to zresztą zjawisko odnoszące się wyłącznie do tej jednej, konkretnej historii, bowiem poza nielicznymi wyjątkami rygorystyczne trzymanie się faktów nie należało do ambicji japońskich dramatopisarzy parających się opowieściami z wieków minionych. Trudno o lepszą ilustrację ich podejścia niż odpowiedź, której 12 stycznia 1923 roku na łamach gazety „Miyako Shinbun” udzielił Seika Mayama<sup>17</sup> swym krytykom, wskazującym na historyczne przekłamania w jego dziełach:

Dramatopisarz nie jest rygorystycznym historykiem. Nie ma nic złego w tym, że swą koncepcję sztuki opiera na wpływowych legendach. [...] Jeżeli ktoś bezgranicznie poświęca się badaniom historycznym i grzeźnie w nieistotnych faktach tak, że jego wyobraźnia zostaje skrepowana, zaś jego dzieła tracą ludzkie życie, przypomina to tłumienie smaku mocno przyprawionego jedzenia przez dodanie do niego zbyt dużej ilości soli. W tych okolicznościach efekt jego pracy trudno uznać za dzieło sztuki<sup>18</sup>.

16 Bodart-Bailey Beatrice M., dz. cyt., s. 165.

17 Seika Mayama (1878–1948) był autorem spektakli historycznych, znanym dziś przede wszystkim za sprawą cyklu sztuk poświęconych losom Asano i jego wasali, powstałych w latach 1934–1941 i określanych zbiorczym mianem *Genroku Chūshingura*.

18 Cytat za: Powell Brian, *The Samurai Ethic in Mayama Seika's Genroku Chūshingura*, „Modern Asian Studies”, vol. 18, no. 4, 1984, s. 727–728.

Z punktu widzenia rozważań o mitycznych właściwościach opowieści o 47 roninach, zwłaszcza zaś o jej potęgze i zdolności do zawładnięcia masową wyobraźnią, warto zwrócić uwagę na kwestię, która – przynajmniej w świetle mojej wiedzy – nie zajęła jeszcze godnego miejsca w literaturze przedmiotu. Zabiegi zmierzające do uniknięcia ataków ze strony cenzury nieświadomie przyczyniły się do uniwersalizacji opowieści, nabrania przez nią nowych właściwości. Ta bowiem, poprzez posiadanie dwóch historycznych punktów odniesienia: faktycznego i fikcyjnego, uległa znacznej dekonkretyzacji, wskazując, że w gruncie rzeczy mogła wydarzyć się kiedykolwiek i gdziekolwiek, a jej wymowa nie jest ograniczona przez konkretne historyczne okoliczności, lecz wyraża istotę japońskiego społeczeństwa i jego wartości. Zjawisko to wypada uznać za kolejny krok na drodze ku mitologizacji całej historii. Przy odrobinie dobrej woli – nawiązując do popularnego w XX wieku, zarówno na arenie kina, jak i teatru, trendu uwspółcześniania klasycznych dramatów – możemy wyobrazić sobie jej odtworzenie w realiach współczesnej Japonii, zwłaszcza zaś w środowisku jakuzy widzianej oczyma *ninkyō eiga*<sup>19</sup>, gdzie Asano nie byłby panem feudalnym, lecz przywódcą rodziny przestępczej, zaś Akō nie byłoby hanem, lecz strefą wpływów, obszarem kontrolowanym przez jego organizację. Opowieść o 47 roninach, choć w swej podstawowej formie odwołuje się do konkretnych wydarzeń historycznych, wyabstrahowała się od nich; mogą one stanowić punkt odniesienia, lecz sama idea, którą opowieść wyobraża i konstruuje, uległa historycznej destylacji, stając się samowystarczalną<sup>20</sup>.

19 *Ninkyō eiga* (任侠映画) i *jitsuroku eiga* (実録映画) stanowią dwa przeciwstawne nurty w ramach gatunku *yakuza eiga* (ヤクザ映画, dosł. „filmów o jakuzach”). O ile ten pierwszy, ukształtowany w latach 60., postrzega jakuzów jako honorowych spadkobierców tradycji samurajów, o tyle drugi, wykształcony w latach 70., odbrazawia te postaci, ukazując je – zwykle w stylu paradokumentalnym – jako zwykłych ulicznych oprychów.

20 Czytelnik wykazujący się w przypadku podobnych rewelacji zdrowym sceptycyzmem może przeprowadzić prosty eksperyment polegający na próbie opowiedzenia *Chūshingury* z pominięciem jej kontekstu historycznego, nazw miejsc, nazwisk postaci i formalnych tytułów, którymi się legitymują. Niech ta rozpoczyna się od słów „Żył niegdyś lokalny władca, któremu wiernie służył zastęp dzielnych wojowników...”. Następnie niechaj czytelnik opowie ją komuś ze swych znajomych i sprawdzi, jakie wnioski ten z niej wyniesie. Claude Lévi-Strauss stwierdził niegdyś: „Mit zachowuje swą wartość mitu nawet przy najgorszym tłumaczeniu. Nawet jeśli znajomość języka i kultury ludu, wśród którego znaleziono jakiś mit, jest znikoma, jest on ujmowany jako mit przez każdego czytelnika na świecie. Substancja mitu

Z jednej więc strony silne ukonkretyzowanie, z drugiej natomiast uniwersalizacja – oto sposób funkcjonowania *Chūshingury* w japońskiej kulturze.

Choć omówienie i porównanie między sobą najważniejszych przedstawień losów 47 roninów, jakie w ciągu ponad 300 lat od ich śmierci pojawiły się w ramach kultury japońskiej, począwszy od tych pretendujących do miana źródeł historycznych, które to zaczęły pojawiać się niemal równoległe do rozgrywanych wydarzeń (do 1708 roku powstało przynajmniej dziesięć kronik opisujących okoliczności incydentu, spisanych ręką samurajów z różnych względów zainteresowanych historią 47 roninów<sup>21</sup>), przez spektakle teatralne i powieści, a na filmie skończywszy, byłoby zadaniem fascynującym, to wykracza ono poza formułę i możliwości skromnego rozdziału. Konieczność nakazuje więc pohamowanie ambicji i skupienie się na jednej tylko kwestii, mianowicie sposobie ukazania dwóch lat z życia roninów między śmiercią Asano a zabójstwem Kiry. Ze wszystkich wątków historii ten właśnie uległ w największym stopniu udramatyzowaniu i stanowił najlepszą pożywkę dla wyobraźni twórców.

Ponieważ po wydarzeniach 1701 roku Kira zabarykadował się w swej posiadłości oraz zapewnił sobie silną ochronę i wsparcie ze strony krewnych, okres ten przedstawiany jest jako czas gruntownego planowania formy zamachu oraz podwójnej gry z agentami siogunatu, podczas którego, by uspić czujność władz, roninowie z Akō udawali, że nie mają zamiaru mścić się za śmierć swego pana. Większość z nich błąkała się bez celu ulicami miast, pograżając się w uciechach, jakie mogły zapewnić im podejrzane dzielnice oraz podrzędne zamtuzy i gospody. Część najmowała się jako ochroniarze, bliżsi pospolitym rębajłom niż dumnym samurajom, inni imali się prac, którymi dawniej gardzili. Warto zauważyć, że nim rozwiązły tryb życia prowadzony przez roninów, zwłaszcza zaś Kuranosuke Ōishiego, został w quasi-mitologicznej narracji zidentyfikowany – czy raczej: przedstawiony – jako sposób odwrócenia uwagi władz i samego Kiry od planowanego zamachu, spotkał on się z krytyką ze strony współczesnych im komentatorów. (Tak dzieje się m.in. u konfucjańskiego uczonego Naokaty Satō, negatywnie ustosunkowanego do Asano i jego wasali również i w in-

---

nie tkwi ani w stylu, ani w sposobie narracji, ani w składni, lecz w historii, która się tam opowiada” (Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, przeł. Krzysztof Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 189). W świetle pobieżnych nawet doświadczeń z opowieścią o 47 roninach trudno nie przyznać mu racji.

21 Smith Henry D. II, *The Trouble...*, s. 7–8 i 56.



nych kwestiach)<sup>22</sup>. W świetle wiedzy odnoszącej się do rysu charakterologicznego Ōishiego oraz relacji panujących na dworze Asano jeszcze za jego życia, wyniesionej z wzmiankowanego już raportu *Dokai Kōshūki*, możemy powątpiewać, czy zachowanie to było jedynie próbą wywiedzenia w pole szpiegów, czy może przejawem faktycznych inklinacji przynajmniej części samurajów z Akō.

Opowieści wyrosłe na bazie „Sprawy Akō” celebrują więc dwojaki poświęcenie roninów. Pierwsze, dość oczywiste, odnosi się do świadomości tego, jak zakończy się wendeta, nawet jeżeli ich ostrza dosięgną ciała Kiry. Poświęcenie drugiego rodzaju dotyczy stylu życia, jaki musieli oni wieść, wyczekując na właściwy moment ataku. Spośród ponad 300 wasali Asano na przyłączenie się do Ōishiego zdecydowało się około 50. W kwestii właściwej ich liczby istnieją rozbieżności w ramach poszczególnych przedstawień tej historii, w części z nich przewija się bowiem motyw samurajów, którzy bądź to rezygnowali z zemsty, bądź to ginęli w pojedynkach, nie doczekawszy szturm na posiadłość Kiry. Wątki te, których historyczności nie możemy być pewni, zostały najprawdopodobniej wprowadzone w celu przeciwstawienia wizerunków wasali konsekwentnych w swych zamierzeniach wizerunkom tym, którzy zboczyli z obranej przez siebie ścieżki lub wykazali się nieostrożnością, przekreślającą ich udział w szlachetnym przedsięwzięciu.

Poza samym udramatyzowaniem przedstawianej historii zainteresowanie losami roninów w okresie poprzedzającym dokonanie się ich zemsty ma jeszcze jedno znaczenie funkcjonalne, wykraczające poza sferę konkretnych przedstawień i odnoszące się do mitu w jego całości. Niezależnie bowiem od tego, jak bardzo nie sympatyzowalibyśmy z samurajami z Akō, musimy przyznać, że zdobycie posiadłości Kiry nie należało do największych przedsięwzięć militarnych w dziejach ludzkości, nie było wszak ani efektem szczególnie przemyślanej i oryginalnej strategii, ani tym bardziej triumfem nad przeważającymi siłami wroga stawiającymi zaciekły opór. Słowem: nie była to batalia, którą można zapisać na kartach ksiąg i leksykonów opatrzonych tytułami w rodzaju *Najcięższe boje historii*. W istocie cała operacja sprowadzała się do zmasakrowania garstki strażników, wywleczenia z kryjóWKi dygocącego ze strachu starca, zaszlachtowania go jak prosięcia i obnoszenia się z jego uciętą głową niczym z tubylczym fetyszem.

---

22 Omówienie poglądów Satō znaleźć można m.in. w: Bodart-Bailey Beatrice M, dz. cyt., s. 170–172 i McMullen James, *Confucian Perspectives on the Akō Revenge: Law and Moral Agency*, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 3, 2003. 299–302.

Z tego też względu, kiedy już nie zakłamywano różnic w proporcjach między atakującymi i broniącymi się, heroizmu roninów szukano gdzie indziej.

Jednym z jego wyznaczników – o czym wspomniałem już wcześniej i czemu więcej miejsca poświęcę w dalszej części tekstu – miało być towarzyszące im piętno śmierci, świadomość braku perspektyw na ujście z życiem po wykonaniu zadania. Drugi stanowiła właśnie owa gotowość do długotrwałego życia w zakłamaniu, znoszenia znojów i pogardy ze strony innych, poświęcenia rodzinnych relacji w celu podtrzymania złudzeń agentów siogunatu, przede wszystkim zaś odrzucenia niemal wszystkich wartości, jakimi kierowali się, będąc pełnoprawnymi samurajami, i stylu życia, który traktowali jako sobie przyrodzony. Dla wielu pokoleń Japończyków losy samurajów z Akō stały się symbolem absolutnej lojalności, poświęcenia i honoru. Poświęcenia tym większego, że zmuszeni oni byli na niemal dwa lata stać się obiektem drwin i pogardy. Lojalności tym większej, że nie mogli liczyć na żadną nagrodę poza słodko-gorzki smakiem zemsty.

## Mityczne aspekty opowieści o 47 roninach

We wstępie rozdziału zasygnalizowałem, że w dalszej jego części odwołam się do kilku klasycznych już dziś koncepcji mitu. Nastąpiła pora, by deklarację tę skonkretyzować i stwierdzić, że sięgnę do koncepcji takich myślicieli, jak Bronisław Malinowski, Mircea Eliade, Joseph Campbell i cytowany już Claude Lévi-Strauss, w mniejszym zaś stopniu odwoływać się będę do Rolanda Barthes'a, jako że jego ujęcie, choć dostarcza szeregu ciekawych intuicji i narzędzi pozwalających analizować mit w jego współczesnej postaci, wypada uznać za zbyt szerokie.

Przejsie do dalszego ciągu wywodu wymaga poprzedzenia go kilkoma uwagami. W pierwszym rzędzie konieczne staje się zaznaczenie, iż – tak ze względu na ograniczenia objętościowe tekstu, jak i przyświecające mi intencje – skupię się jedynie na wybranych aspektach refleksji na temat mitu. Z nieprzebranego, poddawanego nieustannym przeobrażeniom oceanu bogactwa treściowego, jakie to pojęcie niesie, ograniczę się do tych elementów, które uważam za szczególnie istotne w odniesieniu do *Chūshingury*. Druga uwaga odnosi się do kwestii, jaką uważny czytelnik mógł już zauważyć, kiedy wyliczyłem nazwiska badaczy, na których poglądy zamierzam się

powołać, mianowicie teoretycznego zakorzenienia moich rozważań. Obraz mitu, jakim chcę się posłużyć, jest eklektyczny, stanowi bowiem konglomerat twierdzeń i stanowisk przynależących do zróżnicowanych nurtów XX-wiecznej humanistyki, czerpie z odmiennych paradygmatów i podpira się autorytetem myślicieli, których stanowiska niejednokrotnie na gruncie dyskursu akademickiego sobie przeciwstawiano. Mogę to jednak uczynić, gdyż moją ambicją nie jest tworzenie globalnej koncepcji mitu, lecz posłużenie się twierdzeniami już istniejącymi do analizy konkretnego fenomenu kulturowego, zagadki nurtującej wszystkich pałających afektem zarówno do samej *Chūshingury*, jak i jej społecznych reperkusji. Trzecie zastrzeżenie odnosi się do formuły tekstu. Moja analiza mitycznych aspektów opowieści o 47 roninach nie będzie kompletna, nie pretenduje zresztą do tego. Przedsięwzięcie takie skazane byłoby na porażkę, jako że wykracza ono poza możliwości pojedynczego rozdziału książki, w której *Chūshingura* stanowi istotny, lecz niejedyny, przedmiot zainteresowania. Stąd też w dalszych partiach tekstu zajmę się tymi elementami *Chūshingury* ujmowanej jako twór o charakterze mitycznym czy quasi-mitycznym, które są dla mnie zajmujące, a przy tym znajdują swe odzwierciedlenie w *Hanie*.

W ramach akademickiego dyskursu poświęconego problematyce mitu można wyróżnić dwie tradycje, czy też perspektywy. Pierwsza z nich, węższa, w refleksji europejskiej sięga czasów antycznej Grecji i rozróżnienia na dwa odmiennie porządki, których imiona to *logos* i *mythos* – wykład, ścisły wywód i wypowiedź dialektyczna oraz opowieść, narracja i mit. Włodzimierz Lengauer zauważa, że dychotomia *logos–mythos* wyraźnie uwidacznia się w *Protagorasie* Platona, być może zresztą faktyczne wywodzi się z poglądów tytułowego bohatera dialogu<sup>23</sup>, oto bowiem sofista dwukrotnie wypowiada się na temat cnoty obywatelskiej, najpierw w formie przypowieści, następnie zaś ścisłego wywodu<sup>24</sup>. Stąd też kiedy Arystoteles – tworzący

---

23 Jak zauważa Chiara Bottici, wcześniej, tj. w chwili powstania eposów homeryckich, a więc w VIII w. p.n.e. pole semantyczne *mythos* korespondowało z tym, jakie później zajął *logos*, oznaczać zaś miało po prostu „słowo”, „mowę”, „wypowiedź”. Dopiero później *mythos* zaczął wyrażać dodatkowe znaczenie „opowieści”. „A zatem, genealogia mitu zaczyna się z [pojęciem] *mythos* [...] synonimicznym względem [pojęcia] *logos*, a kończy wraz z powszechnym postrzeganiem *mythos* i *logos* jako przeciwieństw” – stwierdza autorka. Por. Bottici Chiara, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 20–21.

24 Lengauer Włodzimierz, *Religijność starożytnych Greków*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1994, s. 12–13.

w okresie, w którym owo rozróżnienie na trwale zadomowiło się w refleksji filozoficznej – na kartach *Poetyki* kreślił dla potomnych obraz mitu, który późniejsi myśliciele ekstrapolowali poza obszar rozważań o sztuce, widział w nim narrację, opowieść fabularną poświęconą legendarnym postaciom uwikłanym w nadnaturalne wydarzenia. Jak zauważa Michał Waliński, węższe postrzeganie mitu każe nam dopatrywać się w nim „opowieści sakralnej, wyjaśniającej sens wierzeń religijnych, kultowych i magicznych, sankcjonującej [...] rytuał, obrzęd”<sup>25</sup>. Do tej listy byłbym skłonny dodać jeszcze praktykę społeczną.

Szerszy sposób pojmowania mitu, owa druga perspektywa, czerpie z „narracyjnej” refleksji o micie, jednakże rozszerza jego denotację na wszelkie świadome konstrukty artystyczne, światopoglądowe i ideologiczne, strukturalnie i funkcjonalnie zbliżone do mitu w tradycyjnym znaczeniu<sup>26</sup>. „Mitu nie określa przedmiot jego przekazu, lecz sposób, w jaki go wypowiada: istnieją formalne granice mitu, nie ma substancjalnych. Wszystko może być mitem? Sądzę, że tak, gdyż świat podsuwa nieskończenie wiele mitycznych możliwości”<sup>27</sup> – stwierdza Roland Barthes. Choć w swych rozważaniach nad mitem posunął się on dalej, niż skłonny jestem zaakceptować, miano to przypisywał bowiem każdemu wtórnemu systemowi semiologicznemu<sup>28</sup>, w tej konkretnej kwestii warto dać mu posłuch. Każda historia zawiera potencjał, by odpowiednio przekształcona mogła nabrać znamion mitu. Zważywszy na przedmiot niniejszych rozważań, w dalszej części tekstu interesować będzie mnie ten drugi, węższy sposób rozumienia mitu. Opowieść o 47 wiernych samurajach postrzegać będę jako narrację, bazującą na autentycznych wydarzeniach, jednak poddającą je daleko idącym przekształceniom, o strukturze zbliżonej do tej, jaka cechuje mit, i pełniącą – przynajmniej w pewnych zakresie – analogiczne funkcje.

Wskazanie na różnice pomiędzy szerokim i wąskim pojmowaniem mitu nie wyczerpuje problemu złożoności tego konstruktu pojęciowo-teoretycznego. Równoległe bowiem do refleksji akademickiej istnieje potoczne postrzeganie mitu i zjawiska mitologizacji, w ramach którego ten pierwszy

---

25 Waliński Michał, *Mit – myśl pierwotna – refleksja mityczna*, „Literatura Ludowa”, nr 2, 1973, s. 21.

26 Tamże.

27 Barthes Roland, *Mit dzisiaj* [w:] tenże, *Mit i znak. Eseje*, przeł. Wanda Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25.

