

Dawid Głownia

Początki kina w Japonii
na tle przemian
społeczno-politycznych kraju



Początki kina w Japonii

Dawid Głownia

Początki kina w Japonii
na tle przemian
społeczno-politycznych kraju



Wrocław 2020

Recenzja:
dr hab. Beata Kubiak Ho-Chi, prof. UW

Redakcja:
Dorota Bazan

Korekta wydawnicza:
Karolina Guściora, Bartosz Głąb

Projekt okładki:
Dominika Federowicz

Rysunek na okładce:
Angelika Sarnowska (Similitude)

Fotografia autora na okładce:
Tobiasz Papuczys

DTP:
Dariusz Sługocki

© Copyright by Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
Wrocław 2020

Publikacja ukazała się dzięki dofinansowaniu Instytutu
Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego

ISBN 978-83-7977-494-4



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
ul. Kościuszki 142, 50–439 Wrocław, tel. 71 342 20 56
www.atutoficyna.pl; wydawnictwo@atutoficyna.pl

Spis treści

Wprowadzenie	9
Wstęp	11
Studia nad kinem Japonii na świecie	11
Studia nad kinem Japonii w Polsce	21
Cele i obszary problemowe pracy	28
Struktura pracy	37
1. Misemono: świat przedfilmowych atrakcji	41
Ogólna charakterystyka i wewnętrzne zróżnicowanie <i>misemono</i>	43
<i>Misemono</i> i przedfilmowe media wizualne	52
Tendencje realistyczne w ramach <i>misemono</i>	63
Dydaktyczny wymiar <i>misemono</i>	68
Cenzura <i>misemono</i>	73
<i>Yose</i> – japoński wodewil	75
2. Kino przybywa do Japonii	83
Kinetoskop – pierwsza technologia filmowa w Japonii	85
Import technologii do zbiorowej projekcji filmów	95
Konkurencja między wczesnymi przedsiębiorcami filmowymi	101
Wczesna recepcja i promocja kina	113
Branża filmowa po 1897 roku	124
3. Początki produkcji filmowej w Japonii	135
Japonia w katalogu Lumière et C ^{ie}	135
Oblicza Japonii w filmach Shibaty, Girela i Veyre’a	142
Japonia na zachodnich ekranach	152
Sklep fotograficzny Konishi i pierwsze filmy produkcji japońskiej	157

Stowarzyszenie Japońskich Ruchomych Fotografii i załączki filmu fikcyjnego	164
Pierwsze filmy na postawie spektakli <i>kabuki</i>	171
W stronę filmu dokumentalnego – narodziny formuły <i>jiji eiga</i>	180
4. I wojna chińsko-japońska i wojna rosyjsko-japońska jako impuls do rozwoju japońskiej branży filmowej	195
I wojna chińsko-japońska w japońskich mediach	198
Wojna rosyjsko-japońska a media	211
Wojna rosyjsko-japońska w zachodnich filmach	221
Wojna rosyjsko-japońska na japońskich ekranach	247
5. Profesjonalizacja japońskiej branży filmowej	263
Umasowienie kina w Japonii w drugiej dekadzie XX wieku	265
Rozwój przemysłu filmowego po wojnie rosyjsko-japońskiej	272
Shōkichi Umeya i M. Patē Shōkai	282
Powstanie Nikkatsu i nieudana próba monopolizacji japońskiej branży filmowej	297
Charakterystyka japońskiej branży filmowej w drugiej dekadzie XX wieku	299
Makino i Onoe – „ojciec japońskiego kina” i jego największa gwiazda	324
„Skandal zigomarowski” i wykształcenie się systemu cenzury filmowej	338
Podsumowanie	355
Bibliografia	359
Indeks osób	385
Indeks filmów	393
Indeks rzeczowy	407
Aneks 1: Wykaz ilustracji	413
Aneks 2: Wykaz tabel	419
Abstrakty	421

*Dedykuję Rodzicom –
Władysławowi i Jolancie Główniom*

Wprowadzenie

Tytuły, nazwiska, nazwy i terminy japońskie zapisuję zgodnie z poprawioną wersją transkrypcji Hepburna, wyłączając popularne nazwy geograficzne oraz nieliczne słowa, które przyjęły się w języku polskim. W tłumaczeniu tytułów i nazw kładłem nacisk na ich wartość informacyjną, nie zawsze stosując literalną translację. W przypadku tytułów, których tłumaczenia funkcjonują już w polskim piśmiennictwie, zwykle dostosowywałem się do istniejącego przekładu. Mając na uwadze wygodę czytelników, w zapisie imion i nazwisk Japończyków przyjąłem zachodni porządek, w którym nazwisko występuje po imieniu. W przypadku nielicznych imion i nazwisk chińskich i koreańskich przyjąłem zapis, w którym nazwisko występuje przed imieniem.

*

W książce często przywołuję nazwy japońskich okresów historycznych, przy ich pierwszym wystąpieniu podając ich daty. Dla wygody Czytelników ich wykaz – od epoki klasycznej do okresu Shōwa, ostatniego istotnej z punktu widzenia problematyki książki – zamieszczam również w tym miejscu.

Nara	710–794
Heian	794–1185
Kamakura	1185–1333
Muromachi	1336–1573
Azuchi-Momoyama	1573–1603
Edo	1603–1868
Meiji	1868–1912
Taishō	1912–1926
Shōwa	1926–1989

*

Niektóre partie książki zostały wcześniej opublikowane w formie artykułów w czasopismach. W przypadku dwóch pierwszych artykułów zmiany wprowadzone do odpowiadających im partii w czasie prac nad książką były znaczne, natomiast w przypadku dwóch późniejszych – niewielkie. Artykuły te to: 1) *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński*

system cenzury filmowej („Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 2012), 2) *Ojciec filmu japońskiego i jego największa gwiazda: współpraca Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe w kontekście narodzin i rozwoju profesjonalnej japońskiej branży filmowej* („Tematy z Szewskiej”, 2013), 3) *Obraz(y) Japonii w filmach z katalogu Lumière et Cie* („Znaczenia”, 2017), 4) *Przekształcenia formy i funkcji pokazów latarni magicznej w XIX-wiecznej Japonii* („Quart”, 2019).

*

Pragnę podziękować wszystkim osobom, bez pomocy których książka ta nigdy by nie powstała, w szczególności: prof. Krzysztofowi Losce, promotorowi rozprawy doktorskiej stanowiącej podstawę niniejszej książki, za komentarze oraz sugestie dotyczące jej treści, a także okazaną mi cierpliwość, gdy wielokrotnie zmieniałem jej poszczególne fragmenty; prof. Beacie Kubiak Ho-Chi i prof. Małgorzacie Radkiewicz za wnikliwe recenzje rozprawy i sugestie zmian; prof. Arkadiuszowi Lewickiemu za umożliwienie mi pozyskania finansowania na wydanie książki; Andrzejowi Świrkowskiemu za pomoc w tłumaczeniu z języka japońskiego i korespondencji z japońskimi instytucjami oraz liczne uwagi i sugestie; Nikodemowi Karolakowi za pomoc w nawiązaniu kontaktów w Narodowym Archiwum Filmowym Japonii; Karolinie Stromczyńskiej za wsparcie, uwagi dotyczące treści rozprawy, wstępną korektę językową tekstu i pomoc w doszlifowaniu przekładów. Dziękuję również wszystkim osobom – zbyt liczny, by wymienić je wszystkie imiennie – które okazały mi pomoc w poczynieniu rozstrzygnięć terminologicznych, dotarciu do części literatury przedmiotu i w tłumaczeniu z języka angielskiego i francuskiego, a także wskazały mi niejasne i wymagające rozwinięcia fragmenty pracy. Na osobne podziękowania zasługują instytucje, które udzieliły zgody na przedruk znajdujących się w ich zasobach materiałów wizualnych: Narodowe Archiwum Filmowe Japonii (Kokuritsu Eiga Ākaibu), Muzeum Teatralne Uniwersytetu Waseda im. Shōyō Tsubouchiego (Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan), University of Hawai‘i at Mānoa Library, Instytut Filmowy im. Nagamasy Kawakity (Kawakita Kinen Eiga Bunka Zaidan), Archiwum Japońskie (Japan Ākaibuzu), Inabata Sangyō oraz Bess Bower Dunn Museum działające przy Lake County Forest Preserves.

Wstęp

Niniejsza książka stanowi rezultat ośmioletniej, czasem żmudnej, lecz zawsze fascynującej pracy badawczej. Na przestrzeni lat jej koncepcja ulegała licznym, mniej lub dalej posuniętym, modyfikacjom, a poszczególne fragmenty były wielokrotnie poprawiane, niezmiennie pozostały jednak jej ogólny zarys i podstawowy cel – wypełnienie luki w polskim piśmiennictwie z zakresu studiów nad kinem Japonii. A konkretnie – możliwie szerokie omówienie wczesnych dziejów kina w Japonii, utrzymane w kluczu kontekstualnej historii kina. Przystępując do prac nad książką, wówczas jeszcze pomyślaną jako rozprawa doktorska, miałem nadzieję napisać monografię, jakiej brakowało mi na rynku wydawniczym i jaką sam chętnie bym przeczytał. Co chciałem osiągnąć, jaką optykę przyjąłem i na jakie partie podzieliłem treść książki – szczegółowo wyjaśniam w dalszej części wstępu. Czy się udało? – to pozostawiam ocenie Czytelników.

Studia nad kinem Japonii na świecie

Na przestrzeni ostatnich trzech dekad wyraźnie wzrosło zainteresowanie badaniami nad kinem Japonii, czego materialnym przejawem jest znaczny przyrost liczby poświęconych mu publikacji, głównie, choć nie tylko, anglojęzycznych. O ile do 1990 roku na anglojęzyczną literaturę przedmiotu składało się kilkanaście monografii¹ i nieco ponad sto artykułów, o tyle obecnie liczy ona już przeszło

¹ Najważniejsze z nich to: Anderson Joseph L., Richie Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, Expanded Edition, Princeton University Press, Princeton 1982 [pierwsze wydanie: 1959]; Richie Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley 1965; tenże, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971; tenże, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1974; Mellen Joan, *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, Pantheon Books, New York 1976; Burch Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1979; Desser David, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988; Bordwell David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988. Warto odnotować również wydany w 1982 roku wybór tekstów Tadao Satō, jednego z czołowych japońskich krytyków filmowych: Satō Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. Gregory Barrett, Kodansha International, Tokyo – New York – San Francisco 1982.