28 Tamże, s. 31–34.

– jak wskazuje Chiara Bottici – „definiowany jest w kategoriach nieprawdy”<sup>29</sup>. Posługując się pojęciem mitu w rozumieniu potocznym, zwykle odwołujemy się do mitu rozumianego jako opowieść zniekształcająca prawdę, w której ulega ona ubrązowaniu, owej „mitologizacji” właśnie, bądź też do historii w ten czy inny sposób ufantastycznionej. Myśleniu potocznemu obce jest nie tylko tradycyjne postrzeganie mitu jako opowieści prawdziwej, bo świętej („Raz opowiedziany, to jest objawiony, mit staje się prawdą apodyktyczną: stanowi prawdę absolutną”<sup>30</sup> – rzecze Mircea Eliade), ale i akademickie rozróżnienie mitu, legendy i baśni, jako że wszystkie je traktuje jako zjawiska zakresowo tożsame. By posłużyć się przykładem: świeże odwołanie do potocznego rozumienia mitu w ramach refleksji filmoznawczej znaleźć można w artykule Alicji Helman poświęconym filmowym manifestacjom postaci Pocahontas, w którym autorka zamiennie stosuje pojęcia „mit” i „legenda”, przeciwstawiając je „prawdzie historycznej”. Odnosząc się do filmu *Podróż do Nowej Ziemi (The New World, 2005)* w reżyserii Terrence’a Malicka, stwierdza ona, że jego twórca „nie zmierzał do ukazania historycznej prawdy, lecz zobrazował własną wersję mitu”, natomiast analizując *Kapitana Smitha i Pocahontas (Captain John Smith and Pocahontas, 1953)* Lewa Andersa, pyta, „czy nie z naiwnych przekonań zrodziła się legenda?”<sup>31</sup>.

W opowieści o 47 samurajach te dwa porządki – akademicki i potoczny – ulegają wymieszaniu. Inaczej mówiąc: identyfikując *Chūshingurę* jako narrację o charakterze mitycznym, opieramy się na operacjach dwojakiego rodzaju – postrzegamy ją zarówno jako historię zniekształcającą prawdę (a więc lokujemy ją w ramach potocznego postrzegania mitu), jak i opowieść strukturalnie i funkcjonalnie zbliżoną do mitu w jego tradycyjnym rozumieniu (a więc lokujemy ją w ramach szerszej perspektywy akademickiego rozumienia mitu). Jako że ujęcie pierwsze jest łatwiejsze do zdiagnozowania oraz intelektualnie bardziej uchwytnie, wręcz intuicyjne, analizę *Chūshingury* winniśmy zacząć właśnie od niego, konkretnie zaś przyjrzeć się praktykom „mitologizowania” owej opowieści, postępującego zakłamywania i ignorowania prawdy historycznej, zarzucania na rzecz fantazji tych

29 Bottici Chiara, dz. cyt., 17.

30 Eliade Mircea, *Czas święty i mity* [w:] Andrzej Mencwel (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 95.

31 Helman Alicja, *Pocahontas*, „Kino”, nr 2, 2011, s. 70.

nędznych strzępów faktycznej wiedzy o wydarzeniach z lat 1701–1703, które udało się dotychczas zidentyfikować.

W ramach rozlicznych wariacji *Chūshingury* zabiegi te objawiają się na kilku płaszczyznach. W mniejszym stopniu dotyczą zmiany wizerunku samego Naganoriego Asano, którego postać, przez współczesnych postrzegana raczej negatywnie, uległa uszlachetnieniu i częściowemu rozgrzeszeniu. Niechęć żywiona przez niego do Kiry traktowana jest jako uzasadniona, bowiem wraz ze wzbogacaniem opowieści o kolejne elementy i pojawianiem się coraz to nowszych jej interpretacji, przywary Kiry i jego przewinienia względem młodego *daimyō* ulegają takiej kumulacji, iż odnieść można wrażenie, że sam Budda nie byłby w stanie ich zdzierżyć. Choć trudno zamazać w świadomości odbiorców opowieści fakt, że atak na Kirę na dworze sioguna, do tego podczas pełnienia oficjalnych funkcji, był nie tylko nierozważny, lecz również karalny, odpowiedzialność zrzuca się na karb braku doświadczenia i młodego wieku Asano, nie zaś jego charakteru. Zdają się znajdować tu potwierdzenie słowa René Girarda, który rzece: „w niektórych mitologiach [...] zdarza się, iż zbrodnie nie są w istocie traktowane jako zbrodnie; bierze się je po prostu za szaleństwa młodości; są wybaczone i minimalizowane”<sup>32</sup>, zaś „przypominanie o nich świadczy o złym guście”<sup>33</sup>. Kierunkiem tyleż przeciwstawnym do procesu przekształcania wizerunku Asano, co dopełniającym go i w nim się zawierającym, stanowiącym drugą stronę tego samego janusowego oblicza, jest postępująca wilianizacja Kiry, nieposiadająca – jak już wykazałem – żadnego historycznego uzasadnienia.

W większej mierze, niż ma to miejsce w przypadku postaci Asano i jego *nemezis*, zjawisko mitologizacji dotyczy samych samurajów z Akō. Pomijając już kwestie związane z podkreśleniem ich heroizmu i znojów towarzyszących przygotowaniom do zamachu, objawia się ono w sposobie przedstawienia ich motywów, wśród których podaje się wyłącznie chęć pomszczenia swego pana, obrony tak jego, jak i swego honoru (*ichibun*, 一分)<sup>34</sup> oraz nadzieję na restytucję zlikwidowanej odnogi klanu. Ograni-

32 Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 37.

33 Tamże, s. 44.

34 Według obowiązującej wówczas wykładni Naganoriemu Asano nie udało się zrealizować swego zamierzenia, czyli zabójstwa Kiry, w wyniku czego jego honor doznał uszczerbku. Jako że działania *daimyō* okrywały hańbą również i jego wasali, osiągnięcie celu przedsięwziętego przez ich pana zmywało plamę na ich osobistym honorze.



czona objętość tekstu nie pozwala na szczegółowe zreferowanie wszystkich pobudek, jakimi kierować mogli się samurajowie, z konieczności więc ograniczę się do pobieżnego nakreślenia najważniejszych z nich. Samurajowie z Akō mogli liczyć na ułaskawienie za sprawą osobistej interwencji sioguna, który mógł docenić ich lojalność względem zmarłego pana, co ze względu na rys charakterologiczny Tsunayoshiego Tokugawy nie było wcale aż tak nieprawdopodobne. W dalszej kolejności mogli kierować się troską o swoje rodziny, które po honorowym zakończeniu żywota przez zamachowców i odtworzeniu klanu miałyby zapewniony byt, a być może i odzyskałyby dawną pozycję. Bliska intencjom roninów mogła być również chęć zadbania o swych byłych towarzyszy, którzy ze względu na niechlubną pamięć ich poprzedniego *daimyō* nie mogli liczyć na znalezienie miejsca w szeregach innych klanów – ich sytuacja uległaby znacznej poprawie wraz ze zmianą sposobu postrzegania Asano i jego podwładnych.

Przed kilkanaście laty Henry D. Smith II zauważył, że ze względu na sposób działania roninów z Akō, zwłaszcza zaś formę manifestu wystosowanego przez nich do siogunatu, zarówno przez opinię publiczną, władze, jak i konfucjańskich komentatorów traktowani byli oni nie jako grupa jednostek, lecz całość, powiedzielibyśmy: swoisty „byt jednostkowy”<sup>35</sup>. W podobny sposób z bohaterami dramatu obeszła się legenda. Tymczasem przyświecające im pobudki były nie tylko złożone, ale i dalece zróżnicowane, w niektórych sytuacjach wręcz sprzeczne ze sobą. Świadczy o tym fakt, że Kuranosuke Ōishi zostawił po sobie zapiski, w których określał stopień lojalności i poświęcenia dla sprawy cechujący poszczególnych członków jego komanda. Wynika z tego, że nie wszystkich roninów charakteryzował bezkrytyczny entuzjazm względem misji. Część mogła przystąpić do niej ze względu na presję społeczną, nacisk ze strony pozostałych członków grupy<sup>36</sup> lub łączące ich relacje pokrewieństwa i powinowactwa<sup>37</sup>, osobiste zobowiązania i lojalność. Część mogła oprzeć swą decyzję na racjonalnej – choć ryzykownej – kalkulacji. Jeszcze inni mogli realizować swoisty pęd

35 Smith Henry D. II., *The Capacity...*, s. 8.

36 Roninowie, którzy na przestrzeni czasu dzielącego podjęcie decyzji o zabójstwie Kiry od ataku na jego posiadłość zrezygnowali z udziału w przedsięwzięciu, byli krytykowani i upokarzani przez swych towarzyszy. Ci drudzy nawet w pozostawionych po sobie zapiskach nie szczędzili im epitetów w rodzaju *ōhikyō*, *ōokubyōmono* czy *koshinuke* stanowiących ekwiwalenty pojęcia „tchórz”.

37 Więzy rodzinne, czy to przez krew, małżeństwo, czy adopcję, łączyły ponad połowę zamachowców.

tanatyczny, wynikający z niemożliwości odnalezienia się w nowym życiu, któremu jako opcja alternatywna przeciwstawiane było odejście z tego świata w blasku chwały. W kulturowej narracji wyrosłej wokół „sprawy Akō” kwestie te uległy jednak wyrugowaniu. Fakt, którym była złożoność pobudek kierujących poczynaniami roninów, przerodził się w mit – fantazję absolutnej jedności i szlachetności motywacji, wykazujących daleko idącą zbieżność z wartościami postrzeganymi jako istota kultury japońskiej.

W tym miejscu wypada nam opuścić domenę potocznego rozumienia pojęcia mitu i wkroczyć do krainy akademickiego myślenia o nim, rozumowania opartego nie na luźnych skojarzeniach, lecz prawidłach dyskursu naukowego z wszelkimi jego konsekwencjami – teoretycznymi nawiązaniami, odwołaniami do stanowisk już istniejących, inklinacjami ku kategoryzacji i typologizacji, przede wszystkim jednak z ową szlachetną intencją, by rzecz omawianą doprecyzować, rozłożyć na czynniki pierwsze i wyjaśnić, odsłonić kolejną białą plamę na mapie poznania, dostarczyć kolejną kęs, którym zaspokoić by można głód wiedzy.

Nim jednak przejdę do kwestii mitycznych aspektów *Chūshingury* w wydaniu takim, jakim chciałby widzieć go akademik, pragnę poczynić ostatnie uwagi dotyczące tego, jak ujmować będę kategorię „mitu” w dalszych partiach tekstu. Jako że moje zainteresowania ogniskują wokół wymiaru społecznego funkcjonowania mitu, zaniecham odniesień do teorii za punkt wyjścia mających jednostkę, w szczególności zaś koncepcji psychoanalitycznych Sigmunda Freuda i Carla Gustava Junga. Ze zgoła odmiennych powodów odrzucam również stanowisko Paula Ricoeura – w ramach współczesnej filozofii wpływowe, lecz w moim mniemaniu nazbyt uproszczone i dogmatyczne – które w moim widzeniu ledwie li tylko rozbudowaną strukturę narracyjną opierającą się na symbolu i na nim operującą, wprowadzającą osoby, miejsca, linię czasową i epizody fabularne<sup>38</sup>.

„Mit będę uznawał za rodzaj symbolu, za symbol rozwinięty w postaci opowieści rozgrywanej się w jakimś czasie i w jakiejś przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym krytyce historycznej i geograficznej”<sup>39</sup> – stwierdza Ricoeur. Nie zgadzam się z nim po dwakroć. Po pierwsze, mit postrzegam jako twór kulturowy, choć w pew-

---

38 Ricoeur Paul, *Symbol daje do myślenia* [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 14.

39 Tamże.

nym zakresie podobny symbolowi, zwykle też z nim współwystępujący, to jednak jakościowo odmienny, tak że ten pierwszy nie może być traktowany jedynie jako fabularne rozwinięcie drugiego. Mit stanowi samodzielną opowieść, czerpiącą z bogatej skarbnicy symboli danej kultury, jednakże do nich nieredukowalną. Sądzę, że bardziej uprawnione jest stwierdzenie, w myśl którego mit i symbol mają to samo źródło. Trudno zgodzić mi się również ze stwierdzeniem, jakoby cechą konstytutywną mitu, właściwością go definiującą, było to, iż dotyczy on czasów historycznie i geograficznie niedookreślonych, irrelevantnych czy wręcz nieznanych. Część mitów, zwłaszcza mitów pierwotnych, spełnia rzecz jasna ten wymóg, rozgrywa się bowiem w „czasach przed czasem” czy „czasach poza czasem” (wystarczy wspomnieć mitologię australijskich Aborygenów, rozgrywającą się w „czasach snu”), mity społeczne, polityczne czy narodowe w przeważającej większości odnoszą się jednak do miejsc i czasów ściśle określonych, skonkretyzowanych. Z analogiczną sytuacją mamy zresztą do czynienia w przypadku elementów składowych większości współczesnych rozbudowanych systemów religijnych, poszczególnych opowieści wchodzących do kanonu wielkiej religijnej narracji (religijna historiozofia judaizmu pozwala precyzyjnie określić nie tylko czas exodusu z Egiptu, ale i wiek świata, sintoizm jasno lokuje miejsca, w którym pojawiali się bogowie, każdy chrześcijanin potrafi zaś wskazać miejsce i czas kaźni Chrystusa czy jego kuszenia przez Szatana).

O wiele bardziej od poglądów Ricoeura przekonują mnie słowa Claude'a Lévi-Straussa, z których emanuje wątpliwość, chęć odrzucenia ortodoksji oraz niechęć do czynienia rozstrzygnięć kategoriycznych: „Mit odnosi się zawsze do zdarzeń minionych: »przed stworzeniem świata«, »podczas pierwszych wieków«, a w każdym razie »dawno temu»<sup>40</sup>. W początkowym okresie funkcjonowania *Chūshingury* koegzystowały w jej ramach dwa porządki – z jednej strony opisano w niej konkretne wydarzenia, osadzone w konkretnym miejscu i czasie, do tego takie, które faktycznie, choć w nieco odmiennej postaci, miały miejsce, z drugiej zaś przez wzgląd na cenzurę państwową zmieniono w niej nazwiska bohaterów, a czas akcji cofnięto do dni poprzedzających siogunat Tokugawów. Cofnięcie to odbywało się jednak na zasadzie umowności, do czasów konkretnych, lecz zarazem fantastycznych, bowiem w rzeczywistości wydarzeń tych pozbawionych. Jak już zauważyłem, stanowiło to przyczynek do uniwersalizacji opowieści, którą to postrzegam jako jedną z konstytutywnych cech mitu. „Wewnętrzna

---

40 Lévi-Strauss Claude, dz. cyt., s. 188.

wartość przypisywana mitowi bierze się z tego, że te wydarzenia, mające rozwijać się w jakimś momencie czasu, tworzą zarazem trwałą strukturę, która równocześnie odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości<sup>41</sup> – zauważa Lévi-Strauss. Nie inaczej przedstawia się sytuacja *Chūshingury*.

W tym miejscu warto przytoczyć jeszcze jedną myśl Lévi-Straussa. „Nic nie przypomina bardziej myśli mitycznej niż ideologia polityczna. Być może w naszych współczesnych społeczeństwach druga z nich zastąpiła tylko pierwszą<sup>42</sup> – zauważył onegdaj francuski strukturalista. Odwołanie do problematyki wzajemnych relacji zachodzących między ideologią a mitem staje się konieczne, jako że znajduje ona swe przełożenie w fenomenie *Chūshingury*. Ideologia nieustannie obcuje z mitem, ten stanowi bowiem dla niej doskonałą pożywkę. Ideologia opiera się na micie, mit ją konstytuuje i legitymizuje, służy za postawę jej roszczeń, postulatów i praktyk. W zależności od potrzeb ideologia bądź to tworzy mity nowe, bądź to sięga do mitów zastanych, zarówno tych na trwałe wpisanych w sposób postrzegania świata obowiązujący w ramach danego organizmu społecznego, jak i takich, które musi wydobywać z przepaści zapomnienia. Czasami przejmuje je takimi, jakie są, jakimi jawią się w swej dostępnej i rozpoznawalnej postaci, częściej jednak redefiniuje je, przetwarza, przepuszcza przez sito swej wrażliwości. Bronisław Malinowski, świadek narodzin ideologii totalitarnych, stwierdził: „Ileokroć powstaje jakaś nowa religia, stworzona czy to przez [...] Stalina, czy Mussoliniego, tworzy się, wskrzesza czy odświeża mity, które mają na celu danie nadprzyrodzonej sankcji i ugruntowanie nowej religii<sup>43</sup>”.

Cyceron rzekł onegdaj, że nie ma idei tak odrażającej, by umiejętnie krasomówstwo nie mogło zmienić jej w rzecz dającą się zaakceptować. Parafrazując jego słowa, możemy rzec, że nie ma pomysłu tak absurdalnego, by nie dało się go przekuć w mit, ani mitu tak nieprzystającego do nowej sytuacji społecznej, by odpowiednia jego reinterpretacja nie sprawiła, by stał się on użyteczny. Granica między mitem a ideologią pomimo swej pozornej trwałości jest płynna, zaś relacje pomiędzy konkretnymi desygnatami tych pojęć bywają trudne do określenia, mit i ideologia przeplatają się bowiem, tworząc zwartą koncepcyjną masę niepodatną, zdawałoby się,

41 Tamże.

42 Tamże.

43 Malinowski Bronisław, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji* [w:] tenże, *Dziela*, t. 2, przeł. Józef Chałasiński, Andrzej Waligórski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 139.

na cięcia nożem krytyki i analizy. Mit wchodzi zwykle w zakres ideologii, stanowi jeden z jej fundamentów, element szerszej całości powiązany z koncepcjami filozoficznymi i naukowymi, a także sferą praktyki, zdarza się jednak, że staje się on tożsamy z ideologią. On, czy raczej konglomerat mitów posiadających wspólną podstawę, bądź to rzeczywiście istniejącą, bądź to stanowiącą efekt umysłowej ekwilibrystyki zaprawionych w bojach ideologów. Kwestia wzajemnych relacji między tymi pojęciami jest złożona i wykracza dalece poza zamysł tego rozdziału, dlatego też w jego dalszej części przyjmuję perspektywę, w myśl której ideologia jest tworem wyższego rzędu, wykorzystującym mit do realizacji swych celów. Historia *Chūshingury* dostarcza nam na to przekonujących dowodów.

Poszczególne elementy mitu o 47 roninach – bezgraniczna lojalność względem władcy, gotowość do ostatecznego poświęcenia, pełna internalizacja japońskich wartości etc. – w znacznej mierze pokrywały się z ideologią państwową nowoczesnej Japonii, zwłaszcza po jej wolcie w kierunku tradycyjnych wartości i rdzennych elementów kulturowych, która nastąpiła w latach 30. wraz z rozczarowaniem negatywnymi aspektami modernizacji. Postawa samurajów doskonale komponowała się z wizją Japonii jako *kazoku kokka* (家族国家), czyli „państwa-rodziny”, objawiającej się m.in. postawieniem znaku równości pomiędzy czią dla cesarza jako głowy ludu oraz lojalnością i posłuszeństwem państwu<sup>44</sup>, czy ideologią *kokutai* (国体), w której akcentowano konieczność powiązania nowoczesnego państwa z tradycją konfucjańską oraz odrodzenia podstawowych cnót japońskich, takich jak wierność i poświęcenie. Nic więc dziwnego w tym, że mit był przez władze tak skwapliwie wykorzystywany.

O tym, że opowieść o samurajach z Akō niesie ze sobą istotne treści, zaś uformowany na jej bazie mit zdolny jest do kształtowania społecznej wyobraźni oraz służenia określonej ideologii, najlepiej świadczy to, w jaki sposób obeszła się z nią amerykańska władza okupacyjna. Nie tylko z nią zresztą, lecz z wieloma podobnymi jej opowieściami, zarówno w pełni historycznymi, zupełnie fikcyjnymi, jak i rozmieszczonymi na szerokim kontinuum między tymi dwoma biegunowymi opozycjami. Zanim jeszcze w pełni zadomowili się na wyspach japońskich, Amerykanie zakazali produkcji filmowych spod znaku *jidai-geki* (時代劇, dosł. „sztuka z epoki”, japońskie kino historyczne) jako posiadających wyraźne konotacje militarystyczne, promujących feudalny światopogląd i odwołujących się do wartości nieprzystających do nowo-

---

44 Weiner Michael, dz. cyt., s. 2.

czesnego, demokratycznego państwa. Krzysztof Loska takimi słowy referuje postanowienia SCAP<sup>45</sup> w zakresie kina (nietrudno zauważyć, jak wiele z wymienionych przez niego elementów zawiera się w *Chūshingurze*):

Nie wolno było przedstawiać treści wojskowych, zachęcać do odwetu lub honorowego samobójstwa, pokazywać scen sugerujących ksenofobię, zniekształcających historyczną prawdę, ukazujących dyskryminację rasową, płciową lub religijną oraz hołdujących feudalnej zasadzie wolności. [...] Nie wyrażano zgody na wykorzystanie tradycyjnych symboli narodowych, nie tylko tych, które posiadały wyraźne konotacje militarne, ale i odnoszących się do charakterystycznych elementów krajobrazowych, jak chociażby wizerunek góry Fuji<sup>46</sup>.

Zabiegi cenzorskie, choć w mniejszym stopniu niż kina, dotknęły również świata teatru, przede wszystkim zaś jego odmiany popularnej, tj. *kabuki*<sup>47</sup>. W listopadzie 1945 roku na polecenie oddziału teatralnego CI&E (sekcji ds. informacji i edukacji cywilnej SCAP) przedstawiciele Shōchiku (korporacji zajmującej się produkcją filmową i teatralną, pod której kontrolą znajdowało się wówczas wszystkie sześć głównych trup *kabuki*) przygotowali listę przeszło 500 sztuk teatralnych podzielonych na kategorie *kabuki geki* (歌舞伎劇, tradycyjne sztuki *kabuki*) i *shin-jidaigeki* (新時代劇, nowe dramaty historyczne, powstałe głównie w latach 30. i 40. XX wieku)<sup>48</sup>. We własnym zakresie mieli oni dokonać ich podziału na *jōen kanō* (上演可能) i *jōen fukanō* (上演不可能) – sztuki, które w świetle amerykańskich wytycznych można było wystawiać, oraz te, które zawierały elementy uniemożliwiające ich granie<sup>49</sup>. W dniach 4–7 grudnia odbył się szereg spotkań pomiędzy przedstawicielami CCD i CI&E a Shōchiku, w wyniku których dokonano rewizji

45 Supreme Commander of the Allied Powers to określenie stosowane w odniesieniu do władz okupacyjnych oraz formalna nazwa funkcji piastowanej przez gen. Douglasa McArthur'a w czasie, kiedy był ich zwierzchnikiem.

46 Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, t. 1, Rabid, Kraków 2009, s. 378.

47 Choć w teorii na CCD (jednostce ds. cenzury cywilnej) spoczywało obowiązek kontroli wszystkich form teatralnych, w praktyce nie podlegały jej spektakle *nō*, *kyōgen*, *kagura* i *bugaku*, jako odmiany teatru niecieszące się dużą popularnością. Por. Brandon James R., *Myth and Reality: A Story of "Kabuki" during American Censorship, 1945–1949*, „Asian Theatre Journal”, vol. 23, no. 1, 2006, s. 12.

48 Brandon James R., *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*, Honolulu 2009, University of Hawaii Press, s. 348.

49 Tamże, s. 350.



listy. Ustalono wówczas, że spośród 149 wymienionych w niej tradycyjnych sztuk *kabuki* 70 nie może być wystawianych<sup>50</sup>. Wraz z upływem czasu coraz więcej spektakli przynależących do kategorii *jōen fukanō* uzyskiwało swoją dyspensę władz amerykańskich i trafiało na deski teatrów. Podobny los stał się udziałem klasycznej sztuki *Kanadehon Chūshingura*, niemniej od grudnia 1945 roku do listopada 1947 roku<sup>51</sup> nie mogła ona być wystawiana, gdyż głosiła feudalne wartości, bezkrytyczną lojalność oraz promowanie praktyki *katakiuchi* (敵討ち, japońskiej odmiany wendety, zawierającej w sobie pierwiastki zarówno osobistej zemsty za los osoby pokrzywdzonej, jak i słusznej kary).

Jakie były cele ciągłego przypominania historii 47 roninów w ramach teatru, literatury i kina, jej odtwarzania i przetwarzania, a więc – w konsekwencji – nieustannej rewitalizacji mitu? Czemu ona służyła? Odnosząc się do jej wersji w wydaniu Mizoguchiego, Krzysztof Loska stwierdza, iż „twórcy chodziło o prezentację kanonicznej wersji narodowego mitu, będącego hymnem na cześć lojalności, bezwzględного posłuszeństwa, oddania i gotowości do poświęcenia życia w obronie honoru rodu”<sup>52</sup>. W przypadku okresu wojennego podejście to jest w pełni uzasadnione, nie tłumaczy jednak, dlaczego siła oddziaływania tej opowieści jest tak wielka, a jej popularność niestłabnąca, że w ramach japońskiego przemysłu filmowego niemal co roku pojawia się jej nowa wersja, przynależąca zwykle do grona produkcji prestiżowych. Czym wyjaśnić taką żywotność tematu?

„W pojęciach mitycznych nie ma żadnej stałości: mogą się tworzyć, zmieniać, rozpadać, zniknąć zupełnie. I dlatego właśnie, że są historyczne, historia bardzo łatwo może je unicestwić”<sup>53</sup> – zauważa Barthes. Dlaczego mit 47 roninów nie chce zaniknąć? Dlaczego cechuje go taka siła trwania mimo wszystkich perturbacji, jakie stały się udziałem Japonii w przeciągu jej burzliwych dziejów? Odpowiedź na to pytanie jest złożona. Taką jest i taką być musi – historia *Chūshingury* zaczyna się bowiem na długo przed wykorzystaniem jej w celach propagandowych. Mit, z którego w pierwszej połowie XX wieku nader chętnie korzystały japońskie władze i ideologowie, zdołał do nich trafić już w wersji dojrzałej, przygotowanej i utrwalonej za sprawą jego wielokrotnego odtwarzania i przypominania. Jego analizy w żadnym stopniu nie powinniśmy ograniczać jedynie do dziejów

50 Brandon James R., *Myth...*, s. 41.

51 Por.: Brandon James R., *Kabuki's...*, s. 345.

52 Loska Krzysztof, dz. cyt., s. 261.

53 Barthes Roland, dz. cyt., s. 38.

najnowszych (stąd też, mimo że naczelnym tematem tekstu jest sposób wykorzystania mitu *Chūshingury* w ramach *Hany*, właściwa analiza filmu stanowi zaledwie jedną, do tego wcale nie najdłuższą, z jego części). Również i wcześniej wchodził on w interakcję ze światem idei, dostosowywał się do żywej i zmiennej tkanki życia społeczno-kulturowego i sam wywierał na nią wpływ. Konieczne więc staje się opuszczenie wieku XX i przyjrzenie się sposobowi funkcjonowania tego mitu w okresie wcześniejszym.

Najbardziej oczywisty klucz interpretacyjny użyty w odniesieniu do pierwiastka mitycznego historii 47 roninów nakazywałby określenie jej jako narracji narzucającej wzorzec postępowania, legitymizującej normy, propagującej podstawowe wartości, jakimi powinni kierować się członkowie społeczeństwa, etc. Gdybyśmy mieli jednak ograniczać się wyłącznie do tego, sens powstania tego rozdziału, a przynajmniej tej jego partii, byłby żaden, służyłby on jeno nadprodukcji dyskursu, powielania wniosków niejednokrotnie już wyartykułowanych i ogłoszonych drukiem. Nic tak bowiem nie łączy myślicieli zajmujących się problematyką mitu, jak dostrzeżenie jego funkcji normatywnej (niezależnie od tego, jakim mianem w danym, konkretnym przypadku się ją określa), każdy z nich bowiem w mniejszym bądź większym stopniu odnosił się do zagadnień z nią związanych. Dla Mircei Eliadego naczelną funkcją mitu było ustanawianie modelu zachowania i instytucji kulturowych. „Mitologia [...] jest wzorcowa: opowiada jak rzeczy zaistniały, ale ustanawia także wszelkie zachowania ludzkie oraz wszystkie instytucje społeczne i kulturowe”<sup>54</sup> – rzecze badacz.

Alternatywnie, Roland Barthes widział w micie pojęciową mapę znaczeń, dzięki której świat zyskuje sens, a więc *de facto* sensowne stają się społeczne okoliczności życia człowieka, świat nie tylko fizyczny, ale i normatywny. „Istnieją dwa całkowicie różne porządki mitologiczne. Jeden wiąże cię z twoją własną naturą i ze światem przyrody, którego jesteś częścią. Druga mitologia jest ściśle socjologiczna, wiąże cię z określoną społecznością”<sup>55</sup> – stwierdził niegdyś Joseph Campbell. Stąd też jedną z czterech wyróżnionych przezeń funkcji mitu jest funkcja socjologiczna<sup>56</sup>, która „po-

---

54 Eliade Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s. 9.

55 Campbell Joseph, *Potęga mitu*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 50.

56 Na przestrzeni swej wieloletniej kariery Campbell zamiennie operował pojęciami „funkcji socjologicznej” (*sociological function*) i „funkcji społecznej” (*social function*). Oprócz tego

lega na podtrzymywaniu i uzasadnianiu pewnego porządku społecznego<sup>57</sup>, a więc wszelkich nakazów, norm i wartości.

W swej wersji kanonicznej i w licznych jej powtórzeniach historia 47 roninów kreśli pewną wizję świata, ustanawia model aksjonormatywny, który winien być reprodukowany w sferze działań. Krótko mówiąc: określa czyn samurajów z Akō jako moralnie właściwy i nakłania do jego naśladowania. Rzecz jasna współcześnie ten tekst kultury operuje na mocy i prawach symbolu – nie zachęca bynajmniej do krwawej zemsty, pełniąc raczej funkcję nośnika pewnego ideału, którym jest podporządkowanie się wartościom takim, jak lojalność, honor, poświęcenie. Jak się zresztą wydaje, również i w przeszłości – może poza okresem ekspansji terytorialnej w Azji kontynentalnej i wojny na Pacyfiku – opowieść o 47 roninach funkcjonowała właśnie na tej zasadzie, bezpośrednio i dosłownie zwracając się jedynie do wąskiego grona odbiorców. Nakreślenie ogólnych zasad i wzorców – oto naczelną funkcją mitu *Chūshingury*. Kwestia ta jest jednak na tyle oczywista – zarówno w odniesieniu do mitu jako takiego, jak i jego konkretnego omawianego tu przejawu – że nie ma potrzeby, by dalej się w nią zagłębiać. Lepiej przejść do zagadnień ciekawszych i mniej wyeksploatowanych, w pierwszym zaś rzędzie zamienić pytanie „co mit ustanawia” na „jak mit to ustanawia”.

Kwestia legitymizacji i propagowania idei lojalności aż do granic ostatecznego poświęcenia jest w przypadku *Chūshingury* zbyt złożona, by można ją było zbyć zdawkowym stwierdzeniem, iż mit ten stanowi sposób przejawiania się wartości immanentnych dla japońskiej kultury czy przynajmniej etosu samurajskiego. Tadao Satō zauważa, że przed wydarzeniami opisanymi w historii 47 roninów absolutna lojalność wobec swego pana nie była jeszcze centralną kategorią *bushidō* (武士道)<sup>58</sup>. Wcześniej naczelne punkty tradycji *bushi* stanowić miały odwaga (*buyū*, 武勇) i honor (*meiyo*, 名誉), dopiero później na pierwsze miejsce wysunęła się lojalność, która utożsamiona została z honorem. Możemy więc orzec, że mityczna narracja, narosła wokół autentycznych wydarzeń, służyła potwierdzeniu słuszności tej reorientacji. Zważywszy na wcześniejszą historię Japonii, która wraz

---

wykorzystywał również pojęcie społecznej perspektywy (*social prospect*) mitu. Por.: tenże, *The Masks of God: Creative Mythology*, Penguin Books Ltd, London 1991, s. 621.

57 Tenże, *Potęga mitu...*, s. 61.

58 Anglojęzyczne omówienie najważniejszych uwag Tadao Satō odnoszących się do *Chūshingury* i jej dziedzictwa znaleźć można w: Standish Isolde, dz. cyt., s. 70–72.

z nastaniem epoki Edo wkroczyła w okres pokoju, reorientacja ta była uzasadniona, zaś jej akceptacja przez siogunat wskazuje na to, że miała ona znaczenie funkcjonalne, nawet jeśli czasem mogła prowadzić do skrajności. Wraz ze zjednoczeniem kraju i zakończeniem konfliktów zbrojnych tradycyjne wartości, sprawdzające się w okresie wojennym, musiały ustąpić tym mogącym służyć utrzymaniu pokoju – lojalność samurajów względem swego *daimyō* miała przełożenie na wyższe sfery, konkretnie lojalność *daimyō* wobec sioguna, w znacznym stopniu ukracając zakusy intrygantów i mącieli, a także wszystkich tych, którym śladem dawnych dni marzyła się wojenka z sąsiednim hanem. Nieprzypadkowo samurajowie z Akō czyn swój interpretowali i werbalizowali jako wypełnienie woli swego pana, osiągnięcie celu, którego nie udało mu się zrealizować, nie zaś bunt przeciwko siogunowi czy podważenie słuszności jego wyroku.

Jako że dotychczas poruszaliśmy się w sferze pytania „co” (co mit ustanawia?), czas przejść do odpowiedzi na pytanie „jak” (w jaki sposób to czyni?). Analiza mitu wykształconego na bazie „Sprawy Akō” skłania do przyznania słuszności koncepcji Bronisława Malinowskiego, wedle którego funkcją mitu jest legitymizacja określonych struktur, idei i norm społecznych, nie zaś ich wyjaśnianie. Uzasadnianie odbywa się nie przez argumentację, lecz przez przykład. Jak u Greków: *logos* i *mythos* nie przynależą do tego samego porządku. Stopień zgodności z myślą polskiego badacza – często przecież krytykowaną – jest w przypadku *Chūshingury* zadziwiający. Malinowski wskazuje, że mit działa „jako glejt i uzasadnienie pewnego ładu moralnego i społecznego, jako precedens, na którym musi być oparte współczesne życie, jeśli ma być dobre i sensowne”<sup>59</sup>. Wydarzenie mityczne jest więc dla niego przykładem, precedensem. Samurajowie z Akō dają przykład, ustanawiają precedens. Choć wraz z rozwojem narracji motywy poszczególnych postaci, zwłaszcza Naganoriego Asano, są ujawniane (właściwie: kreowane), w opowieści tej nadal brak jakichkolwiek ambicji eksplikacyjnych – dowiadujemy się, dlaczego samurajowie zabili Kirę, lecz nigdy, dlaczego powinni byli to zrobić. Można rzec, że *Chūshingura* stanowi przykład opowieści samouzasadniającej się. Czyny samurajów ulegają uzasadnieniu na mocy aktu performatywnego, nie zaś argumentacji.

Ujęcie Malinowskiego sytuuje go w niejkiej opozycji względem historycznie późniejszych poglądów Mircei Eliadego, który stawia znak równo-

---

59 Malinowski Bronisław, *Życie...*, s. 139.

ści między pytaniami „jak” i „dlaczego”. „Każdy mit opowiada o tym, jak doszło do istnienia jakiejś rzeczywistości, czy będzie to rzeczywistość całościowa, kosmos, czy tylko jakiś fragment: wyspa, gatunek roślinny, ludzki obyczaj. Opowiadając, jak doszło do tego, że coś zaczęło istnieć, wyjaśnia się to coś i odpowiada pośrednio na pytanie, dlaczego doszło do istnienia czegoś takiego. »Dlaczego« zawsze zawiera się w »jak«<sup>60</sup> – stwierdza Eliade. Różnice w ujęciach badaczy, będące konsekwencją przyjęcia odmiennego punktu odniesienia, sprawiają, że koncepcję Malinowskiego można z powodzeniem stosować w odniesieniu do mitu w jego szerszym rozumieniu, w tym i do *Chūshingury*.

Podkreślmy więc jeszcze raz: w opowieści o 47 roninach poznajemy powody, dla których zdecydowali się oni na taki, a nie inny krok – kierowała nimi lojalność względem swego pana, lecz nie poznajemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego lojalność winna być – należy dodać: od tej pory – uważana za najwyższą wartość. Tego *Chūshingura* nie wyjaśnia, źródła „wartościowej reorientacji” tkwią bowiem gdzie indziej, zarówno poza tym konkretnym mitem, jak i poza materią mitu jako takiego. „Każdy wynalazek, każda rewolucja, każda zmiana społeczna czy intelektualna zachodzi zawsze w wyniku pojawienia się nowych potrzeb<sup>61</sup> – stwierdza Malinowski. Potrzeby, które doprowadziły do uznania lojalności za najwyższą wartość, zostały zasygnalizowane wyżej. Mit umacnia i legitymizuje ową „intelektualną zmianę” – by posłużyć się terminologią cytowanego badacza – lecz wyjaśnianie nie leży w zakresie jego obowiązków. „Mitów nigdy nie opowiada się wówczas, gdy pojawiają się pytania: dlaczego lub z jakich powodów<sup>62</sup> – rzecze Malinowski.

„Niektóre hierofanie [...] są lub stają się wielowartościowe i uniwersalistyczne, inne zaś pozostają lokalne i »historyczne«; niedostępne dla innych kultur, znikają z historii w tej nawet społeczności, w której się dokonały<sup>63</sup> – stwierdził Mircea Eliade. Przenosząc tę myśl na płaszczyznę mitu społecznego i odnosząc ją do *Chūshingury*, możemy zapytać, dlaczego mit 47 wiernych roninów, historycznie jakże konkretny, doty-

60 Eliade Mircea, *Czas święty...*, s. 95.

61 Malinowski Bronisław, *Naukowa teoria kultury* [w:] tenże, *Dziela*, t. 9, przeł. Antoni Bydłoń, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000, s. 64.

62 Malinowski Bronisław, *Życie...*, s. 137.

63 Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 10.

czący lokalnego epizodu<sup>64</sup> i przynależący – zdawałoby się – wyłącznie do sfery zainteresowania dość wąskiego środowiska samurajów, zdołał na przestrzeni wieków zachować tak dalece posuniętą żywotność i zawładnąć umysłami ludzi żyjących poza kręgiem oddziaływania kultury *bushi*. Co sprawiło, że mógł stać się tak bliski świadomości – a być może i doświadczeniu – tak wielu osób?

W odpowiedzi na to pytanie pomocne mogą okazać się elementy koncepcji Claude'a Lévi-Straussa, w której mitologia postrzegana jest jako pole nieświadomych operacji logicznych prowadzących do rozwiązania zasadniczych sprzeczności egzystencjalnych. Nim przejdę do omówienia *Chūshingury* pod tym właśnie kątem, konieczne staje się zwrócenie uwagi czytelnika na istotną kwestię, o której dotychczas jeszcze nie wspomniałem, mianowicie na krytykę, jaka pojawiała się pod adresem podwładnych Asano, kwestionującej zgodność ich działań z kodeksem *bushidō*. W jego ramach bowiem naczelną rolę odgrywa imperatyw szybkiego działania, błyskawicznego obierania drogi i podążania nią aż do osiągnięcia zamierzonego celu – o konsekwencjach swych czynów nie powinno myśleć się z wyprzedzeniem, lecz zaakceptować je po spełnieniu swego zamierzenia. Z punktu widzenia paradygmatu ortodoksyjnego *bushidō* samurajowie z Akō nie byli przykładnymi wasalami, ponieważ ich zemsta trwała tak długo, była tak dobrze przemyślana oraz – wchodząc już w sferę praktyki – była ryzykowna, bowiem w czasie przygotowań do niej Kira mógł umrzeć z powodów naturalnych, przez co Asano nigdy nie zostałby pomszczony. Historycznie na tę kwestię zwracał uwagę już Tsunetomo Yamamoto, autor *Hagakure*, opinia ta była jednak na tyle wpływowa, że zagościła również w ramach dyskursu filmoznawczego<sup>65</sup>. Same fakty mogą przemawiać na niekorzyść samurajów, mit jednak idzie im w sukurs.