setkę monografii i tomów zbiorowych oraz kilkaset artykułów. Zjawisko to było zauważalne już w latach 80. XX wieku, m.in. w pracach Petera B. Higha, Keiko I. McDonald, Davida Dessera i Donalda Kirihary², jednak na szeroką skalę upowszechniło się w następnej dekadzie – na okres ten przypadają pierwsze publikacje i obrony prac doktorskich z zakresu kina Japonii takich badaczy, jak Joanne Bernardi, Aaron Gerow, Abé Mark Nornes, Mitsuhiro Yoshimoto czy Mitsuyo Wada-Marciano, dalsza aktywność publikacyjna autorów, którzy zainteresowali się kinem japońskim w latach 70. i 80., a także wczesne anglojęzyczne przekłady prac japońskich akademików zajmujących się filmem, takich jak Hiroshi Komatsu, Kenji Iwamoto czy Masato Hase³. W pierwszej dekadzie XXI wieku ukazało się kilkanaście kluczowych dla nowych studiów nad kinem japońskim monografii⁴, w większości bazujących na badaniach prowadzonych w latach 90. ubiegłego stulecia, ponadto znacznie wzrosła skala publikacji prac dotyczących kina Japonii w czasopismach i tomach zbiorowych⁵. Stopniowo też w anglojęzycznej literaturze przedmiotu coraz liczniej reprezentowani byli badacze spoza USA,

² McDonald Keiko I., *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1983; Desser David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, UMI Research Press Studies Center, Ann Arbor 1983; Kirihara Donald, *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 1992; High Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, The University of Wisconsin Press, Madison 2003.

³ Przez „japońskich akademików” rozumiem Japończyków wykształconych i pracujących w Japonii. Odróżniam ich od badaczy japońskiego pochodzenia urodzonych, wykształconych i pracujących na Zachodzie a urodzonych w Japonii, lecz wykształconych i pracujących na Zachodzie, takich jak Kirihara czy McDonald. Anglojęzyczne przekłady tekstów japońskich akademików zaczęto publikować w 1987 roku, w czym pionierską rolę odegrało czasopismo „Iconics” wydawane przez Japońskie Stowarzyszenie Badań nad Obrazem (Nihon Eizō Gakkai, Japan Society of Image Arts and Sciences). Wcześniej anglojęzyczny dyskurs japońskiego kina był niemal całkowicie zdominowany przez zachodnich autorów – okazjonalnie tylko publikowano artykuły japońskich krytyków oraz przedstawicieli tamtejszego przemysłu filmowego (m.in. Taihei Imamura, Michitarō Tada, Shinbi Iida, przede wszystkim zaś Tadao Satō), a od początku lat 80. również prace zachodnich badaczy japońskiego pochodzenia.

⁴ M.in. Yoshimoto Mitsuhiro, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2000; Bernardi Joanne, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film*, Wayne State University, Detroit 2001; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2003; Nolletti Arthur Jr, *The Cinema of Goshō Heinosuke: Laughter Through Tears*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2005; Wada-Marciano Mitsuyo, *Nippon Modern: Japanese Cinema of 1920s and 1930s*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008; Russell Catherine, *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press, Durham 2008; Baskett Michael, *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008; Gerow Aaron, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Berkeley 2010.

⁵ Za swoiste ukoronowanie procesu popularyzacji badań nad kinem japońskim można uznać powołanie do życia w 2009 roku ukazującego się do dziś czasopisma „Journal of Japanese and Korean Cinema”, pomyślanego jako międzynarodowa platforma do prezentacji wyników badań dotyczących kina Japonii i Korei (w radzie redakcyjnej zasiadają m.in. Aaron Gerow, Daisuke Miyao, David Desser, Isolde Standish, Mitsuyo Wada-Marciano i Michael Raine). Podobną funkcję pełniło wcześniej wydawane w latach 1986–1994 czasopismo „East-West Film Journal”, miało ono jednak szerszy profil, było bowiem poświęcone kinematografiom całego obszaru Azji i Pacyfiku.

głównie z Japonii⁶, ale również innych krajów Azji i Europy. Poza publikacjami *stricte* akademickimi od lat 90. XX wieku regularnie ukazują się książki krytyków i przedstawicieli środowisk fanowskich, prezentujące trendy w japońskim kinie, sylwetki tamtejszych twórców oraz charakterystyczne dla japońskiego przemysłu filmowego gatunki⁷. Utrzymujący się na stałym poziomie przyrost piśmiennictwa dotyczącego kina Japonii, obrony kolejnych rozpraw doktorskich mu poświęconych⁸, a także wykształcenie się w USA, Europie i Japonii pokaźnego grona specjalistów, dla których stanowi ono główny przedmiot zainteresowań naukowych, świadczą o stabilności studiów nad kinem Japonii jako subdyscypliny filmoznawstwa.

Rozwojowi badań nad kinem Japonii towarzyszyła wyraźna reorientacja w zakresie perspektyw, metod i obszarów zainteresowań badawczych w stosunku do ich modelu z lat 60. i 70. XX wieku. Kolejne pokolenia uczonych czerpały z wpływowych nurtów, paradygmatów i teorii wypracowanych na gruncie filmoznawstwa oraz innych dyscyplin nauk humanistycznych i społecznych, takich jak nowy historycyzm, nowa historia filmu, studia kulturowe, krytyczna analiza dyskursu, *gender studies*, studia postkolonialne, badania produkcyjne i perspektywa transnarodowa w badaniach nad filmem, aplikując ich założenia, terminologię i metodykę do własnych dociekań. I choć studia nad kinem Japonii nie mają jednolitego charakteru, można wskazać kilka najważniejszych, a przy tym dość ściśle powiązanych tendencji, jakie wystąpiły w ich ramach od lat 80. ubiegłego stulecia.

Po pierwsze, zarzucono perspektywę esencjonalistyczną, kluczową dla klasycznych prac Donalda Richiego, Noëla Burcha i Paula Schradera⁹, zasadzającą się na poszukiwaniu unikalnych właściwości japońskiego kina i ich głębokich kulturowych uwarunkowań. Optyka ta kładła nacisk na wykrywanie wpływów, jakie na warstwę treściową i formalną kina Japonii wywierały tamtejsze tradycyjne

⁶ Należy podkreślić, że obecnie podział na badaczy japońskich i zachodnich nie jest tak ścisły jak jeszcze w latach 90. XX wieku, ze względu na aktywność sporego grona akademików, którzy urodzili się w Japonii, kształcili – przynajmniej na etapie doktoratu – w USA, pracowali na amerykańskich i japońskich uczelniach, i dla których angielski jest podstawowym lub równorzędnym z japońskim językiem publikacyjnym, takich jak Mitsuyo Wada-Marciano, Daisuke Miyao, Hideaki Fujiki, Chika Kinoshita czy Hiroshi Kitamura.

⁷ M.in. Weissner Thomas, Weissner Yuko Mihara, *Japanese Cinema: The Sex Films*, Vital Books Inc, Miami 1998; Galbraith Stuart IV, *Monsters Are Attacking Tokyo!: The Incredible World of Japanese Fantasy Films*, Feral House, Venice 1998; Schilling Mark, *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Film*, Stone Bridge Press, Berkeley 2003; Mes Tom, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*, FAB Press, Godalming 2003; tenże, *Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto*, FAB Press, Godalming 2005; Chris D. [właśc. Chris Desjardins], *Outlaw Masters of Japanese Film*, I.B. Tauris, London – New York 2005; Harper Jim, *Flowers from Hell: The Modern Japanese Horror Film*, Noir Publishing, Hereford 2008; Brothers Peter H., *Mushroom Clouds and Mushroom Men: The Fantastic Cinema of Ishiro Honda*, AuthorHouse, Bloomington 2009.

⁸ W ostatnich latach rozprawy doktorskie dotyczące kina Japonii obronili m.in. Naoki Yamamoto (2012), Jasper Sharp (2013), Michael E. Crandol (2015), Sean D. O'Reilly (2015), Takuya Tsunoda (2015), Robyn Citizen (2015), Richard M. Davis (2016) i Tom Mes (2018).

⁹ Richie Donald, *Japanese Cinema: Film Style...*, dz. cyt.; Burch Noël, dz. cyt.; Schrader Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972.

formy artystyczne, kategorie religijne i filozoficzne, schematy myślenia oraz – przywoływany już w samym tytule książki Richiego – „charakter narodowy”. Problemy wiążące się z perspektywą esencjonalistyczną dobrze ukazuje komentarz Yoshimoto do rozdziału książki Schradera poświęconego Yasujirō Ozu. Kreśląc portret Ozu jako artysty zakorzenionego w filozofii i sztuce zen, w którego działaniach manifestują się *fūryū* (cztery nastroje zen), Schrader stwierdza:

Przeciętnemu zachodniemu widzowi bardzo trudno jest docenić *aware* tematów Ozu czy *wabi* jego techniki, a tym bardziej odróżnić od siebie nastroje *fūryū*. Sam słownik japońsko-angielski uznaje za beznadziejne jakiegokolwiek próby zdefiniowania lub wyznaczenia granic estetycznych bliźniąt *sabi* i *wabi*. Tylko dlatego, że zachodni widz nie jest w stanie rozróżnić w filmach Ozu *sabi*, *wabi*, *aware* i *yūgen*, nie powinien on mylnie uznawać, że Ozu celuje w jedną podstawową emocję, jak ma to często miejsce w zachodnim realizmie psychologicznym. Kody filmów Ozu są niezwykle złożone i różnica między statycznym ujęciem wazonu, *tatami* i góry Fudzi może oznaczać różnicę między *sabi*, *wabi* i *aware*. Gdy w *Później wiosnie* [(*Banshun*, 1949)] po raz pierwszy pojawia się statyczne ujęcie wazonu, ewokuje ono *wabi*, ale kiedy to samo ujęcie zostaje później „powtórzone”, konotuje ono również *aware* i *yūgen*¹⁰.

Yoshimoto dokonał gruntownej krytyki koncepcji Schradera, pisząc m.in., że ten „próbuje z zapalem wpisać Ozu w model wschodniego artysty zen” i „odrzuca wszystko, co nie pokrywa się z [tym] obrazem”, oraz że „[w] wywodzie Schradera »zen« i »Orient« stanowią magiczne słowa, które w cudowny sposób rozwiązują wszystkie krytyczne dylematy i sprzeczności jego teorii autorstwa”¹¹. Odnosząc się przytoczonego wyżej *passusu*, stwierdza natomiast:

Problem z wywodem Schradera polega na tym, że wykorzystuje on tożsamość widza jako czynnik determinujący udane lub nieudane zrozumienie filmów Ozu. Przykładowo, według Schradera, zachodni widzowie często nie są w stanie rozróżnić w filmach Ozu odmiennych typów *fūryū* [...], co przypisuje on ograniczeniom ich specyficznej kulturowo perspektywy. Schraderowi nie nasuwa się myśl, że może to mieć więcej wspólnego z brakiem tych nieznacznie różniących się nastrojów w samych filmach Ozu. Nie jest mi znane żadne wiarygodne studium wyjaśniające niuanse *wabi*, *sabi*, *aware* i *yūgen* w filmach Ozu. Nie spotkałem też jak dotąd Japończyka, który byłby w stanie dostrzec subtelną zmianę nastroju z *wabi* do *aware* i *yūgen* wywołaną przez słynne ujęcie wazonu w *Później wiosnie*¹².