---

64 Epizodu – należy dodać – który w chwili swego zaistnienia w oczach wielu współczesnych przynależących do klasy feudalnych wojowników nie został uznany za szczególnie istotny. Wystarczy nadmienić, że Hakuseki Arai w swych pamiętnikach wspomina zarówno o zamachu Asano na życie Kiry, jak i ataku na posiadłość tego drugiego przez samurajów z Akō, lecz nie uważa tego nawet za najważniejsze wydarzenia dnia, co tu dopiero mówić o dłuższej perspektywie czasowej. Por. Bodart-Bailey Beatrice M., dz. cyt., s. 166.

65 Na kwestię tę zwracał uwagę m.in. Joseph L. Anderson analizując konwencje *jidai-geki* w porównaniu z tymi obowiązującymi w westernie. Por.: Anderson Joseph L., *Japanese Swordfighters and American Gunfighters*, „Cinema Journal”, vol. 12, no. 2, 1973, s. 6.



Przyjęcie perspektywy zaproponowanej przez Levi-Strausa rzuca kolejny snop światła na fenomen *Chūshingury*, sugeruje bowiem jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie, z jakich względów historia ta cieszy się tak wielkim uznaniem i stopniem trwałości. Sądzę bowiem, że jest ona czymś więcej niż li tylko peanem na cześć feudalnej lojalności, zaś trudności z zastosowaniem wobec niej wykładni *bushidō* stanowią raczej o jej sile niż słabości. Konkretnie: historia stanowi specyficzny rodzaj dyskursu powinności, dyskursu z konieczności uproszczonego, bowiem skierowanego do szerokiego grona odbiorców, w znacznej mierze rekrutującego się z niepiśmiennych mas. Za pomocą opowieści, którą streścić można w kilkunastu zdaniach, ujawniona zostaje możliwość równoczesnego występowania sprzecznych nakazów – religijnych, społecznych, moralnych etc. Co więcej, dotyczy on nie tylko samych roninów, ale i ich pana. Samurajowie stają przed wyborem między zastosowaniem się do wyroku władz a czynnym buntem, między literą prawa a własnym poczuciem sprawiedliwości<sup>66</sup>, między nakazem *bushidō* a imperatywem skuteczności, w końcu zaś – na przestrzeni niemal dwóch kolejnych lat – między *giri*, urzeczywistnionymi w zobowiązaniu wobec zmarłego pana, a namiętnościami *ninjō*, a więc osobistymi odczuciami i inklinacjami, oraz konkurencyjnym *giri*, narzucającym zobowiązania wobec innych osób<sup>67</sup>. Postać samego Asano z kolei personifikuje rozdarcie pomiędzy osobistymi namiętnościami, literą prawa i nakazami społecznymi wynikającymi ze stosunku władzy na linii siogun–*daimyō* oraz

66 James McMullen zauważa, że większość konfucjańskich komentatorów wydarzeń z lat 1701–1703 nie odnosiła się do kwestii honoru, tak silnie artykułowanej przecież przez samurajów z Akō, lecz do zagadnienia imperatywów, które winny kierować społeczeństwem. McMullen zauważa, iż historia 47 roninów nie tylko ucieleśniała sprzeczności zachodzące między nakazami moralności a nakazami prawa, lecz również reprezentowała konflikt, istniejący w ramach konfucjanizmu od jego zarania, zachodzący pomiędzy „rytuałem” (*rei*, 礼) i „prawością” (*gi*, 義) a „prawem” (*hō*, 法) i „karą” (*kei*, 刑). Por. McMullen James, dz. cyt., s. 294. Na rozróżnienie pomiędzy „prawością” a „prawem” wskazywał m.in. Sorai Ogyū, którego opinia wywarła decydujący wpływ na wyrok władz w procesie roninów. Por.: Bitō Masahide, dz. cyt., s. 167–168.

67 Nieprzypadkowo w większości wariacji na temat tej historii podkreśla się, że początkowo samurajów gotowych pomścić swego pana było ponad 50, lecz z upływem czasu liczba ta się zmniejszała. Spadek liczebności nie był przy tym wyłącznie wynikiem śmierci kolejnych z nich. Wynikał on również z zarzucenia myśli o zemście ze względu na oddanie się pod dyspozycję innego *daimō*, chęć opieki nad chorą matką, założenie rodziny czy rozpoczęcie nowego życia z dala od świata samurajów – by wymienić tylko kilka przykładów.

zobowiązaniami wobec własnego klanu i swych poddanych. Mit ujawnia ewentualność wystąpienia konfliktu sprzecznych nakazów, pracodawca go i oswaja. W przeciwieństwie do greckiej tragedii nad bohaterami nie ciąży żadne fatum, które by ich naznaczało i definitywnie określało ich dalszą drogę – podobne konflikty mogły stać się udziałem każdego Japończyka, a ich rozwiązanie w znacznej mierze jest konsekwencją wyboru, trudnego co prawda, lecz wolnego. Obserwując poczynania samurajów – czy to na scenie, w kinie, czy we własnej wyobraźni pobudzonej lekturą bądź ustną opowieścią – odbiorca historii może postawić się w podobnej sytuacji, nie tej konkretnej, lecz w każdej wiążącej się z moralnymi i społecznymi dylematami i wyborami.

## Filmowe wariacje

Przed omówieniem *Hany* warto przyrzeć się wybranym filmowym przedstawieniom zemsty 47 roninów. W zajmującym tekście poświęconym sposobowi funkcjonowania *Chūshingury* w ramach japońskiego systemu studyjnego Isolde Standish zwraca uwagę na to, że wśród japońskiej widowni istnieje określony zestaw oczekiwań w stosunku do filmowych wersji tej opowieści, co skutkuje pewnym stopniem przewidywalności, jako że kolejne ekranizacje muszą utrzymywać równowagę pomiędzy nowością a powtarzaniem<sup>68</sup>. Z racji tego, iż na przestrzeni ponad 100-letnich dziejów japońskiej kinematografii opowieść ta przenoszona była na ekrany kin i telewizorów przeszło 100 razy, ogląd swój ograniczę do wersji najbardziej reprezentatywnych, począwszy od kanonicznej, a skończywszy na wariacji, której skłonny jestem przypisać intencje rewizjonistyczne. Dodatkowym kluczem przyjętym przy doborze filmowej lektury jest znajomość oraz dostępność produkcji na Zachodzie, wynikająca z wysokiej pozycji ich twórców w ramach japońskiego przemysłu filmowego oraz estymy, jaką cieszą się oni poza granicami kraju. Na korpus omawianych filmów składają się dzieła Shōzō Makino, Kenjiego Mizoguchiego oraz Kona Ichikawy. Skupię się przy tym na elementach najważniejszych, zwłaszcza zaś na kwestii

---

68 Standish Isolde, dz. cyt., s. 69.

przedstawiania szturm na posiadłość Kiry lub jego braku oraz samobójstwa samurajów z Akō.

Opowieść o 47 roninach została po raz pierwszy przeniesiona na ekrany w 1907 roku, kiedy to Ryō Konishi zrealizował *Skarbiec wiernych wasali, Akt 5 (Chūshingura godan-me)* z udziałem znanego aktora teatru *kyōka* Nizaemona Kataoki XI. Począwszy od 1910 roku, Shōzō Makino niemal etatowo realizował kolejne wersje historii<sup>69</sup>. Ze względu na ówczesną formułę kina oraz możliwości techniczne większość stworzonych przez niego filmów stanowiły jednorolkowce przedstawiające jedną scenę bądź jeden akt z opowieści, bliższe rejestracji spektaklu teatralnego niż pełnoprawnemu filmowi operującemu własnymi środkami narracji. Keiko McDonald takimi słowami charakteryzuje ten styl realizatorski:

Frontalne długie ujęcia były naturalną konsekwencją posiadanej przez kino pierwotnej wizji siebie jako widza spoglądającego okiem kamery na odgrywane przed nim przedstawienie teatralne. Większość wczesnych materiałów filmowych pokazywała to, co zobaczyć mogła widownia zgromadzona w teatrze: całe sceny nakręcone za pomocą jednego długiego ujęcia, ukazujące pełne postaci aktorów<sup>70</sup>.

Pierwszym pełnowymiarowym filmem, w którym Makino przedstawił umiłowaną przez Japończyków opowieść, była wersja z 1910 roku zatytułowana *Matsunosuke odgrywa Chūshingurę (Matsunosuke no Chūshingura)*, gdzie trupa Matsunosuke Onoe – pierwszej gwiazdy filmowej w historii japońskiej kinematografii – odgrywała spektakl teatralny. Odgrywała – należy dodać – dość wiernie to, co zostało uznane za dominujący model narracyjny tej historii, film bowiem w znacznej mierze pokrywa się z teatralnym pierwowzorem, pomijając jedynie wątki poboczne historii, z reguły zresztą niewystawiane w ramach spektaklów, które rzadko prezentują *tōshi kyōgen* (通し狂言), czyli kompletne wersje sztuk<sup>71</sup>.

Z okazji swych 50. urodzin Makino zrealizował w 1928 roku *Prawdziwą historię Chūshingury (Jitsuroku Chūshingura)*, operującą już ściśle filmowymi

69 Syntetyczne omówienie jego wcześniejszych wersji opowieści znaleźć można w: McDonald, Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994, s. 44–47, 48–49, 61.

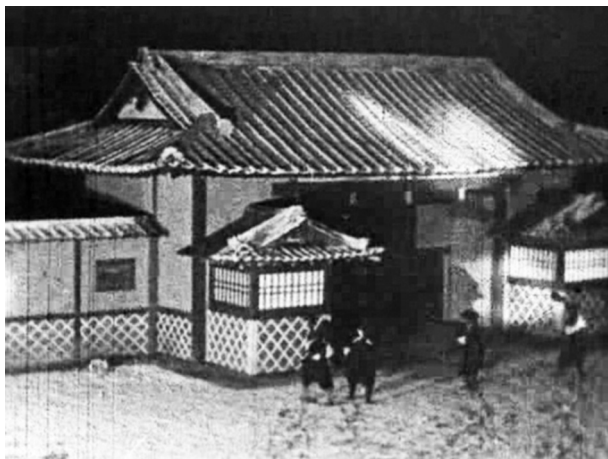
70 Taż, *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawaii Press, Honolulu 2006, s. 2.

71 Szczegółowe omówienie wszystkich 42 scen składających się na film znaleźć można w: Satō Tadao, *An Introduction to Early Japanese Cinema*, „Screening the Past”, no. 6, 1999.



**Ilustracja 6.4.** Matsunosuke Onoe jako Kuranosuke Ōishi w *Matsunosuke odgrywa Chūshingurę*

środkami wyrazu, która to stanowić miała jego *opus magnum*, „dzieło życia” i ukoronowanie reżyserskiej kariery. W filmie tym poczynił on pewne odstępstwa od wersji teatralnej, zmierzające – przynajmniej w jego mniemaniu – do uwiarygodnienia historii, przedstawienia jej w sposób zgodny z faktami i eliminacji wątków pobocznych, nieistotnych dla opowieści. Niestety, nie wiemy,



**Ilustracja 6.5.** Stracona sekwencja szturmu 47 roninów na posiadłość Kiry została w zrekonstruowanej wersji filmu zastąpiona...



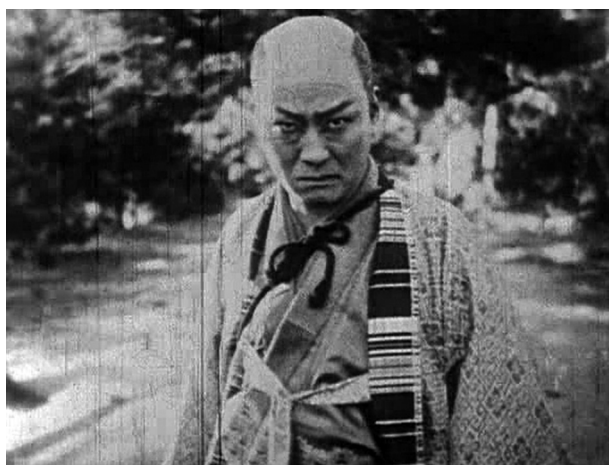
**Ilustracja 6.6.** ...fragmentami *Szpiega* w reżyserii Masahirō Makino



w jakiej mierze wersja, którą możemy dziś oglądać, pokrywa się z kompletną wizją reżysera, jako że jeszcze w 1928 roku w studiu Makino wybuchł pożar, w wyniku czego zniszczeniu uległa część negatywów. Dostępna dziś kopia powstała na drodze rekonstrukcji, ocalałe fragmenty filmu zmontował *benshi* Shunsui Matsuda, zaś straconą sekwencję finałowego ataku na posiadłość



**Ilustracja 6.7.** Podczas podróży do Edo Kuranosuke Ōishi podszywający się pod Sakonę Tachibanę...



**Ilustracja 6.8.** ...spotyka prawdziwego Tachibanę



Kiry zastąpiono sekwencją z filmu Szpieg (*Kanja*, 1928) Masahirō Makino (syna Shōzō Makino, podobnie jak ojciec specjalizującego się w produkcjach spod znaku *jidai-geki*), w którym udział wzięli ci sami aktorzy. *Prawdziwą historię Chūshingury* w jej zachowanej postaci wypada uznać za kanoniczną, jako że koncentruje się na esencji historii i w znacznej mierze pokrywa się z powszechnie obowiązującym wyobrażeniem wydarzeń z lat 1701–1703.

Z punktu widzenia problematyki niniejszego rozdziału film Makino posiada jeszcze dwa interesujące elementy. Pierwszym z nich jest potraktowanie kwestii *seppuku* samurajów, bliskie zresztą tradycji teatralnej. Choć to nie zostaje ukazane, bowiem opowieść kończy się w chwili marszu roninów na grób swego pana, po drodze komunikują oni swój zamiar napotkanemu samurajowi. Co więcej, pominięty zostaje również wątek oczekiwania na wyrok siogunatu, co zrzuca z nich podejrzenie o wyrachowanie i nadzieję na ułaskawienie – widz nie ma wątpliwości, że zbiorowe samobójstwo zostanie przez nich popełnione jeszcze tej samej nocy. Drugim istotnym elementem tej wariacji na temat *Chūshingury* jest wizja pozytywnego stosunku postronnych osób do działań samurajów z Akō, którą najlepiej ilustruje scena rozgrywająca się na drodze do Edo. By dotrzeć do miasta nierozpoznanym, Kuranosuke Ōishi podaje się za Sakona Tachibanę, samuraja, który miał w tym samym czasie przebyć podobną drogę. Podczas podróży fałszywy Tachibana spotyka prawdziwego Tachibanę. Choć początkowo ten drugi szykuje się do ataku, kiedy tylko odkrywa prawdziwą tożsamość Ōishiego i domyśla się celu jego wyprawy, nie tylko rezygnuje z pierwotnego zamysłu, lecz również wręcza wasalowi Asano swe dokumenty, by nikt nie mógł domyślić się oszustwa. Wymowa filmu jest więc jasna, a komunikat wyraźny: czyn samurajów godny był pochwały.

W ciągu niemal 70 lat, jakie minęły od chwili powstania filmowej interpretacji *Chūshingury* autorstwa Mizoguchiego, w dyskusji jej poświęconej pojawił się szereg odmiennych, często diametralnie sobie przeciwstawnych stanowisk, dotyczących wymowy filmu oraz intencji przyświecających reżyserowi. Dominować zdaje się pogląd, w myśl którego *47 wiernych samurajów* (*Genroku Chūshingura*, 1941–1942) zgodnych jest z linią ideowo-polityczną ówczesnych władz. Opinia ta przybiera nierzadko postać oskarżenia reżysera o bezrefleksyjne podporządkowanie się oficjalnej ideologii państwowej<sup>72</sup>. Mniej radykalne stanowisko głosi, iż Mizoguchi zdecydował się na odwołanie do formuły *jidai-geki* oraz filmów za przedmiot swój

72 Na indyferencję polityczną Mizoguchiego – mającą zresztą jakoby cechować większość japońskich twórców filmowych – wskazywali m.in. Joseph L. Anderson i Do-

mających tradycyjne japońskie formy sztuki<sup>73</sup> (promowane wówczas przez władze), by nie musieć realizować produkcji otwarcie propagandowych, takich jak *Jutrzenka Mandżurii* (*Manmō kenkoku no reimei*, 1932) czy *Załoga Boskiego Wiatru* (*Jinpu-ren*, 1934), które popełnił w latach 30. Zgoła odmienne odczytanie jego utworu proponuje Marie Thorsten Morimoto, dopatrując się w nim przyjęcia perspektywy ofiarnej, w myśl której nad Japończykami ciążyło fatum przymuszające ich do podporządkowania się nakazom wielowiekowego systemu normatywnego. Zdaniem autorki film stanowi przykład narracji sfeminizowanej, gdyż przecenia się w niej stopień wiktymizacji Japonii, jest więc on w równej mierze propagandowy, opiera się jednak na innej argumentacji – Japończycy mogą postrzegać siebie jako niewinnych, cierpiących, poświęcających się ludzi, ostatecznie bowiem są wiecznymi ofiarami: wojny, losu, honorowych zobowiązań etc.<sup>74</sup>

Na tle pozostałych adaptacji *Chūshingury* dzieło Mizoguchiego stanowi przedsięwzięcie wyjątkowe o tyle, że całkowicie pomija scenę szturmową na posiadłość Kiry, swą dramaturgię budując w oparciu o świadomość rychłej śmierci, która nieustannie towarzyszy samurajom w ich działaniach. Decyzja o wyeliminowaniu sceny walki, choć ryzykowna, doskonale komponuje się z wymową tak filmu, jak i mitu *Chūshingury*. To właśnie *seppuku* samurajów, nie sam proces skracania Kiry o głowę i wyrzynania jego obrońców, świadczyć miało o ich wielkiej odwadze i poświęceniu, zaś podporządkowanie się wyrokowi siogunatu – o czym nie należy zapominać, bowiem kwestia ta również odgrywała niebagatelną rolę w kontekście historycznych okoliczności powstania filmu – o ich lojalności nie tylko względem swego pana, ale i władz oraz poszanowaniu wszelkich ich decyzji.

Historia zaprezentowana przez Kona Ichikawę z okazji 100-lecia narodzin kina stoi w opozycji tak do wersji Mizoguchiego, jak i Makino, jako że reżyser kończy film sceną zabójstwa Kiry, pomijając wszelkie dalsze wydarzenia. Element istic heroiczny zostaje więc z opowieści wyeliminowany, pozostaje jedynie zabójstwo zgrzybiałego starca błagającego o swe życie, w którym to czynnie trudno doszukać się wielkiego bohaterstwa. Aspekt

---

nald Richie. Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, *Japanese Film: Art and Industry. Expanded Edition*, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 70–71.

73 Do tego grona należą *Opowieść o późnych chryzantemach* (*Zangiku monogatari*, 1939) i *Lalkarze z rodu Danjūrō* (*Danjūrō Sandai*, 1944).

74 Thorsten Marimoto Marie, *The "Peace Dividend" in Japanese Cinema: Metaphors of a Demilitarized Nation* [w:] Wimal Dissanayake (ed.) *Colonialism and nationalism in Asian cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 16.



**Ilustracja 6.9.** W *47 wiernych samurajach* Mizoguchiego istotę historii stanowi nie przemoc...



**Ilustracja 6.10.** ...lecz podporządkowanie się wyrokowi władz zarówno ze strony Asano...



**Ilustracja 6.11.** ...jak i jego wasali

„świadomościowy” historii zostaje co prawda zasygnalizowany we wcześniejszych rozmowach przyszłych zamachowców, na przestrzeni całego filmu nie jest on jednak eksponowany. Wykorzystując książkę Shōichirō Ikemiyi jako materiał źródłowy, Ichikawa zdecydował się na dokonanie gruntownej reinterpretacji dotychczasowego filmowego wizerunku Kuranosuke Ōishiego. O ile bowiem wcześniej samuraj ten przedstawiany był w kinie niemal wyłącznie podług wykładni lojalnościowej, o tyle w *47 roninach* (*Shijūshichinin no shikaku*, 1994) motorem napędzającym jego działania jest duma przemieszana z gniewem powodowanym wyrwaniem go z dawnego uporządkowanego życia i wrzucenia do świata chaosu i niepewności, swoistym wywłaszczeniem, za które obwinia on zarówno Kirę, skorumpowany aparat władzy, jak i samego Asano, który jednym nierozważnym posunięciem przypieczętował los swych wasali.