Alicja Helman stwierdziła niegdyś, że „wpływołogia jest na ogół dziedziną też wątpliwych i dyskusyjnych”, bowiem, „[j]eśli się chce, zbieżności, paralele, podobieństwa można odnaleźć porównując dowolnie wybrane dzieła filmowe”¹³. Rozwijając tę myśl, można rzec, że równie łatwo przychodzi odnajdywanie związków między dowolnym dziełem filmowym a kulturą, na gruncie której to powstało. Esencjonalizm jest zaś szczególnie podatny na tego typu operacje. W krytyce optyki esencjonalistycznej kluczową kwestię stanowią jednak zastrzeżenia nie tyle odnośnie do konkretnych tez „wpływołogicznych” (np. wpływ zen na Ozu czy teatru *kabuki* na Akirę Kurosawę), lecz co do jej

¹⁰ Tamże, s. 34.

¹¹ Yoshimoto Mitsuhiro, dz. cyt., s. 13.

¹² Tamże, s. 15.

¹³ Helman Alicja, *Akira Kurosawa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 34.

redukcjonistycznej, ahistorycznej i monolitycznej wizji kultury Japonii. Kirihiro pisze o koncepcji Burcha:

[D]użym problemem jego badań nad japońskim filmem [...] jest jego tendencja do konstruowania wyidealizowanej japońskiej kultury. Podział na to, co zachodnie, i to, co japońskie, konieczny dla podejścia polemicznego Burcha jest w moim odczuciu zbyt kategoryczny [...]. [Burch] wydaje się zakładać jednorodność gustu [japońskiej widowni], bazującą na przednowoczesnych tradycjach, niezależną od podziałów klasowych [...]. W świetle bogactwa form sztuki, które zaadaptowały się do nowoczesnych potrzeb (np. teatr *kabuki*), zostały sprowadzone zza granicy (europejskie szkoły malarstwa i rzeźby, zachodnia literatura i muzyka, kino) lub połączyły się z innymi, by wykształcić w epoce Meiji formy hybrydalne (teatr *shinpa*, nowe ruchy literackie [...]), [założenie to] jest problematyczne [...]¹⁴.

Yoshimoto stwierdza natomiast:

Koncentracja na charakterze narodowym jako determinującym czynnikiem w analizie i interpretacji [japońskiego kina] doprowadziła do niefortunnej sytuacji, w której stereotypy na temat japońskiego charakteru narodowego i kulturowej esencji [Japonii] są rutynowo wykorzystywane w wyjaśnianiu motywów tematycznych, właściwości formalnych i tła kontekstowego japońskich filmów. Toteż w amerykańskich studiach nad kinem Japonii Japończycy są często przedstawiani jako homogeniczna, ahistoryczna kolektywna esencja zwana „japońskim umysłem”. [...] Artykułuje się w nich wiele uogólnień na temat japońskiej kultury, zupełnie nie rozważając kwestii jej związków z praktykami społecznymi i historią¹⁵.

Na fali krytyki perspektywy esencjonalistycznej – zwłaszcza szeroko dyskutowanej pracy Burcha – w latach 80. XX wieku rozwinęła się analiza kontekstualna kina Japonii, polegająca na badaniu jego dziejów, nurtów, gatunków, przekształceń przemysłu filmowego i twórczości poszczególnych reżyserów w odniesieniu do szerszych procesów historycznych, kulturowych, społecznych, politycznych, ideologicznych, ekonomicznych, instytucjonalnych itp.¹⁶ Szeroko rozumiana kultura wciąż stanowiła istotny aspekt studiów nad kinem Japonii, lecz położono nacisk na jej uhistorycznienie. Analiza kontekstualna – w różnych jej wariantach – stanowi do dziś dominujące narzędzie w badaniach nad kinem Japonii.

Po drugie, nastąpił odwrót od publikacji szerokok zakresowych, zwłaszcza całościowych, linearnych historii japońskiego kina, najpełniej zrealizowanych na Zachodzie przez pionierską monografię Andersona i Richiego z 1959 roku, zaś na gruncie japońskim przez wielotomowe opracowania Jun'ichirō Tanaki (pięć tomów, 1957–1976)¹⁷ i Tadao Satō (cztery tomy, 1995)¹⁸. Ostatnia anglojęzyczna praca tego typu

¹⁴ Kirihiro Donald, *Critical Polarities and the Study of Japanese Film and Style*, „Journal of Film and Video”, Vol. 39, No. 1, 1987, s. 19.

¹⁵ Yoshimoto Mitsuhiro, dz. cyt., s. 10–11.

¹⁶ Piszę „rozwinęła się”, a nie „wykształciła się”, gdyż problematyka ta przewijała się już we wcześniejszych pracach dotyczących kina Japonii, zwłaszcza w odniesieniu do okresów, w których występowały silne zewnętrzne naciski na japońską branżę filmową, oraz twórczości zaangażowanych politycznie filmowców.

¹⁷ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi*, T. 1–5, Chūō Kōronsha, Tōkyō 1980.

¹⁸ Satō Tadao, *Nihon eiga-shi*, T. 1–4, Iwanami Shōten, Tōkyō 1995.

– *A New History of Japanese Cinema* Isolde Standish¹⁹ – ukazała się trzynaście lat temu, rok wcześniej zaś trafiło do sprzedaży rozszerzone wydanie ostatniej książki Richiego omawiającej dzieje kina Japonii, pierwotnie opublikowanej w 2001 roku²⁰. Od tego czasu nikt nie zadeklarował chęci podjęcia prac nad podobnym projektem. Co więcej, pozycje te stanowiły jedyne ogólne historie japońskiego kina, jakie ukazały się w języku angielskim od lat 70. XX wieku, za wyjątkiem rozszerzonego wydania *The Japanese Film: Art and Industry* i dwóch popularyzatorskich prac Richiego²¹. W latach 80. w studiach nad kinem Japonii dokonał się wyraźny zwrot w kierunku badań wąskotematycznych – szczegółowych zagadnień o ściśle określonych ramach czasowych. Najciekawsze badania z tego okresu były poświęcone m.in. twórczości reżyserów określanych zbiorczym mianem „japońskiej nowej fali” (*nūberu bagu*)²², roli filmów *jidai-geki* z lat 30. i 40. XX wieku w kształtowaniu japońskiej tożsamości narodowej²³, funkcjonowaniu japońskiego kina w czasie „wojny piętnastoletniej”²⁴ i powojennej okupacji Japonii przez siły alianckie²⁵ oraz działalności Ruchu Czystego Filmu (*Jun'eigageki undō*), koterii progresywnych miłośników filmu skupionych wokół czasopisma „Kinema Record” (1913–1917), i jego wpływowi na japońską branżę filmową²⁶.

Po trzecie, większość współczesnych badaczy japońskiego kina nie jest zainteresowana poszukiwaniem i promowaniem „wartościowych” twórców, dzieł i nurtów, co cechowało m.in. podejście Richiego, McDonald, Dessera, Joan Mellen i Audie Bock. Przekonanie, że taka jest właśnie rola studiów nad kinem Japonii, było często wyrażane, mniej lub bardziej eksplicytnie, w przedmowach i wstępach do klasycznych prac z tego zakresu. Mellen zaczyna przedmowę do swej książki z 1976 roku od słów:

Przyznaję się do celu misjonarskiego. Głównym celem, który przyświecał mi podczas pisania tej książki, było nie tylko przeanalizowanie wspaniałego korpusu japońskich filmów, ale również wypromowanie ich wśród zachodniej widowni, by ta mogła odkryć i zasmakować najznakomitszego kina narodowego na świecie²⁷.

¹⁹ Standish Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group, New York 2006.

²⁰ Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, revised and updated edition, Kodansha International, Tokyo – New York – London 2005.

²¹ Tenże, *The Japanese Movie: An Illustrated History*, revised edition, Kodansha America, Inc., New York 1982 [rozszerzona wersja książki z 1965 roku]; tenże, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1990.

²² Desser David, *Eros...*, dz. cyt.

²³ Davis Darrel William, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996.

²⁴ High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt. „Wojna piętnastoletnia” (*jūgonen sensō*) to termin często stosowany w japońskim piśmiennictwie historycznym w odniesieniu do okresu od incydentu mukdeńskiego z 1931 roku do zakończenia wojny na Pacyfiku w 1945 roku.

²⁵ Hirano Kyoko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington 1992.

²⁶ Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt.

²⁷ Mellen Joan, dz. cyt., s. ix.

Z kolei Bock stwierdza we wstępie do pracy z 1978 roku, że dzięki zwiększeniu się dostępności starszych japońskich filmów można w końcu dokonać ponownej oceny wartości kina Japonii i wyboru jego największych osiągnięć, co stanowi cel jej książki²⁸. Kilka lat później na polskim gruncie Stanisław Janicki pisał w przedmowie do *Filmu japońskiego*:

Książka ta ma charakter w znacznym stopniu encyklopedyczny. Ponieważ jest to pierwsza tego rodzaju publikacja w języku polskim poświęcona filmowi japońskiemu [...], zawiera ona jedynie podstawowe informacje. Dotyczą one historii kina i filmu w powiązaniu z najważniejszymi wydarzeniami i zjawiskami politycznymi, społecznymi, obyczajowymi i kulturalnymi w Japonii; prezentowane są tu ponadto omówienia prawie stu filmów – najwartościowszych i najbardziej charakterystycznych dla rozwoju japońskiej sztuki filmowej i jej specyficznych gatunków oraz sylwetki kilkudziesięciu najwybitniejszych i najciekawszych filmowców. Zamierzeniem autora było zapoznanie polskiego czytelnika z urozmaiconym i bogatym obrazem kina i filmu japońskiego na przestrzeni 80 lat²⁹.

Choć praca Janickiego wyszła spod ręki polskiego autora, jej formuła jest symptomatyczna dla wczesnego zachodniego piśmiennictwa poświęconego japońskiemu kinu, skoncentrowanego na „najwybitniejszych i najciekawszych” filmowcach oraz „najwartościowszych” filmach, w którym różnorodne pozafilmove konteksty – historyczne, kulturowe, społeczne, polityczne itp. – wzmiankowane były pobieżnie, zwykle tylko wtedy, gdy wywierały bezpośredni wpływ na formę i treść opisywanych filmów lub stanowiły istotny punkt odniesienia dla biografii reżysera. Było to pochodną kilku czynników – dominacji studiów autorskich w chwili formowania się filmoznawstwa jako dyscypliny akademickiej w latach 60. XX wieku, postrzegania historii kina jako historii filmów (zwłaszcza arcydzieł), silnych związków filmoznawstwa z krytyką filmową oraz okoliczności, w których pojawiło się na Zachodzie zainteresowanie kinematografią Japonii, tj. fali sukcesów tamtejszych produkcji na międzynarodowych imprezach filmowych w latach 50. ubiegłego stulecia³⁰.