Rewizjonistyczne inklinacje filmu w największym stopniu objawiają się jednak w krótkich i urywanych retrospekcjach, mówiących niewiele o wydarzeniach poprzedzających atak na Kirę. Nie poznajemy też powodów, z jakich pan Akō dobył miecza, nie jesteśmy więc w stanie ocenić zasadności jego pobudek i stwierdzić, na ile jego wrogość względem starszego urzędnika była słuszna. Być może cały „spisek” był jedynie wymysłem zakompleksionego, a jednocześnie zapatrzzonego w siebie, prowincjonalnego *daimyō*, być może doszło do nieporozumienia, możliwe też, że Kira rzeczywiście chciał upokorzyć Asano nieprzywiązującego wielkiej wagi do nauki właściwego ceremoniału, lecz skala zjawiska została rozdmuchana przez tego drugiego, zaś reakcja była niewspółmierna do wykroczenia – zdaje się sugerować Ichikawa.

## *Hana* filmem rewizjonistycznym?

W części wprowadzającej tekstu wyraziłem pogląd, iż *Hana* burzy mit *Chūshingury*. Konstatacja ta w głównej mierze odnosi się do zjawiska, które zidentyfikowałem jako potoczne postrzeganie mitu. Jeżeli za proces mitologizacji przyjmujemy wszelkie zniekształcanie prawdy, stopniowe odchodzenie od faktów i zacieranie pamięci o tym, jak konkretne wydarzenia objawiały się w świecie rzeczywistym, słowem: przekształcanie historii w fantazję,

w działaniach przeciwstawnych, odwracających ten bieg, winniśmy widzieć praktyki demitologizacyjne. Hirokazu Koreeda obrał właśnie tę drogę.

Mimo krótkiego czasu ekranowego poświęconego samurajom z Akō reżyser zdołał odbrązowić te postaci, w krzywym zwierciadle ukazując zarówno je same, łączące je relacje, jak i stosunek do wendety. Choć roninowie, których widz ma okazję oglądać na ekranie, w istocie nie są do tej idei absolutnie przekonani, swe niezdecydowanie maskują przesadnym podkreśleniem gotowości do działania. W kontaktach między sobą wywierają silną presję na udział w przedsięwzięciu, nieustannie wyrażając pogardę wobec tych towarzyszy, którzy rzeczywiście się wycofali, oraz tych, których posądzają o tchórzostwo. Piątka ta stanowi synekdochę całego oddziału Ōishiego, na mocy zasady *pars pro toto* widzowi jawi się jego obraz zgola odmienny od tego, do jakiego przyzwyczaiła go większość narracji poświęconych 47 roninom. Co więcej, *Hana* przedstawia prawdziwą skalę potyczki, jaka rozegrała się w posiadłości Kiry, oraz jej półbandycki status. Mimo że historia nie dostarcza nam pewnych informacji co do dokładnej liczby obrońców, wiemy, że była ona znacznie mniejsza od liczby napastników, zaś całą batalię trudno uznać za tak epicką, jak ukazuje to choćby *Prawdziwa historia Chūshingury*. *Hana* nie czyni nic, by fakt ten zakłamać. Wręcz przeciwnie – podkreśla go. Rozdział rozpocząłem od krótkiego cytatu: „Cała chmara ludzi zabiła słabego starca”. Tak właśnie jeden z sąsiadów Soza-sana określa wydarzenia, które rozegrały się w posiadłości Kiry. Nieco wcześniej przygotowujący się do wymarszu ronin wyraża dezaprobatę wobec formy zemsty za los swego pana, która przybrała postać podstępnego ataku w środku nocy. Nie tak to sobie wyobrażał. Zapewne też nie tak chciałaby tę historię pamiętać większość jej miłośników.

Wszystkie praktyki, w których dostrzec można próbę demitologizacji historii 47 roninów, ulegają kumulacji w postaci Kichiemona Terasaki, jedyne go bohatera *Chūshingury*, pojawiającego się w *Hanie* wystarczająco często i wypowiadającego odpowiednią liczbę kwestii, aby można było go uznać za pełnoprawnego bohatera drugoplanowego, nie zaś wyłącznie element dekoracyjny doprecyzowujący kontekst fabuły. W większości dyskursów i narracji poświęconych „Sprawie z Akō” Terasaka pełni funkcję, którą można określić mianem „świadka historii”, przekazującego wieść o zabójstwie Kiry i przyświecających roninom intencjach ich rodzinom i zwolennikom, a także przypadkowym osobom zainteresowanym ich losami. Choć obecnie uznaje się jego przynależność do grona 47 samurajów, co powodowało ożywioną dyskusję jeszcze w latach 90. XX wieku, historycy

nie są zgodni co do tego, w jaki sposób opuścił on tę grupę<sup>75</sup>. Wykładnia dominująca głosi, że Ōishi wyznaczył mu zadanie nagłośnienia sprawy już po dekapitacji Kiry, niemniej jako opcję alternatywną przedstawia się możliwość oddelegowania go do tego zadania jeszcze przed szturmem na posiadłość adwersarza Asano, jak również samowolne porzucenie kompanów.

*Hana* przyjmuje wobec tej postaci perspektywę jak najbardziej krytyczną, ukazując ronina jako osobę, która najzwyczajniej zreiterowała na chwilę przed atakiem. Podług wizji Koreedy Terasaka dopiero następnego dnia, kiedy przekonał się, jak wielkim poparciem społecznym cieszyła się wśród ludu inicjatywa samurajów z Akō, i obawiając się, że już na zawsze pozostanie obiektem drwin, znajduje dla siebie wymówkę, zasugerowaną mu zresztą przez sąsiadów Sozaemona. Stwierdza, że towarzyszy opuścił niechętnie, wyłącznie na polecenie swego przywódcy, który nakazał mu obwieścić, że niegodziwy Kira poniósł zasłużoną karę.

Mimo że twórca filmu zdecydował się na taką, a nie inną wykładnię roli Terasaki w wydarzeniach 30 stycznia 1703 roku, nie sposób postrzegać tego zabiegu w kategoriach bezpardonowego ataku na ronina. Wręcz przeciwnie, Koreeda traktuje go ze zrozumieniem, przedstawiając widzowi zarówno pierwotne motywacje, jakie nim kierowały, gdy przyłączał się do komanda, jak i powody zmiany decyzji. W czwartej części tekstu stwierdziłem, że pobudki, którymi kierowali się poszczególni samurajowie, były złożone i zróżnicowane oraz że dopiero mit *Chūshingury* uczynił z nich jednorodną i zwartą grupę, gdzie każdy członek cechował się takim samym stopniem poświęcenia dla sprawy i identycznym systemem motywacyjnym dającym streścić się w czterech słowach: lojalność, honor, dobro klanu. *Hana* dekonstruuje ten mit, rozbija w drobny pył iluzję homogeniczności oddziału zamachowców.

Kreśląc rys charakterologiczny i motywacyjny Terasaki, Koreeda skupił się na kwestii jego pochodzenia społecznego, ten bowiem jako *ashigaru* (足軽, przedstawiciel najniższej warstwy wojskowej, lekkobrodnej piechoty, dosł. „lekka stopa”), wywodził się ze stanu chłopskiego. Podczas rozmowy z Soza-sanem stwierdza on, że biorąc udział w misji i pełniąc *seppuku*, zginie jak prawdziwy samuraj, co podniesie status jego rodziny, zaś jego syn stanie się pełnoprawnym synem *bushi*. Pod wpływem kontaktów z bohaterem ronin stwierdza jednak, że umierając w ten sposób, nigdy nie byłby w stanie przekazać synowi swej wiedzy czy w ogóle być dla niego

---

75 Dogłębne omówienie tej, jak i innych wiążących się z Terasaką, kwestii znaleźć można w: Smith Henry D. II, *The Trouble ...*, s. 3–65.





**Ilustracja 6.12.** Kilku roninów pojawiających się w *Hanie* stanowi synekdochę całego oddziału Ōishiego



**Ilustracja 6.13.** Roninowie nie są zadowoleni z formy, jaką przyjęła zemsta za śmierć ich pana



**Ilustracja 6.14.** Początkowo Kichiemon Terasaka chciał wziąć udział w wendecie, by jego syn został uznany za samuraja...



**Ilustracja 6.15.** ...w noc zamachu odstąpił jednak od tego pomysłu

ojcem. Pierwotnym motywacją Terasaki, opierającym się wszak na racjonalnej kalkulacji i chęci poświęcenia życia dla dobra rodziny, daleko do trójelementowego systemu motywacyjnego, który miałby jakoby cechować wszystkich zamachowców, przekazywanego w ramach mitycznej narracji *Chūshingury*. Sama zaś postawa *ashigaru*, dokonującego rewaluacji dostępnych mu wartości, pierwsze miejsce w ich hierarchii przyznając relacjom na linii ojciec–syn, nie zaś lojalności względem swego pana ani nawet statusowi społecznemu swej rodziny, podważa obraz świata i porządek normatywny zawarty w micie.

Wysoka wartość *Hany* jako dzieła filmowego i tekstu kultury wynika z faktu, iż – pomimo rewizjonistycznej wymowy i przedstawienia historii 47 roninów w sposób odzierający ją ze splendoru – utwór ten trudno określić jako skrajnie krytyczny, za swój cel mający jedynie uderzenie w popularny mit. Jawi się on raczej jako kolejna z ducha lévi-straussowska (jeżeli można nam użyć takiego stwierdzenia) próba porządkowania świata, ukazywania tkwiących w nim sprzeczności oraz dostarczania wzorów rozwiązywania ewentualnych konfliktów. Próba o tyle ciekawsza od mitu w tradycyjnym jego wydaniu, że pozornie ukazuje ona jeden tylko model działania, jednocześnie implikując dlań drogę alternatywną. O ile bowiem Sozaemon i Terasaka decydują się na zarzucenie zemsty, nie czynią tego pozostali samurajowie z Akō, zarówno ci z rzadka pojawiający się w filmie Koreedy, jak i ci z quasi-mitycznych przedstawień *Chūshingury* i annałów historii, stanowiący dla fabuły i wymowy *Hany* intertekstualny punkt odniesienia.

Niecodzienny sposób przedstawienia wydarzeń z 30 stycznia 1703 roku (przedstawienia-nieprzedstawienia chciałoby się rzec), fakt, że poświęca im się na ekranie niewiele miejsca, ukazując zaledwie wymarsz roninów w kierunku posiadłości Kiry, następnie zaś tłumy entuzjastycznie przenoszące wieść o dokonaniu się *katakiuchi*, wynika ze specyfiki jeżeli już nie japońskiej kultury popularnej jako takiej, to przynajmniej jej kinematografii. Jednym z jej osobliwych rysów – w zachodniej literaturze przedmiotu rozpoznanym już w pionierskich pracach Donalda Richie’ego i Josepha L. Andersona – jest wszak oryginalny stosunek do prezentowania popularnych historii polegający na tym, iż biorący je na warsztat twórcy filmowi zakładają, że publiczność cechuje wysoki stopień ich znajomości. Stąd też nie wykazują oni silnego dążenia do precyzyjnego określania historycznych okoliczności, przedstawiania historycznych wydarzeń, wyraźnego kreślenia motywacji bohaterów czy rygorystycznego przestrzegania stosunku wynikania i ciągu przyczynowo-skutkowego. „Japońska widownia przychodzi

do kina, mając w pamięci podstawy historii. Ta poprzedzająca wiedza jest zakładana przez filmowców, którzy nie usiłują dostarczać pełnej ekspozycji<sup>76</sup> – stwierdzają Richie i Anderson.

Ze względu na ową domniemaną znajomość *Chūshingury* Koreeda nie przedstawia kolejnych jej etapów, wątki poświęcone samurajom z Akō wprowadzając okazjonalnie i wyłącznie wtedy, kiedy służy to opowiadanej historii. Obserwując kolejne losy Soza-sana, przede wszystkim zaś stopniowe dojrzewanie w nim decyzji o porzuceniu planów zemsty, widzowie dokonują ciągłego ich porównania z tymi, jakie stały się udziałem Ōishiego i jego „oddziału stracenców”. Paralele są zaś widoczne już od punktu wyjścia – w obu przypadkach przyczyna wkroczenia na drogę wendety była trywialna (w przypadku roninów niesnaski pomiędzy ich panem a urzędnikiem siogunatu oraz brak umiejętności panowania nad własnymi emocjami u tego pierwszego, w przypadku młodego samuraja kłótnia podczas gry w *go*, do jakiej doszło między jego ojcem a Kanazawą), w obu pociągnęła za sobą fizyczne i społeczne wykorzenie osób, które powinny jej dokonać, przerwała ciągłość ich dotychczasowego życia (roninowie opuszczają swą prowincję i rozpoczynają życie waga-bundów i hulaków, Soza-san zostaje zmuszony do porzucenia domu rodzinnego i przeniesienia się do czynszowych dzielnic Edo), w końcu w obu przeciągnęła się w czasie (Sozaemon poszukuje osoby odpowiedzialnej za śmierć swego ojca, roninowie zaś sposobności, by zgładzić osobę, co do której miejsca pobytu nie mają żadnych wątpliwości).

Paradoksalnie więc elementy, które nie pojawiają się na ekranie, traktowane są jako immanentna część historii. Podczas projekcji widz ma świadomość równoległe rozgrywających się wydarzeń oraz tego, że stanowią one jedno z alternatywnych rozwiązań konfliktu między nakazem dokonania zemsty a osobistymi odczuciami. Sam też rozsądza, która z dróg jest w jego mniemaniu słuszniejsza. W tym sensie pryska iluzja mitu w *Chūshingurze* i *Chūshingury* jako mitu, przynajmniej w jego tradycyjnym, najbardziej restrykcyjnym rozumieniu, jeżeli bowiem – jak chciał choćby Mircea Eliade – wyjaśnienie mityczne jest absolutne i niepoddawane w wątpliwość, postępowanie roninów byłoby wiążące i wykluczające opcje alternatywne. Jeżeli jednak przyjąć perspektywę bliską myśli Claude’a Lévi-Straussa i w interpretacji Koreedy widzieć przedstawienie dwóch

---

76 Richie Donald, Anderson Joseph L., *Traditional Theater and the Film in Japan*, „Film Quarterly”, vol. 12, no. 1, 1958, s. 3.

odmiennych sposobów rozwiązania tych samych problemów, zachowuje ona swą mityczną moc, daje upust owej „potędze mitu”, by posłużyć się słowami Josepha Campbella.

Do przyjęcia tej perspektywy jesteśmy uprawnieni tym bardziej, że Lévi-Strauss postulował analizę mitów w oparciu o wszystkie ich możliwe wersje, niezależnie od tego, jak dalece stanowiłyby one przekształcenie, rozwinięcie i reinterpretację wersji pierwotnej:

Nasza metoda pozbawia nas [...] pewnej trudności, która stanowiła dotąd jedną z głównych przeszkód dla postępu badań mitologicznych, mianowicie poszukiwania wersji autentycznej lub pierwotnej. Proponujemy bowiem, by określić każdy mit przez zbiór wszystkich jego wersji. Inaczej mówiąc, mit pozostaje mitem tak długo, jak długo jest ujmowany jako mit. [...] Bez wahania umieścimy więc Freuda za Sofoklesem wśród naszych źródeł mitu Edypa. Ich wersje zasługują na to samo zaufanie co inne, starsze i na pozór bardziej „autentyczne”<sup>77</sup>.

*Hana* zwraca uwagę na jeszcze jedną, bardzo istotną kwestię w odniesieniu zarówno do samej *Chūshingury*, jak i mitów społecznych w ogóle, mianowicie na kwestię społecznego zapotrzebowania na mit, funkcji, jakie on pełni, i potrzeb, jakie zaspokaja w danym okresie czasu, w konkretnych społeczno-historycznych okolicznościach. W dziele Koreedy uwidacznia się to w scenach końcowych, kiedy to wśród mieszkańców Edo następuje gwałtowna wolta w stosunku do samurajów z Akō, erupcja podziwu i szacunku zastępujących wcześniejszą pogardę i prześmiewczy ton pojawiający się na samą tylko wzmiankę o Asano<sup>78</sup>. Aspekt ten koresponduje z naszymi wcześniejszymi rozważaniami dotyczącymi powodów, dla których *Chūshingura* zawładnęła umysłami Japończyków rekrutujących się spoza warstwy *bushi*, wątpliwościami Eliadego dotyczącymi źródeł uniwersalizacji niektórych hierofanii oraz powracającym w *Hanie* pytaniem o miejsce, jakie winni zajmować samurajowie w ramach nowego porządku społecznego, który wyłonił się po zakończeniu okresu wojen domowych.

---

77 Lévi-Strauss Claude, dz. cyt., s. 195.

78 W jednej z najciekawszych scen filmu, w której mieszkańcy dzielnicy udzielają młodemu Shinbo porad dotyczących walki, Sodekichi – sąsiad Soza-sana, który nim przeniósł się do miasta, żył na wsi – stwierdza, iż sztuka walki nauczana w *dōjō* jest bezużyteczna, miecze zostały bowiem stworzone po to, by zadawać nimi pchnięcia, nie zaś wywijać nimi tak, jak robił to nieporadny Asano.

„Jak myślisz, dlaczego samurajowie istnieją? Chłopi uprawiają ryż. Kupcy zajmują się handlem. Samurajowie niczego nie produkują, niczego nie sprzedają. Samurajowie byli przeznaczeni do tego, by dorosnąć, po czym oddawać i odbierać życie na wojnie. Ale czas płynął i wojny się skończyły. A samurajowie zostali. Myślę, że w tym tkwi źródło ich kłopotów” – zwraca się do Sozaemona właściciel urzędu pocztowego, wyrażając nastroje epoki. Jak wskazuje Douglas R. Holland, postrzeganie samurajów ery Tokugawa jako warstwy czy klasy społecznej było wytworem o charakterze legislacyjnym, średniowieczni wojownicy zdefiniowani zostali bowiem przez siogunat w kategoriach dziedzicznego statusu, prawa do piastowania urzędów i noszenia broni oraz „kulturowej wyższości” zapewnianej im poprzez odpowiednią edukację<sup>79</sup>. W okresie, w którym rozegrały się wydarzenia opisywane w *Hanie* i rozlicznych wariacjach *Chūshingury*, tak silne podkreślanie odrębności klasy wojowników było zjawiskiem stosunkowo młodym<sup>80</sup>, okres pokoju trwał natomiast na tyle długo<sup>81</sup>, by samurajowie stopniowo zatracali swe dawne znaczenie, przekształcając się w urzędników administracji państwowej<sup>82</sup>. Sprzyjało to wątpliwościom nie tylko co do ich rzeczywistej roli w ramach „nowego ładu”, ale i przede wszystkim ich rzekomej wyjątkowości, mającej tłumaczyć uprzywilejowaną pozycję.

Naganori Asano i jego wasale nieświadomie przyszli w sukurs swej klasie, dając dowód przymiotów jej charakteru i potwierdzając – czy raczej: przypominając – przypisywane jej właściwości oraz tradycyjną rolę, którą było użycie oręża w chwili, kiedy zajdzie taka potrzeba. „Sprawa Akō” – zdaje się sugerować Koreeda – dokonała legitymizacji porządku społecznego, utrwaliła podział ról, sprzyjała zachowaniu obowiązującej struktury społecznej, słowem: potwierdziła prawo samurajów do zajmowanej przez nich pozycji. Nawet jeżeli sąsiedzi Soza-sana, a zapewne i rzesze im podobnych, przystąpili do gry w *Chūshingurę* z wyrachowania, licząc na to, że uda im się na niej zarobić. Ich prochy rozwiął wiatr, mit pozostał na wieki.