²⁸ Bock Audie, *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokyo – New York – San Francisco 1978, s. 13.

²⁹ Janicki Stanisław, *Film japoński*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 7.

³⁰ Pasma sukcesów japońskich filmów na międzynarodowych imprezach filmowych w latach 50. zapoczątkowało nagrodzenie *Rashomona* (*Rashōmon*, 1950, Akira Kurosawa) Złotym Lwem na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji w 1951 roku i Oscarem dla najlepszego filmu nieanglojęzycznego podczas 24. ceremonii wręczenia nagród Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej w 1952 roku. W 1953 roku w Wenecji Srebrnym Lwem uhonorowano *Opowieści księżycowe* (*Ugestu monogatari*, 1953) Kenjiego Mizoguchiego, a rok później *Zarządcę Sansho* (*Sanshō dayū*, 1954) tegoż reżysera i *Siedmiu samurajów* (*Shichinin no samurai*, 1954), Akiry Kurosawy. W 1954 roku *Wrota piekiel* (*Jigokumon*, 1953, Teinosuke Kinugasa) nagrodzono Złotą Palmą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes i Oscarem dla filmu nieanglojęzycznego. Rok później Oscara dla filmu nieanglojęzycznego otrzymał *Samuraj* (*Miyamoto Musashi*, 1954, Hiroshi Inagaki). W 1955 roku Złotym Globem dla filmu nieanglojęzycznego uhonorowano *Dwadzieścia cztery żrenice* (*Nijūshi no hitomi*, 1954, Keisuke Kinoshita). W końcu w 1958 roku Złotym Lwem w Wenecji nagrodzono *Ryksiarza* (*Muhomatsu no issho*, 1958, Hiroshi Inagaki).

Pod wpływem dyskusji prowadzonych na gruncie filmoznawstwa od lat 80. XX wieku zakres studiów nad kinem Japonii ulegał stopniowemu rozszerzaniu, m.in. o badania gatunków filmowych (głównie *jidai-geki*, horroru, *kaijū eiga* i *anime*³¹), historycznych przekształceń branży filmowej, praktyk produkcyjno-dystrybucyjnych oraz wzorów konsumpcji filmowej, recepcji (zarówno japońskiej recepcji produkcji krajowych i zagranicznych, jak i zagranicznej recepcji produkcji japońskich), relacji przemysłu filmowego z innymi sektorami gospodarki i instytucjami państwowymi oraz dyskursu (około)filmowego (w tym procesów konstruowania samej idei „japońskiego kina” i uprawiania jego historiografii). Badania w kluczu autorskim wciąż stanowią istotny obszar studiów nad kinem Japonii³², straciły jednak dominującą pozycję, ponadto kładą o wiele większy nacisk na ukontekstowanie biografii i twórczości omawianych reżyserów.

Po czwarte, nastąpił zwrot do źródeł (artykułów prasowych, materiałów promocyjnych, dokumentów państwowych itp.), wcześniej wykorzystywanych co najwyżej w marginalnym zakresie, po części z racji ograniczonego dostępu do tego typu materiałów, przede wszystkim jednak ze względu na żywotne wówczas przekonanie, że badania nad kinem winny skupiać się na tekście filmowym. Większość badaczy japońskiego kina, którzy rozpoczęli karierę w latach 80. lub później, w pełni podziela rewolucyjny niegdyś pogląd, wyrażony przez Roberta C. Allena i Douglasa Gomery’ego w *Film History: Theory and Practice*³³, jednym z tekstów założycielskich nowej historii filmu, w myśl którego oglądanie filmów nie jest jedyną – a często i najlepszą – metodą badań historii kina. W przywoływanych już badaniach poświęconych japońskiemu kinu z lat 1931–1945 High analizował nie tylko zachowane filmy – w większości ignorowane przez wcześniejszych historyków kina ze względu na ich propagandowy charakter – ale również dyskurs prasowy dotyczący powinności kina w czasie wojny. Rekonstruując dyskurs kina w Japonii do 1925 roku, Gerow przeanalizował imponującą liczbę materiałów reklamowych i prasowych (artykułów, recenzji, wywiadów), ówczesnych broszur i książek o tematyce filmowej, raportów z badań społecznych, dokumentów państwowych itp., odnosząc się przy tym tylko do dwóch filmów³⁴, pobieżnie zresztą wzmiankowanych. Kilka lat później Jeffrey A. Dym odtwarzał przekształcenia

³¹ *Anime* wymieniam tu ze świadomością, że jest to sporym uproszczeniem, *anime* nie stanowi bowiem gatunku *sensu stricto*, lecz rodzaj filmu (i serialu), w ramach którego funkcjonuje podział na gatunki. Ponadto w ostatniej dekadzie w piśmiennictwie poświęconym *anime* występuje silna tendencja do postrzegania „studiów nad *anime*” (jap. *anime-gaku*, ang. *anime studies*) jako samodzielnej dyscypliny akademickiej.

³² M.in. Mes Tom, *Agitator...*, dz. cyt., tenże, *Iron Man...*, dz. cyt., Russell Catherine, *The Cinema...*, dz. cyt., Gerow Aaron, *Kitano Takeshi*, British Film Institute, London 2007, Nolletti Arthur Jr., dz. cyt.; Vick Tom, *Time and Place are Nonsense: The Films of Seijun Suzuki*, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Washington 2015; Ryfle Steve, Godziszewski Ed, *Ishiro Honda: A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*, Wesleyan University Press, Middletown 2017.