79 Por. Howland Douglas R., *Samurai Status, Class and Bureaucracy: A Historiographical Essay*, „The Journal of Asian Studies”, vol. 60, no. 2, 2001, s. 353.

80 Wystarczy wspomnieć, że Hideyoshi Toyotomi (1537–1598), jeden z trzech twórców zjednoczonej Japonii i największy rywal Ieyasu Tokugawy, był z pochodzenia chłopem, który w wieku 15 lat zaciągnął się do armii. Por. Berry Mary Elizabeth, *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge 1982, s. 8–9.

81 Ostatnia zakrojona na szeroką skalę operacja militarna miała miejsce podczas rebelii na półwyspie Shimabara przypadającej na lata 1637–1638.

82 Por. Holland Douglas R., dz. cyt., s. 369.

## Bibliografia

- Abel Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, University of California Press, Los Angeles 1998.
- Allsop Samara Lea, *Gojira / Godzilla* [w:] Justin Bowyer, Jinhee Choi (ed.), *The Cinema of Japan and Korea*, Wallflower Press, London, New York 2004, s. 63–70.
- Anderson Joseph L., *Japanese Swordfighters and American Gunfighters*, „Cinema Journal”, vol. 12, no. 2, 1973, s. 1–21.
- Anderson Joseph L., Richie Donald, *Japanese Film: Art and Industry*, Expanded Edition, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Anderson Mark, *Mobilizing Gojira: Mourning Modernity as Monstrosity* [w:] William M. Tsutsui, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 21–40.
- Atkins E. Taylor, *Popular Culture* [w:] William M. Tsutsui (ed.), *A Companion to Japanese History*, Blackwell Publishing, Oxford 2007, s. 460–476.
- Barthes Roland, *Mit dzisiaj* [w:] tenże, *Mit i znak. Eseje*, przeł. Wanda Błońska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25–61.
- Bernardi Joanne, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Wayne State University Press, Detroit 2001.
- Berry Mary Elizabeth, *Hideyoshi*, Harvard University Press, Cambridge 1982.
- Bitō Masahide, *The Akō Incident, 1701–1703*, transl. Henry D. Smith II, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 2, 2003, s. 149–170.



- Bodart-Bailey Beatrice M., *The Dog Shogun: The Personality and Policies of Tokugawa Tsunayoshi*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006.
- Bottomore Stephen, *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*, Utrecht University, Utrecht 2007.
- Bottici Chiara, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Brandon James R., *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009.
- Brandon James R., *Myth and Reality: A Story of "Kabuki" during American Censorship, 1945–1949*, „Asian Theatre Journal”, vol. 23, no. 1, 2006, s. 1–110.
- Brothers Peter H., *Mushroom Clouds and Mushroom Men: The Fantastic Cinema of Ishiro Honda*, AuthorHouse, Bloomington 2009.
- Burch Noël, *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979.
- Campbell Joseph, *The Masks of God: Creative Mythology*, Penguin Books Ltd, London 1991.
- Campbell Joseph, *Potęga mitu*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Cazdyn Eric, *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke University Press; Durham 2002.
- Desser David, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press; Bloomington 1988.
- Desser David, *Japan* [w:] Gorham A. Kindem (ed.), *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, Illinois 2000, s. 7–21.
- Desser David, *Japan* [w:] Barry Keith Grand (ed.), *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 3, Thompson Gale, New York 2006, s. 59–72.
- Domenig Roland, *A place with a view of the tower – Asakusa as a movie district*; online: <http://www.tokyoedoradio.org/Project/Symposia/Symposium03/Symposium03-keynoteSpeechDomenig/Symposium03-keynoteSpeechDomenig.html>
- Dym Jeffrey A., *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica”, vol. 55, no. 4, 2000, s. 509–536.
- Eliade Mircea, *Czas święty i mity* [w:] Andrzej Mencwel (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 89–97.
- Eliade Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Elsaesser Thomas, Buckland Warren, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, Arnold Publishers, London 2002.
- Freiberg Freda, *Comprehensive connections: The film industry, the theatre and the state in the early Japanese cinema*, „Screening the Past”, no. 11, 2000, online: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1100/ffr11c.htm>.
- Fujiki Hideaki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal”, vol. 45, no. 2, 2006, s. 68–84.
- Galbraith Stuart IV, *Japanese Cinema*, Taschen, Cologne 2009.
- Galbraith Stuart IV, *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror Films: A Critical Analysis of 103 Features Released in the United States, 1950–1992*, McFarland & Company, Jefferson 1994.
- Galbraith Stuart IV, *Monsters Are Attacking Tokyo!: The Incredible World of Japanese Fantasy Films*, Feral House, Port Townsend 1998.
- Gerow Aaron, *From the National Gaze to Multiple Gazes: Representations of Okinawa in Recent Japanese Cinema* [w:] Laura Hein, Mark Selden (ed.), *Islands of Discontent: Okinawan Responses to Japanese and American Power*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanhan 2003. s. 273–307.
- Gerow Aaron, *Nation, Citizenship, and Cinema* [w:] Jennifer Robertson (ed.), *A Companion to the Anthropology of Japan*, Blackwell Publishing, Malden 2005, s. 400–414.
- Gerow Aaron, *The World before the Images: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture* [w:] Dennis Washburn, Carole Cavanaugh (ed.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 3–35.
- Gerow Aaron, *Visions of Japanese Modernity. Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Los Angeles 2010.
- Girard René, *Kozioł ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Głównia Dawid, *Civil Religion a amerykańskie kino głównego nurtu*, „Kultura Popularna”, nr 3 (21), 2008, s. 107–117.
- Gunning Tom, *Detective Films* [w:] Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 256–257.
- Gunning Tom, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas* [w:] Robert Stam, Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Malden 2004, s. 127–143.

- Habela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989.
- Hamaguchi Yoshinobu, *Innovation in material arts* [w:] Joseph Maguire, Masayoshii Nakayama (ed.), *Japan, Sport and Society. Tradition and Change in a Globalizing World*, Routledge, London 2006, s. 6–16.
- Hansen Janine, *Celluloid Competition: German-Japanese Film Relations, 1929–45* [w:] Roel Vande Winkel, David Welch (ed.), *Cinema and Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 187–198.
- Hansen Janine, *The New Earth (1936–37) – A German-Japanese Misalliance in Film* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 184–198.
- Hase Masato, *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism*, „Iconics”, vol. 4, 1998, s. 87–101.
- Helman Alicja, *Akira Kurosawa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- Helman Alicja, *Hugo Münsterberg* [w:] taż, Jerzy Ostaszewski (red.), *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 21–28.
- Helman Alicja, *Pocahontas*, „Kino”, nr 2, 2011, s. 68–71.
- Henshall Kenneth G., *Historia Japonii*, przeł. Karolina Wiśniewska, Bellona, Warszawa 2011.
- Herbert Stephen, McKernan, Luke, *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*, British Film Institute 1996. Uaktualniana wersja internetowa: [www.victorian-cinema.net](http://www.victorian-cinema.net)
- High Peter B., *Japanese Film and Great Kanto Earthquake of 1923*, „Journal of College of International Studies”, No. 1, 1985, s. 71–84.
- High Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, The University of Wisconsin Press, Madison 2003.
- High Peter, B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History”, vol. 19, no. 1, 1984, s. 23–57.
- High Peter, B., *Umeya Shokichi: The Revolutionist as Impresario* [w:] „*Tagenbunka to miraishakai*” – *Kenkyū Purojekuto*, Nagoya University, Nagoya 2005, s. 105–134.
- Hirano Kyoko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1992.
- Holthof Marc, *Kino reakcyjne*, „Film na Świecie”, nr 301/302, 1984, s. 71–78.

- Honda Kimi, *Memories of Ishiro Honda*, online: [http://www.japanesegiants.com/honda/messages/staff/s0001\\_kimi\\_001.shtml](http://www.japanesegiants.com/honda/messages/staff/s0001_kimi_001.shtml).
- Howland Douglas R., *Samurai Status, Class and Bureaucracy: A Historiographical Essay*, „The Journal of Asian Studies”, vol. 60, no. 2, 2001, s. 353–380.
- Huntington Samuel P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Janowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2011.
- Irie Yoshiro, *The First Star in Japanese Film History*, „Journal of Film Preservation”, no. 72, 2006, s. 67–70.
- Iwamoto Kenji, *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan*, „Iconics”, vol. 1, 1987, s. 129–146.
- Jacoby Alexander, *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*, Berkeley, Stone Bridge Press 2008.
- Janicki Stanisław, *Film japoński*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Kalat David, *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*, McFarland & Company Press, Jefferson 1997.
- Karpoluk Jakub, *Początki kina w Japonii* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 268–306.
- Kasza Gregory, *The State of the Mass Media in Japan 1918–1945*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Klein Alan M., *Baseball on the Border: A Tale of Two Laredos*, Princeton University Press, New Jersey 1997.
- Komatsu Hiroshi, *Japan: Before the Great Kanto Earthquake* [w:] Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 177–182.
- Komatsu Hiroshi, *Konishi Photographic Store* [w:] Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, Oxon 2005, s. 523–524.
- Komatsu Hiroshi, *Question Regarding Genesis of Nonfiction Film*, „Documentary Box”, vol. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html>.
- Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema before World War I* [w:] Arthur Nalletti, David Desser (ed.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 229–259.
- Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe and the Production of the Cinema in Japan in the Earliest Period*, „Film History”, vol. 8, no. 4, 1996, s. 431–438.

- Kusaka Yuko, *The emergence and development of Japanese school sport* [w:] Joseph Maguire, Masayoshii Nakayama (ed.), *Japan, Sport and Society. Tradition and Change in a Globalizing World*, Routledge, London 2006, s. 17–32.
- Inoue Shun, *Invented Tradition in the Martial Arts* [w:] Sepp Linhart, Sabine Frühstück (ed.), *The Culture of Japan as Seen through its Leisure*, State University of New York Press, Albany 1998, s. 83–94.
- Laskowska-Smoczyńska Wioletta, Piotr Kletowski (red.), *Akira Kurosawa – Twórca japoński, twórca światowy*, Biblioteka Muzeum Manggha, Kraków 2011.
- Lengauer Włodzimierz, *Religijność starożytnych Greków*, Wydawnictwo PWN Warszawa 1994.
- Lévi-Strauss Claude, *Antropologia strukturalna*, przeł. Krzysztof Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Lindsay Vachel, *The Art of the Moving Picture*, Modern Library New York 2000.
- Lindsay Vachel, Lounsbury Myron, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, Scarecrow Press, London 1995.
- Loska Krzysztof, *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, t. 1, Rabid, Kraków 2009.
- Loska Krzysztof (red.), *Adaptacje literatury japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 46–67.
- Malinowski Bronisław, *Naukowa teoria kultury* [w:] tenże, *Dziela*, t. 9, przeł. Antoni Bydłoń, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000, s. 33–143.
- Malinowski Bronisław, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji* [w:] tenże, *Dziela*, t. 2, przeł. Józef Chałasiński, Andrzej Waligórski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Markus Andrew L., *The Carnival of Edo – Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, vol. 45, no 2, 1985, s. 499–541.
- Matthews Melvin E., *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News: 1950s Science Fiction Films and 9/11*, Algora Publishing, New York 2007.
- McDonald Keiko I., *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, East Gate Book, New York 2000.

- McDonald Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994.
- McDonald Keiko I., *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006.
- McMullen James, *Confucian Perspectives on the Akō Revenge: Law and Moral Agency*, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 3, 2003, s. 293–315.
- Melanowicz Mikołaj, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Nakajima Haruo, *Kaiju Conversations: An Interview with Godzilla*, rozm. John Rocco Roberto, „Kaiju-Fan”, no. 1, 1999, online: <http://www.historyvortex.org/NakajimaInterview.html>.
- Napier Susan, *When Godzilla Speaks* [w:] William M. Tsutsui, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 9–20.
- Noriega Chon, *Godzilla and the Japanese Nightmare: When “Them!” Is U.S.*, „Cinema Journal”, vol. 27, no. 1, 1987, s. 63–77.
- Nornes, Abé Mark, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.
- Okubo Kiyaoaki, *Kimiko in New York*, transl. Guy Yasko, „Rouge”, no. 10, 2007, online: <http://www.rouge.com.au/10/kimiko.html>.
- Palmer R. Barton, *Gojira* [w:] Tom Pendergast, Sara Pendergast (ed.), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, vol. 1: *Films*, St. James Press, New York 2000, s. 467–469.
- Penkoff Ronald, *Roots of the Ukiyo-e: Early Woodcuts of the Floathin World*, Ball State Teachers College, Indiana 1964.
- Pierzchała Aneta, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?*, Universitas, Kraków 2006.
- Płażewski Jerzy, *Historia filmu, 1895–2005*, Książka i Wiedza, Warszawa 2010.
- Poulton M. Cody, *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010.
- Powell Brian, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, Japan Library, London 2002.
- Powell Brian, *The Samurai Ethic in Mayama Seika's Genroku Chūshingura*, „Modern Asian Studies”, vol. 18, no. 4, 1984, s. 725–745.
- Rafferty Terrence, *The Monster That Morphed Into a Metaphor*, „New York Times”, 04.05.2004, online: <http://www.nytimes.com/2004/05/02/movies/film-the-monster-that-morphed-into-a-metaphor.html>.



- Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, Revised and Updated Edition, Kodansha International, Tokyo 2005.
- Richie Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, New York 1990.
- Richie Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971.
- Richie Donald, Anderson Joseph L., *Traditional Theater and the Film in Japan*, „Film Quarterly”, vol. 12, no. 1, 1958, s. 2–9.
- Ricoeur Paul, *Symbol daje do myślenia* [w:] tenże, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985, s. 7–24.
- Rosenstone Robert A., *History on Film, Film on History*, Pearson Education Limited, Harlow 2006.
- Ryfle Steve, *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of "The Big G"*, ECW Press, Toronto 1998.
- Sadoul Georges, *Credo „młodego kina” japońskiego – wywiad Goergesa Sadoula z czołowymi reprezentantami „nowego kina” japońskiego*, „Kultura filmowa”, nr 8 (131), 1969, s. 29–38.
- Salomon Harald, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana”, no. 6, 2002, s.141–166.
- Satow Morihiro, *Representing „Old Japan”: Yokohama Shasin and the Visual Culture of Late 19th Century*, „Iconics”, vol. 8, 2006, s. 37–54.
- Satō Tadao, *An Introduction to Early Japanese Cinema*, „Screening the Past”, no. 6, 1999, online: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/PUerr6.htm>.
- Schilling Mark, *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, Weatherhill Inc., New York 1997.
- Shapiro Jerome Franklin, *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, Routledge, London, New York 2002.
- Shimazu Naoko, *Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–5*, „The Russian Review”, no. 67, 2008, s. 34–49.
- Smith Henry D. II, *Hiroshige in History* [w:] Forrer Matthi, *Hiroshige: Prints and Drawings*, Prestel 2011, London, s. 33–45.
- Smith Henry D. II, *The Capacity of Chūshingura: Three Hundred Years of Chūshingura*, „Monumenta Nipponica”, vol. 58, no. 1, 2003, s. 1–42.
- Smith Henry D. II, *The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Rōnin and the Chūshingura Imagination*, „Japan Review”, vol. 16, 2004, s. 3–65.

- Standish Isolde, *Chūshingura and the Japanese studio system*, „Japan Forum”, no. 1 (17), 2005, s. 69–86.
- Sontag Susan, *Katastrofa w wyobrażeniu*, przeł. Anna Skucińska [w:] też, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 279–301.
- Stachówna Grażyna, *Seriale – opowieści telewizyjne* [w:] Dariusz Czaja (red.), *Mitologie popularne: Szkice z antropologii współczesności*, Universitas, Kraków 1994, s. 73–89.
- Starecki Tomasz, *Sumo narodowym sportem Japonii* [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 307–326.
- Tajima Ryoichi, *Yokota Einosuke no jihitsu „Nempu” ni tsuite* [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (ed.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 104–114.
- Takarada Akira, *Most Sincere Director*, online: [http://www.japanesegiants.com/honda/messages/m00001/m000002\\_takarada.shtml](http://www.japanesegiants.com/honda/messages/m00001/m000002_takarada.shtml).
- Tatsumi Takayuki, *Waiting for Godzilla: Chaotic Negotiations between Post-Orientalism and Hyper-Orientalism* [w:] Heine Fehrenbach, Uta G. Poiger (ed.), *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, Berghahn Books, New York 2000, s. 224–236.
- Tazawa Yutaka, Matsubara Saburo, Okuda Shunsuke, Nagahata Yasunori, *Historia kultury japońskiej w zarysie*, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Japonia 1987.
- Thorsten Morimoto Marie, *The “Peace Dividend” in Japanese Cinema: Metaphors of a Demilitarized Nation* [w:] Wimal Dissanayake (ed.), *Colonialism and nationalism in Asian cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 11–29.
- Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, *A History of Early Cinema in Kyoto, Japan (1986–1912). Cinematographe and Inabata Katsutarō*, „CineMagaziNet! Online Research Journal of Cinema”, no. 1, 1996, online: <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO1/SUBJECT1/INAEN.HTM>.
- Torrance Richard, *Literacy and Literatue in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter”, vol. 28, no. 2, 2001, s. 12–15.
- Totman Conrad, *Historia Japonii*, przeł. Justyn Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Tsutsui William M., *Godzilla on My Mind: Fifty Years of the King of the Monsters*, Palgrave Macmillan, New York 2004.

- Tsutsui William M., *Introduction* [w:] tenże, Michiko Ito (ed.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006, s. 1–8.
- Tsutsui William M., *Kaiju Eiga / Monster Movies* [w:] John Berra (ed.), *Directory of World Cinema: Japan*, Intellect, Bristol, Chicago 2010, s. 206–210.
- Tucker John A., Steben Barry, *Religious Nuances of the Akō Case* [w:] William Theodore De Bary, Carol Gluck, Arthur E. Tiedemann (ed.), *Sources of Japanese Tradition. Volume 2: 1600 to 2000, Part 1: 1600 to 1868*, Columbia University Press, New York 2005, s. 441–469.
- Wada-Marciano Mitsuyo, *Nippon Modern: Japanese Cinema of 1920s and 1930s*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008.
- Waliński Michał, *Mit – myśl pierwotna – refleksja mityczna*, „Literatura Ludowa”, nr 2, 1973, s. 21–36.
- Walz Robin, *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, University of California Press, Los Angeles 2000.
- Weiner Michael, *The invention of identity – 'Self' and 'Other' in pre-war Japan* [w:] tenże (ed.), *Japan's Minorities. The Illusion of Homogeneity*, Routledge, London 1997, s. 1–16.
- Yecies B. M., Shim, A. G., *Lost Memories of Korean Cinema: Film Policy During Japanese Colonial Rule, 1919–1937*, „Asian Cinema”, no. 2 (14), 2006, s. 75–90.
- Yomota Inuhiko, *The Menace from the South Seas: Honda Ishirō's Godzilla (1954)* [w:] Alastair Phillips, Julian Stringer (ed.), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, Routledge, New York 2007, s. 102–111.

# Indeks filmów

- 47 roninów (*Shijūshichinin no shikaku*), 1994, Kon Ichikawa 21, 72, 207–209  
47 wiernych samurajów (*Chūshingura: Hana no maki yuki no maki*), 1963, Hiroshi Inagaki 21, 135  
47 wiernych samurajów (*Genroku Chūshingura*), 1941–1942, Kenji Mizoguchi 21, 206–208

## A

- Ainowie z wyspy Yeso (Les Aïnus à Yeso)*, 1897, François-Constant Girel 31  
*Atak ludzi grzybów (Matango)*, 1963, Ishirō Honda 163  
*Atak potwornych krabów (Attack of the Crab Monsters)*, 1957, Roger Corman 144

## B

- Ballada o Narayamie (Narayama bushikō)*, 1958, Keinosuke Kinoshita 19  
*Bestia z głębokości 20 000 sążni (The Beast from 20,000 Fathoms)*, 1953, Eugène Lourié 19, 144–145, 153, 154, 164  
*Bitwa o port Czemulpo (Battle of Chemulpo Bay)*, 1904, Edwin S. Porter 46  
*Bitwa nad rzeką Yalu (The Battle of the Yalu)*, 1904, G. W. Bitzer 48  
*Bohaterski Jiraiya (Gōketsu Jiraiya)*, 1921, Shōzō Makino 78, 81

## C

- Chūshingura: Duch z Yotsui (Chūshingura gaiden: Yotsuya kaidan)*, 1994, Kinji Fukasaku 21, 72  
*Co z tego, że oblatem? (Rakudai wa shita keredo)*, 1930, Yasujirō Ozu 120–122  
*Córka samuraja (Die Tochter des Samurai)*, 1937, Arnold Fanck, Mansaku Itami 12  
*Czarujący grzesznicy (Charming Sinners)*, 1929, Robert Milton 120

## D

- Dama i brodacz (Shukujo to hige)*, 1931, Yasujirō Ozu 126–127  
*Decydujący pojedynek przy wzgórzach Hannya (Kessen Hannyazaka)*, 1942, Saeki Kōzō 69  
*Dlaczego młodzi płaczą? (Wakamono yo naze naku ka)*, 1930, Kiyohiko Ushihara 125–126  
*Dni młodości (Gakusei romansu: Wakaki hi)*, 1929, Yasujirō Ozu 120, 121–122  
*Doktor Gar El Hama (Dr. Gar El Hama)*, 1911–8, Eduard Schnedler-Sørensen, Robert Dinesen 89  
*Duch Jizō (Bake Jizō)*, 1898, Shirō Asano 42  
*Dwóch ludzi w świątyni Dōjōji (Ninin Dōjōji)*, 1899, Tsunekichi Shibata 43–44  
*Dzieci Hiroszimy (Genbaku no ko)*, 1952, Kaneto Shindō 156  
*Dzieci na wietrze (Kaze no naka no kodomo)*, 1937, Hiroshi Shimizu 124–125, 127  
*Dziecięce cztery pory roku (Kodomo no shiki)*, 1939, Hiroshi Shimizu 127–128, 129  
*Dzwony Nagasaki (Nagasaki no kane)*, 1950, Hideo Ōba 156

## F

- Fantomas: W cieniu gilotyny (Fantômas I: À l'ombre de la guillotine)*, 1913, Louis Feuillade 87  
*Frankenstein kontra Baragon (Furankenshutain tai chitei kaijū Baragon)*, 1966, Ishirō Honda 143, 163

## G

- Gniazdo perkozka (Nio no ukisu)*, 1900, Tsuneji Tsuchiya 42  
*Godzilla (Gojira)*, 1954, Ishirō Honda 133, 136, 140, 143–165  
*Godzilla (Gojira)*, 1984, Kōji Hashimoto 139, 140  
*Godzilla: Król potworów (Godzilla: King of the Monsters)*, 1956, Ishirō Honda, Terry O. Morse 140–141, 163–165  
*Godzilla kontra Destruktor (Gojira tai Desutoroia)*, 1995, Takao Okawara 138  
*Godzilla kontra Hedora (Gojira tai Hedorā)*, 1971, Yoshimitsu Banno 138  
*Godzilla kontra Mothra (Mosura tai Gojira)*, 1964, Ishirō Honda 138  
*Gwiazda atletyki (Haganata senshu)*, 1937, Hiroshi Shimizu 131

## H

- Hana (Hana yori mo naho)*, 2006, Hirokazu Koreeda 21, 167–171, 184, 195, 209–216  
*Harfa birmańska (Biruma no tategoto)*, 1956, Kon Ichikawa 14  
*Hiroszima (Hiroshima)*, 1953, Hideo Sekigawa 156

## J

- Japońska szermierka (Escrime au sabre japonais)*, 1897, François-Constant Girel 115  
*Japoński obiad (Diner japonais)*, 1897, François-Constant Girel 31  
*Japoński Zigomar (Nihon jigoma)*, 1912, nieznanym 91  
*Japońskie tancerki (Danseuses japonaises)*, 1897, François-Constant Girel 31

*Jūtarō Iwami (Iwami Jūtarō)*, 1917, nieznanymy 76  
*Judex*, 1917–1918, Louis Feuillade 88  
*Jutrzenka Mandżurii (Manmō kenkoku no reimei)*, 1932, Kenji Mizoguchi 207

## K

*Kapitan Smith i Pocahontas (Captain John Smith and Pocahontas)*, 1953, Lew Anders 186  
*King Kong*, 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack 19, 153  
*Koń (Uma)*, 1941, Kajirō Yamamoto 154  
*Kura na wietrze (Kaze no naka no mendogi)*, 1948, Yasujirō Ozu 15–16

## L

*Lalkarze z rodu Danjūrō (Danjūrō Sandai)*, 1944, Kenji Mizoguchi 207  
*Legenda o Musashim Miyamoto (Miyamoto Musashi den)*, 1919, Jirō Yoshino 68  
*Legendarna biegłość w stylu Sekiguchi (Sekiguchi buyū den)*, 1935, Kumahiko Nishina 69  
*Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)*, 1909, nieznanymy 68  
*Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)*, 1911, nieznanymy 68  
*Legendarne męstwo Musashiego Miyamoto (Miyamoto buyū den)*, 1927, Shūsei Gotō 69

## M

*Malunek ucznia tuszem (Shosei no sumi-e)*, 1899, Tsunekichi Shibata 43  
*Maroko (Marocco)*, 1930, Josef von Sternberg 132  
*Matsunosuke odgrywa Chūshingurę (Matsunosuke no Chūshingura)*, 1910, Shōzō Makino 202, 203  
*Męczeństwo Joanny d'Arc (La Passion de Jeanne d'Arc)*, 1928, Carl Theodor Dreyer 13  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1911, nieznanymy 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1914, Shōzō Makino 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1915, nieznanymy 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1918, Shōzō Makino 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1921, nieznanymy 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1921, Jirō Yoshino 68  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1929, Kintarō Inoue 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1930, Masayoshi Katsumi 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1930, Mikio Naruse 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1936, Ryūzō Otomo 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1938, Ryūzō Otomo 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1938, Kazuo Mori 69  
*Musashi Miyamoto (Miyamoto Musashi)*, 1944, Kenji Mizoguchi 69  
*Musashi Miyamoto i pojedynek w świątyni Ichijōji (Miyamoto Musashi: Ichijōji kettō)*, 1942, Hiroshi Inagaki 69  
*Musashi Miyamoto kontra Bokuden Tsukahara (Miyamoto Misashi tai Tsukahara Bokuden)*, 1924, Yaroku Kobayashi 68



- Musashi Miyamoto: Kontynuacja (Miyamoto Musashi zoku)*, 1934, Mikio Naruse 69
- Musashi Miyamoto: Zwój wiatru (Miyamoto Musashi: Fu no maki)*, 1938, Seiichi Ishihashi 69
- Musashi Miyamoto: Zwój ziemi (Miyamoto Musashi: Chi no maki)*, 1937, Eisuke Takizawa 69
- Musashi Miyamoto: Zwój ziemi (Miyamoto Musashi: Chi no maki)*, 1937, Jun Ozaki 69
- Musashi Miyamoto, część 1: Pionierzy (Miyamoto Musashi Dai-ichi-bu: Kasawake no hitobito)*, 1940, Hiroshi Inagaki 69
- Musashi Miyamoto, część 2: Wrota do sławy (Miyamoto Musashi Dai-ni-bu: Eitatsu no mon)*, 1940, Hiroshi Inagaki 69
- Musashi Miyamoto, część 3: Jedność miecza i umysłu (Miyamoto Musashi Dai-san-bu: Kenshin ichiro)*, 1940, Hiroshi Inagaki 69
- Most w Kioto (Un pont à Kyoto)*, 1897, François-Constant Girel 31
- Motyle taniec Annabelle (Annabelle Butterfly Dance)*, 1894, William K. L. Dickson 93
- Mysterianie (Chikyū bōeigun)*, 1957, Ishirō Honda 163

## N

- Nie zapomnę pieśni o Nagasaki (Nagasaki no uta wa wasureji)*, 1952, Tomotaka Tasaka 156
- Niebieska perła (Aoi shinju)*, 1951, Ishirō Honda 155
- Nieuchwytny Zigomar (Zigomar peau d'anguille)*, 1913, Victorin-Hippolyte Jasset 88, 93
- Nick Carter, król detektywów (Nick Carter, le roi des détectives)*, 1908, Victorin-Hippolyte Jasset 87
- Nosferatu – Symfonia grozy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, 1922, Friedrich Wilhelm Murnau 159
- Nowa ziemia (Atarashiki tsuchi)*, 1937, Mansaku Itami, Arnold Fanck 12
- Nowy Zigomar (Shin Jigoma)*, 1912, nieznanany 91

## O

- Oglądając jesienne liście (Momijigari)*, 1899, Tsunekichi Shibata 43
- Ojciec (Otōsan)*, 1923, Yasujiro Shimazu 122
- One! (Them!)*, 1954, Gordon Douglas 144
- Opowieści księżycowe (Ugetsu monogatari)*, 1953, Kenji Mizoguchi 14, 19
- Opowieść o białej chryzantemie (Shiragiku monogatari)*, 1919, Norimasa Kaeriyama 13
- Opowieść o późnych chryzantemach (Zangiku monogatari)*, 1939, Kenji Mizoguchi 207
- Ożywienie zwłok (Shinin no sosei)*, 1898, Shirō Asano 42

## P

- Podróż do Nowej Ziemi (The New World)*, 2005, Terrence Malick 186
- Podwójne samobójstwo (Shinjū: Ten no Amijima)*, 1969, Masahiro Shinoda 19
- Poeta i atleta (Shijin to undōka)*, 1924, Kiyohiko Ushihara 117
- Pokaz tańca miecza szkoły Shintō-ryū (Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi)*, 1908, nieznanany 79,
- 116

*Porucznik Daring (Lieutenant Daring)*, 1911–1914, David Aylott, Charles Raymond i inni 89  
*Poskromienie lubieżnego starca przez Musashiego Miyamoto (Miyamoto Musashi hibi taiji no ba)*, 1908, nieznanzy 68  
*Potwór z głębi oceanu (Monster from the Ocean Floor)*, 1954, Wyatt Ordnung 144  
*Prawdziwa historia Chūshingury (Jitsuroku Chūshingura)*, 1928, Shōzō Makino 21, 202–206, 210  
*Przyjazd pociągu (Arrivée d'un train)*, 1897, François-Constant Girel 31

## R

*Rashōmon*, 1950, Akira Kurosawa 13, 14, 17–18, 135  
*Reportaż z chrztu statku w Kobe (Kōbe kansenshiki jikkuyō)*, 1903, nieznanzy 46  
*Reportaż z ceremonii pogrzebowej Kikugurō Onoe V (Godaime Kikugurō sōgi jikkuyō)*, 1903, nieznanzy 45–46  
*Reportaż z festiwalu w Gion (Kyōto Gion Matsuri jikkuyō)*, 1903, nieznanzy 46  
*Rozdroża (Jūjiro)*, 1928, Teinosuke Kinugasa 13  
*Rozładunek w porcie (Déchargement dans un port)*, 1897, François-Constant Girel 31  
*Ryksiarcz (Muhomatsu no issho)*, 1958, Hiroshi Inagaki 14

## S

*Saga o dżudo (Sugata Sanshirō)*, 1943, Akira Kurosawa 131  
*Saga o dżudo II (Zoku Sugata Sanshirō)*, 1945, Akira Kurosawa 131  
*Sazen Tange i dzban warty milion ryō (Tange Sazen yowa: Hyakuman ryō no tsubo)*, 1935, Sadao Yamanaka 70, 71  
*Sąsiadka, panna Yae (Tonari no Yae-chan)*, 1934, Yasujirō Shimazu 123–124  
*Scena aresztowania Złodzieja Błyskawicy (Inazuma gōtō hobaku no ba)*, 1889, Tsuneki-chi Shibata 43  
*Scena w japońskim teatrze (Une scène au théâtre japonais)*, 1897, François-Constant Girel 32  
*Siódme niebo (7th Heaven)*, 1927, Frank Borzage 120  
*Skarbiec wiernych wasali, Akt 5 (Chūshingura godan-me)*, 1907, Ryō Konishi 202  
*Szczęśliwy Smok nr 5 (Daigo Fukuryū Maru)*, 1959, Kaneto Shindō 159  
*Szpieg (Kanja)*, Masahirō Makino, 1928 204–205

## T

*Tam, gdzie widać kominy (Entotsu no mieru basho)*, 1953, Heinosuke Gosho 14  
*Tańczące gejsze (Geisha no teodori)*, 1899, Tsunekichi Shibata 41  
*To przyszło z głębin morza (It Came from Beneath the Sea)*, 1955, Robert Gordon 144, 145, 165  
*Tokijski marsz (Tōkyō kōshin-kyoku)*, 1929, Kenji Mizoguchi 129–130

## U

*Ulica w Tokio (Une rue à Tokyo)*, 1897, François-Constant Girel 31

## W

- Wampiry (Les Vampires)*, 1915–1916, Louis Feuillade 88
- Wielki film o powstaniu bokserów (Hokushinjihen katsudō daishashin)*, 1900, Tsunekichi Shibata, Komakichi Fukatani 45
- Wielki skarbiec wiernych wasali (Dai Chūshingura)*, 1932, Teinosuke Kinugasa 169
- Wojna morska o Hawaje i Malaje (Hawai Marei oki kaisan)*, 1942, Kajirō Yamamoto 154
- Wojownicze sokoly Katō (Katō hayabusa sentōtai)*, 1944, Kajirō Yamamoto 154
- Wprowadzenie stylu walki dwoma mieczami (Nitō-ryū kaigen)*, 1943, Daisuke Itō 69
- Wrota piekieł (Jigokumon)*, 1953, Teinosuke Kinugasa 14, 135

## Z

- Za La Mort*, 1914–24, Emilio Ghione 89
- Zaloga Boskiego Wiatru (Jinpu-ren)*, 1934, Kenji Mizoguchi 207
- Zigomar kontra Nick Carter (Zigomar contre Nick Carter)*, 1912, Victorin-Hippolyte Jasset 88, 89, 92
- Zigomar, król złodziei (Zigomar, roi des voleurs)*, 1911, Victorin-Hippolyte Jasset 87, 89–91, 94
- Zigomar, wielki detektyw (Jigoma daitantei)*, 1912, nieznanymy 91
- Żelazny Szpon (The Iron Claw)* 1916, George B. Seitz, Edward José 89
- Zemsta Yukinojō (Yukinojō henge)*, 1963, Kon Ichikawa 19
- Żono, bądź jak róża (Tsuma yo bara no yōni)*, 1935, Mikio Naruse 13
- Żyję w strachu (Ikimono no kiroku)*, 1955, Akira Kurosawa 155

# Indeks nazwisk

## A

- Akasaka, Norio 146, 148  
Allain, Marcel 88  
Allsop, Samara Lea 150, 156  
Amano, Sadakage 179  
Anders, Lew 186  
Anderson, Joseph L. 18, 27, 72, 199, 213–214  
Anderson, Mark 147–148  
Andō, Hiroshige 62  
Arai, Hakuseki 179, 199  
Arai, Saburō 36–38, 42  
Araki, Waichi 33  
Arashi, Kanjurō 69, 70  
Arystoteles 184–185  
Asahi, Shigeaki 179  
Asano, Nagahiro 172  
Asano, Naganao 172  
Asano, Naganori 63, 172–176, 177–179, 180, 181, 182, 187, 197, 199, 200, 209, 215, 216  
Asano, Shirō 40–42  
Aylott, David 89

## B

- Bachelard, Gaston 170

- Banno, Yoshimitsu 138  
Barthes, Roland 16, 183, 185, 194, 195  
Bing, Samuel 54  
Bodart-Bailey, Beatrice M. 167, 168  
Bordwell, David 149  
Borzage, Frank 120  
Bottici, Chiara 184, 186  
Braccialini, Scipione 35  
Buckland, Warren 23  
Burch, Noël 131  
Burr, Raymond 140, 141, 164  
Burty, Philippe 54

## C

- Campbell, Joseph 183, 195, 215  
Conan Doyle, Arthur 87  
Cooper, Gary 132  
Cooper, Merian C. 19, 153  
Corman, Roger 144  
Crowther, Bosley 141  
Cyceron 191

## D

- Daigen, Jūmonji 37  
Dan, Tokuma 70  
Desser, David 48–49

Degas, Edgar 54  
Dickson, William K.L. 93  
Dinesen, Robert 89  
Douglas, Gordon 144  
Dreyer, Carl Theodor 13

## E

Edison, Thomas Alva 31, 36, 37, 46, 49,  
116  
Eliade, Mircea 183, 186, 195, 197–198,  
214, 215  
Elsaesser, Thomas 23

## F

Fanck, Arnold 12  
Feuillade, Louis 87, 88  
Fotugawa, Fumitarō 70  
Freud, Sigmund 189  
Fujio, Shigeo 103  
Fukasaku, Kinji 21, 72  
Fukatani, Komakichi 44–45

## G

Galbraith, Stuart IV 135  
Gerow, Aaron 102, 103, 105, 107  
Getsuzō 47  
Ghione, Emilio 89  
Girard, René 187  
Girel, François-Constant 28, 29, 31, 32,  
39, 40, 115  
Gogh, Vincent van 54  
Goldman, Edmund 140  
Gonda, Yasunosuke 97  
Gordon, Robert 144  
Gosho, Heinosuke 13, 14, 168  
Gotō, Shūsei 69  
Griffith, David Wark 49, 97

## H

Hani, Susumu 152  
Hase, Masato 103, 104  
Hashimoto, Kōji 140

Hatta, Eijirō 42  
Hayashi, Fubō 70  
Helman, Alicja 17, 20, 186  
Hibino, Raifu 79, 116  
High, Peter B. 35  
Hirata, Akihiko 144, 162  
Hirohito 135, 152  
Hirose, Goro 70  
Hishikawa, Moronobu 59  
Hitachiyama, Taniemon 117  
Hodgson, William Hope 163  
Holland, Douglas R. 216  
Holthof, Marc 15–16  
Honda, Ishirō 133, 138, 140, 143, 145,  
149–165  
Honda, Kimi 155  
Hornung, Ernest William 87  
Hotta, Masatoshi 179  
Huntington, Samuel P. 98

## I

Ichikawa, Danjūrō IX 36, 41, 43, 44,, 98  
Ichikawa, Ichijūrō 68  
Ichikawa, Kon 14, 19, 21, 72, 201, 207–  
209  
Ifukube, Akira 150  
Ikeda, Teruoki 172  
Ikemiya, Shōichirō 209  
Imamura, Shōhei 14  
Inabata, Katsutarō 28–33, 34, 36, 39,  
115  
Inagaki, Hiroshi 14, 68, 69, 135  
Inoue, Kaoru 99  
Inoue, Kintarō 69  
Inoue, Takejirō 41  
Inouye, Jon 142  
Ishihashi, Seiichi 69  
Ishii, Katsuhito 14  
Ishii, Sōgo 14  
Itami, Mansaku 12  
Itō, Daisuke 69, 70  
Itō, Hirobumi 99

**J**

Jacoby, Alexander 150  
 Jasset, Victorin-Hippolyte 87–88, 89  
 José, Edward 89  
 Jung, Carl Gustav 189

**K**

Kaeriyama, Norimasa 13  
 Kajikawa, Yosobei 172  
 Karpoluk, Jakub 79  
 Kataoka, Chiezō 69  
 Kataoka, Nizaemon XI 202  
 Katsumi, Masayoshi 69  
 Katsushika, Hokusai 62  
 Kawarasaki, Chōjūrō 69  
 Kawakita, Nagamasa 12  
 Kawaura, Ken'ichi 12, 34–35, 45, 116  
 Kawatake, Mokuami 98  
 Kay, Richard 140, 164  
 Kayama, Shigeru 150, 157  
 Kikuchi, Yūkō 72  
 Kinoshita, Keinosuke 19  
 Kinugasa, Teinosuke 13, 14, 135, 169  
 Kira, Yoshinaka 63, 64, 172–174, 177–  
 179, 181, 182, 187, 197, 199, 207,  
 209, 210  
 Kitano, Takeshi 14  
 Kobayashi, Kisaburō 90, 91  
 Kobayashi, Tomayasu, 146  
 Kobayashi, Yaroku 68  
 Komada, Kōyō 37, 42  
 Komatsu, Hiroshi 48  
 Komatsubara, Eitarō 99  
 Konishi, Ryō 202  
 Konoe, Jūshirō 69  
 Koreeda, Hirokazu 14, 21, 168, 169, 209–  
 216  
 Kōchi, Momoko 159, 162  
 Kōzō, Saeki 69  
 Kracauer, Siegfried 147  
 Krouse, Daniel Grim 36, 37  
 Kuboyama, Aikichi 153, 159

Kurosawa, Akira 14, 17–18, 20, 111, 131,  
 133, 135, 154–155  
 Kurosawa, Kiyoshi 14  
 Kurosawa, Yatarō 69  
 Kyō, Machiko 18

**L**

Ledden, Sean 143  
 Lee, Bruce 135  
 Lengauer, Włodzimierz 184  
 Lévi-Strauss, Claude 180, 183, 190–191,  
 199, 214  
 Levine, Joseph E. 140, 164  
 Levy Charles 136  
 Lindsay, Vachel 96  
 Lloyd, Harold 120  
 Loska, Krzysztof 73, 80, 126, 193, 194  
 Lourié, Eugène 19, 144  
 Lubin, Siegmund 116  
 Lubitsch, Ernst 120  
 Lumière, August 28, 31, 37, 42, 115

**M**

Makino, Masahirō 204  
 Makino, Shōzō 21, 39, 49, 66, 68, 78,  
 81, 201–205  
 Malick, Terrence 186  
 Malinowski, Bronisław 183, 191, 197, 198  
 Matsuda, Shunsui 205  
 Matsuyama, Sōzaburō 69  
 Mayama, Seika 179  
 McArthur, Douglas 193  
 McDonald, Keiko I. 80, 202  
 McMullen, James 200  
 McNeill Whistler, James Abbott 54  
 Méliès, Georges 29  
 Mifune, Toshirō 18  
 Miike, Takashi 14  
 Miller, Tom 143  
 Milton, Robert 120  
 Mitsuda, Yuri 28  
 Mitsuoka, Ryūzaburō 69



Miyamoto, Musashi 68–69  
Mizoguchi, Kaoru 31  
Mizoguchi, Kenji 13, 14, 21, 28, 69,  
129–130, 194, 201, 206–208  
Mizushima, Michitarō 69  
Monet, Claude 54  
Mori, Arinori 99  
Mori, Kazuo 69  
Morse, Terry O. 140  
Murata, Takeo 150, 157  
Murnau, Friedrich Wilhelm 159  
Münsterberg, Hugo 96

## N

Nagayama, Yosuo 146  
Nakajima, Haruo 155  
Nakamura, Ganjirō V 42  
Nakamura, Utaemon IV 63  
Napier, Susan 147  
Noriega, Chon 137, 147  
Naruse, Mikio 13, 68  
Nishina, Kumahiko 69  
Nornes, Abé Mark 46

## O

Ogawa, Kazumasa 173  
Okawara, Takao 138  
Ōkōchi, Denjirō 70, 71  
Onoe, Matsunosuke 49, 66–68, 76, 78,  
81, 202, 203  
Onoe, Kikugorō III 63  
Onoe, Kikugorō V 43, 46  
Ordung, Wyatt 144  
Otani, Hideo 69  
Otomo, Ryūzō 69  
Ozaki, Jun 69  
Ozu, Yasujirō 13, 15–16, 28, 120–122,  
126–127, 129–130, 131, 168  
Ōba, Hideo 156  
Ōshima, Nagisa 14, 148  
Ōishi, Kuranosuke 174, 177–178, 181–  
182, 188, 203, 206, 209–212, 214

## P

Palmer, R. Barton 147  
Pierzchała, Aneta 20  
Platon 184  
Płażewski, Jerzy 57  
Protagoras 184  
Pulitzer, Joseph 16

## R

Rafferty, Terrence 133–134, 138  
Rampo, Edogawa 157  
Raymond, Charles 89  
Reagan, Ronald 164  
Reich, Howard 141  
Richie, Donald 18, 27, 57, 72, 137, 213,  
214  
Rickey, Carrie 141  
Ricoeur, Paul 189–190  
Ross, Harold 140  
Ryfle, Steve 138, 145, 157  
Ryūkichi, Akita 36

## S

Saigō, Takamori 146  
Satow, Morihiro 32  
Satō, Naokata 181  
Satō, Tadao 196  
Sawamura, Shirogorō 68  
Sazie, Léon 88  
Schelling, Mark 134  
Schnedler-Sørensen, Eduard 89  
Schoedsack, Ernest B. 19, 153  
Seitz, George B. 89  
Sekigawa, Hideo 156  
Shapiro, Jerome Franklin 163  
Shiba, Kaisuke 69  
Shibata, Tsunekichi 40–45  
Shiga, Shigetaka 177  
Shimazu, Naoko 46  
Shimazu, Yasujirō 13, 122–123  
Shimizu, Hiroshi 13, 28, 124, 127, 131  
Shimura, Takashi 143, 162

Shindō, Kaneto 14, 156, 159  
Shinoda, Masahiro 14, 19  
Shirai, Kanzō 40  
Smith, Henry D. II 188  
Sono, Sion 14  
Sontag, Susan 135  
Souvestre, Pierre 88  
Standish, Isolde 168, 201  
Sternberg, Josef von 132  
Suematsu, Kenchō 99  
Suzuki, Yō 90

## T

Tachibana, Takahiro 97  
Takahashi, Shinji 31  
Tanaka, Jun'ichirō 103  
Tanaka, Tomoyuki 145, 150, 153, 159,  
162  
Tange, Sazen 70–71  
Taniguchi, Senkichi 150  
Takarada, Akira 160, 162  
Takeda, Izumo II 177, 179  
Takeda, Nobushige 60  
Takeda, Shingen 60, 62  
Takizawa, Eisuke 69  
Tanizaki, Jūrō 69  
Tasaka, Tomotaka 156  
Tatsumi, Takayuki 148  
Tazawa, Yutaka 56  
Terasaka, Kichiemon 174, 210–213  
Teshigahara, Hiroshi 14  
Thorsten Morimoto, Marie 207  
Tissot, James 54  
Toki, Akihiro 31  
Tokugawa, Ieyasu 174  
Tokugawa, Tsunayoshi 174, 188

Toyotomi, Hideyoshi 216  
Tsubota, Jōji 125  
Tsuburaya, Eiji 150, 151, 153  
Tsukamoto, Shinya 14  
Tsukioka, Yoshitoshi 62  
Tsukada, Yoshinobu 28  
Tsutsui, William M. 137–138

## U

Uesugi, Kenshin 62  
Umeya, Shōkichi 49  
Unpei, Yokoyama 43  
Urayama, Kirirō 148  
Ushihara, Kiyohiko 117, 125  
Utagawa, Kuniyoshi 59–65, 76, 77

## V

Veyre, Gabriel 39

## W

Waliński, Michał 185  
Watanabe, Kunio 70  
Waters, John 85

## Y

Yamamoto, Kajirō 154  
Yamamoto, Kansuke 60–62  
Yamamoto, Kichitarō 91  
Yamamoto, Tsunetomo 199  
Yamanaka, Sadao 70  
Yokota, Einosuke 33–34, 35, 36–38, 49  
Yomota, Inuhiko 158  
Yoshida, Chiezō 90  
Yoshihito 38  
Yoshino, Jirō 68  
Yoshikawa, Tadayasu 98



# Indeks terminów i nazw własnych

II wojna światowa → wojna na Pacyfiku

## Å

*actualités* 29, 78

*anime* 14

Asakusa 66, 89, 92, 94, 95, 129

Asanuma Shōkai 45

*ashigaru* 211

Azuchi-Momoyama 54, 56, 177

## B

baseball 114, 122, 123–124

*benshi* 37, 38, 42, 49, 79, 100, 105, 107, 108, 116, 154, 205

bomba atomowa 134, 138, 140, 145, 149, 153, 156, 158, 160, 162–165

buddyzm 20, 77–78

*budō* 115, 118–119

*bujutsu* 114, 115, 131

*bunraku* 37, 53, 75, 176–177

*bushidō* 56, 196, 199–200

## C

Castle Bravo 153

CCD (Civil Censorship Detachment) 193

„The Chicago Tribune” 141

„Chugai Shyōgyō Shinpō” 103

*chūshingura meimeiden* 168

*chōnin* 55

CI&E (Civil Intelligence and Education Section) 193

## D

*Daigo Fukuryū Maru* → Szczęśliwy Smok nr 5

*datsua nyūō* 113

Denki-kan 79, 94

*dohyō iri* 79, 115

*Dokai Kōshūki* 175, 182

drzeworyt → *ukiyo-e*

dubbing 14, 135, 140

## É

Éclair 87, 88

edukacja popularna 99–100

Eichler 87

*Eiga-hō* 131

*Eiga Suisen Seido* → System Rekomendacji Filmów

ekspresjonizm 19

*Engeki Kairyōkai* → Stowarzyszenie na Rzecz Reformy Teatru  
esencjonalizm 17, 19–21, 23

## F

Famous Players in the Famous Plays 57  
*femme fatale* 127  
film seryjny 86–89  
Fuji 62, 193  
Fujifilm 40  
Fukuhōdō 38, 89–90, 91  
*Fushigi-kan* 34

## G

„G-FAN” 143  
Gaumont 41, 88  
gejsza 41, 58, 115  
*gendai-geki* 74  
*Genroku Akō jiken* 171  
Ginza 41, 129, 148

## H

Hala Rzeczy Niezwykłych 34  
Heian 77  
*hibakusha* 163  
Hiromeya 41  
Hiroszima 147, 152, 153, 155, 156,  
158, 159, 172  
*hyōshigi* 52

## I

Igrzyska Olimpijskie 118, 125  
intertekstualność 58, 66, 72

## J

*j-horror* 14  
„The Japanese Fantasy Film Journal” 142,  
143  
Japonizm 53, 54  
Japońska Nowa Fala 14  
jazz 118  
Jewell Enterprises 140

*jidai-geki* 57, 74, 77, 192, 199, 206  
*jidō shashin* 30  
*jidō eiga* 73  
*jiji eiga* 44–49  
„Jiji Shinpō” 103  
*jitsuroku eiga* 180  
*jōdo-shū* 77  
*jōen kanō* 193  
*jōen fukanō* 193–194  
*jujitsu* 114  
*Jun'eigageki undō* 12, 80

## K

*kabuki* 18, 36, 37, 42, 43, 45, 46, 49, 53,  
54, 66, 75–77, 95, 98–99, 176, 177,  
193  
*kabuki geki* 193  
Kabuki-za 36, 37, 41, 43  
*kaijū eiga* 14, 133–165  
„Kanpō” 99, 100  
*Kanadehon Chūshingura* 63, 177–178, 194  
*katakiuchi* 194, 213  
*katsudō shashin* 30  
*Katsudō Shashin Kōgyō Torishimari Kiso-*  
*ku* 107–108  
*Katsudō Shashin „Furumu” Ken'etsu Kisoku*  
→ *Przepisy inspekcji filmowej*  
*katsureki-geki* 98  
Kawakami-za 36  
*kazoku kokka* 192  
*keikō eiga* 73  
kemalizm 98  
*kenbai* 77–79, 127  
*kenbu* → *kenbai*  
*kendō* 127  
*kenjutsu* 114  
kinematograf 28–31, 33, 35–39  
kinetoskop 31  
Kinki-kan 36, 45, 94  
Kinryū-kan 89, 91  
Kobayashi Shōkai 72  
*kokumin bunka* 101

*kokumin eiga* 131  
*kokutai* 113, 192  
Komatsu Shōkai 45  
Komitet Badawczy do Spraw Edukacji  
Popularnej 99–100  
konfucjanizm 20, 21, 56, 169, 181, 188,  
192, 200  
Konishi 39–44, 45  
*kōdan* 37, 49, 52–54, 75  
*kudō bunka* 54  
*kyōsaku* 72  
Kyōto Dentō Gaisha 30  
*kyūgeki* 49, 74  
*kyūha*, 74, 116  
*kyūjutsu* 114, 127

## L

latarnia czarnoksiężska 35, 44, 46, 99  
Le Film d'Art 57  
Le Matin 88, 91  
lista dialogowa 104  
*logos* 184, 197  
Lumière et C<sup>ie</sup> 28–29

## M

M. Pathé 38, 49, 91  
„Mainichi Shinbun” 30, 70, 119  
malarstwo drzeworytnicze → *ukiyo-e*  
maszyna rentgenowska 34, 94  
Meiji 74, 98, 106, 113  
*Meiji-mono* 74  
*minzoku* 113, 177  
*misemono* 106  
„Miyako Shinbun” 179  
*modan gāru* 118, 119  
modernizacja 48, 98, 112, 113, 114, 118,  
132, 192  
Muromachi 177  
*mythos* 184, 197

## N

Nagasaki 147, 152, 155, 157, 158

Nanchi Enbujō 30  
*naniwabushi* 75  
narrator filmowy → *benshi*  
*nenbutsu* 78  
*nenbutsu kenbai* 77  
„New York Times” 133, 135, 141  
„Nichinihi Shinbun” 82  
Nihonbashi 40, 41  
Nikkatsu (Nihon Katsudō Shashin Ka-  
bushiki Gaisha) 38, 49, 72, 82  
*ninkyō eiga* 180  
Nippon Gekijō 96  
*nishiki-e* 59  
*nō* 18, 37, 75, 193  
*Nūberu bāgu* 14

## O

*onikenbai* 77  
*onnagata* → *oyama*  
„Osaka Mainichi Shinbun” → „Mainichi  
Shinbun”  
*oyama* 80, 81–82

## P

P.C.L. 154  
Pathé Frères 34  
plakat 36, 37, 76, 77, 91, 108, 120,  
121  
*Przepisy inspekcji filmowej* 108

## R

*rōkyoku* 37  
*rakugo* 37  
reformizm 98, 113  
*rensageki* 82–83, 95  
repetycja 57–58, 59–62, 65–72  
Ruch Czystego Filmu 12, 80

## S

Sekai-kan 95  
Sengaku-ji 175



Sengoku 54, 177  
*seppuku* 172-173, 206, 207, 211  
seryjność 57–58, 62–64, 65–72  
*shigeki* 103  
*shin-jidaigeki* 193  
*shingeki* 74, 81  
*shinkokugeki* 77  
*shinōkōshō* 55  
*shinpa* 43, 49, 74, 117  
Shinkō 31  
Shintō-ryū 79  
Shōchiku (Shōchiku Kabushiki Gaisha) 72, 82, 83, 193  
*shunga* 58  
sintoizm 20, 190  
skrypt narracji 104  
slapstick 19, 120, 127, 138  
*shomin-geki* 73, 117, 122  
*sumizuri-e* 59  
sumo 41, 58, 79, 115–117, 124  
Sumō-katsudō-kan 116  
*supōtsu-mono* 117, 125, 132  
sombambulizm 96  
Stowarzyszenie na Rzecz Reformy Teatru 98–99  
System Rekomendacji Filmów 101  
Szkoła Czystej Ziemi 77  
Szkoła Czystej Krainy → Szkoła Czystej Ziemi  
Szczęśliwy Smok nr 5 153, 159, 162

## T

*tachimawari* 77  
Taishō-kan 95  
*Taishō-mono* 74  
Tenkatsu (Tennenshoku Katsudō Shashin) 72  
Tokijska Policja Metropolitalna 93, 100, 107  
*tokusatsu eiga* 134, 140, 143, 163, 165  
*tozama daimyō* 174

Tōhō (Tōhō Kabushiki-kaisha) 72, 140, 149, 153, 154  
„Tōkyō Asahi Shinbun” 92, 101–104, 107, 119  
*tōshi kyōgen* 202  
Tōwa Shōji 12  
TransWorld Pictures 140  
trauma 147, 149, 152, 157  
Tsurubuchi 45  
*tsūzoku kyōiku* → edukacja popularna  
*Tsūzoku Kyōiku Chōsa Iin Kai* → Komitet Badawczy do Spraw Edukacji Popularnej

## U

*ukiyo-e* 25, 46, 47, 54, 58–65, 66, 75–77

## V

„Variety” 141  
*Video nastie* 86  
„Village Voice” 141

## W

*wakon-yōsai* 98, 113  
witaskop 31, 33, 36–39  
western 19  
westernizacja 98, 113, 118, 125, 128, 132  
wojna chińsko-japońska 46, 155  
wojna na Pacyfiku 21, 25, 48, 66, 101, 132, 148, 152, 155, 159–161, 196  
wojna rosyjsko-japońska 46–49, 116

## Y

*yakusha-e* 58  
*yakuza eiga* 180  
*yellow-journalism* 101  
*Yokohama shashin* 32  
Yokota Kyōdai Shōkai 34  
Yokota Shokai 34, 38  
„Yomiuri Shinbun” 153

*yose* 95

Yoshiwara 62

Yoshizawa Shōten 12, 34–36, 38, 44,  
45, 91, 94, 116

## **Z**

*Zasady regulacji placówek filmowych* 107–  
108







**Dawid Głownia.** Rocznik Orwellowski. Doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię kina japońskiego, głównie w kontekście jego relacji do szerszych procesów społeczno-politycznych, marginalne obszary kina gatunków oraz socjologię (pop)kultury. Autor kilku artykułów naukowych oraz niemal setki mniej zobowiązujących tekstów poświęconych szeroko pojmowanej kulturze, zarówno w wydaniu highbrow, jak i pop. Miłośnik kinematografii japońskiej, smakosz produkcji post-apokaliptycznych, apologeta kina klasy B i C. Od lat toczy ze światem zawzięty bój o uznanie Rutgera Hauera za najwybitniejszego aktora XX wieku. Właściciel najśliczniejszego malamuta w powiecie.

Kino japońskie fascynuje. Twierdzenie to pozostaje dziś tak samo aktualne, jak w połowie ubiegłego stulecia, gdy filmy Akiry Kurosawy, Hiroshiego Inagakiego czy Teinosuke Kinugasy święciły triumfy na międzynarodowych festiwalach. Setki tytułów dostępnych poprzez oficjalne i nieoficjalne kanały dystrybucji, dziesiątki serwisów tematycznych i blogów, częste retrospektywy i liczne publikacje, tak akademickie, jak i popularyzatorskie – oto świadectwo niesłabnącej popularności kinematografii Kraju Kwitnącej Wiśni.

Przystępując do pracy nad Sześcioma widokami na kinematografię japońską, Dawid Głownia wyznaczył sobie dwa cele. Pierwszy stanowiła prezentacja metody badań kinematografii japońskiej, ujmującej jej utwory i dzieje w ramach szerszego kontekstu społecznego, politycznego i kulturowego. Drugi – przybliżenie Czytelnikowi kilku interesujących, a przy tym rzadko poruszanych w dotychczasowej literaturze przedmiotu, zjawisk z jej długiej historii.

W sześciu zróżnicowanych, tak pod względem formy, jak i treści, rozdziałach omówione zostały kolejno: narodziny japońskiego przemysłu filmowego; wpływy, jakie wywarły nań tradycyjne formy artystyczne; okoliczności wykształcenia się japońskiego systemu cenzury filmowej; wzajemne przenikanie się sfer polityki, sportu i kina od schyłku XIX wieku do zakończenia II wojny światowej; społeczno-polityczne aspekty filmów o wielkich potworach i dzieje ich recepcji na Zachodzie; w końcu zaś proces kształtowania się mitycznej opowieści o 47 roninach i jej wybrane filmowe interpretacje.

Stowarzyszenie badaczy popkultury  
i edukacji popkulturowej

**Trickster**



**ISBN 978-83-64863-06-6**