³³ Allen Robert C., Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Knopf, New York 1985.

³⁴ *Historii wiernego syna Gorō Masamunego* (*Gorō Masamune kōshiden*, 1915, Jirō Yoshino) oraz kompiłacyjnej wersji *Skarba wiernych wasali* (*Chūshingura*, różni reżyserzy), złożonej z fragmentów kilku różnych produkcji na podstawie tej samej historii, zrealizowanych w latach 1910–1917.

instytucji *benshi* (narratorów komentujących nieme filmy w czasie projekcji), m.in. na podstawie materiałów prasowych, skryptów narracyjnych i dialogowych oraz podręczników dla *benshi*³⁵. Hideaki Fujiki z kolei rekonstruował proces formowania się w Japonii systemu gwiazdorskiego i jego wczesnych przeobrażeń, bazując m.in. na artykułach z prasy filmowej i ogólnej, dostępnych plakatach i autobiografiach gwiazd³⁶.

Po piąte wreszcie, w ciągu ostatnich kilkunastu lat coraz większą popularnością cieszą się badania w kluczu międzynarodowym i transnarodowym, obejmujące m.in. takie zagadnienia, jak relacje między japońską branżą filmową i przemysłami filmowymi innych państw, recepcja filmów japońskich za granicą i filmów zagranicznych w Japonii, międzynarodowe koprodukcje z udziałem podmiotów japońskich oraz strategie ekspansji japońskiego przemysłu filmowego na rynki zagraniczne, tak w wymiarze współczesnym, jak i historycznym. Problematyka relacji między kinem Japonii a kinematografiami zachodnim była obecna w części klasycznych prac poświęconych kinu Japonii – głównie w monografii Richiego i Andersona oraz późniejszych pracach tego pierwszego – ograniczała się jednak do kwestii wpływów, jakie na japońskie kino wywierały zachodnie wzorce³⁷. W najnowszych badaniach utrzymanych w kluczu między- i transnarodowym podejmowane są głównie kwestie funkcjonowania poza granicami Japonii najpopularniejszych segmentów tamtejszej produkcji filmowej (*j-horror*, *kaijū eiga*, *anime*)³⁸, obecności i kulturowej roli amerykańskiego kina w Japonii³⁹ oraz historycznych relacji między japońską branżą filmową a przemysłami filmowymi z Azji, Europy i USA⁴⁰.

³⁵ Dym Jeffrey A., *Benshi, Silent Film Narrators and their Forgotten Narrative Art of Setsumei*, Edwin Mellen Press, Lewiston 2003

³⁶ Fujiki Hideaki, *Making Personas: Transnational Film Stardom in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2013.

³⁷ W odniesieniu do samego tylko okresu przedwojennego można wskazać na inspiracje komedią ślapstickową, klasycznym kinem hollywoodzkim, francuską awangardą, niemieckim ekspresjonizmem, włoskimi widowiskami historycznymi i radziecką teorią montażu. Japończycy nie tylko czerpali z zachodnich konwencji gatunkowych, ale i tworzyli lokalne wersje europejskich i amerykańskich hitów.

³⁸ M.in. Wee Valerie, *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, Routledge, New York 2014; Tsutsui William M., Ito Michiko (red.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006; Wang Pei-Ti, *Transnational Otaku Culture: A Comparative Study of Anime Fans in the U.S. and in Taiwan*, [w:] Huang Ying-Ling Michelle (red.), *Beyond Boundaries: East and West Cross-Cultural Encounters*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011, s. 213–229.

³⁹ M.in. Fujiki Hideaki, *Making...*, dz. cyt.; Tosaka Yuji, *Hollywood Goes to Tokyo: American Cultural Expansion and Imperial Japan, 1918–1941*, The Ohio State University, 2003; Kitamura Hiroshi, *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*, Cornell University Press, Ithaca 2010.

⁴⁰ M.in. Yau Shuk-ting Kinnia, *Japanese and Hong Kong Film Industries: Understanding the Origins of East Asian Film Networks*, Routledge, New York 2010; Tezuka Yoshiharu, *Japan Cinema Goes Global: Filmworker's Journeys*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2012; Howard Christopher, *Beyond Jidai-geki: Daiei Studios and the Study of Transnational Japanese Cinema*, „Journal of Japanese and Korean Cinema”, Vol. 3, No. 1, 2012, s. 5–12; Hansen Janine, *The New Earth (1936–1937) – A German-*

Zarysowane tu przekształcenia na gruncie studiów nad kinem Japonii – zwłaszcza stopniowe poszerzanie się ich zakresu, nacisk na analizę kontekstualną i zwrot do źródeł – okazały się szczególnie owocne dla badań nad wczesnym kinem, borykających się z problemem niedostatku materiału filmowego. W świetle opublikowanego sześć lat temu raportu Biblioteki Kongresu do naszych czasów ocalało – w formie kompletnej lub fragmentarycznej – 30 procent amerykańskich filmów fabularnych z lat 1912–1929⁴¹. Natomiast według szacunków Filmoteki Niemieckiej w skali ogólnoswiatowej zachowało się od 10 do 20 procent wszystkich filmów zrealizowanych w epoce kina niemego⁴². Choć ich sytuacja jest daleka od idealnej, historycy kina amerykańskiego i europejskiego dysponują o wiele większym korpusem filmów niż badacze wczesnego japońskiego kina – w przypadku Japonii zachowało się bowiem około 10 procent filmów powstałych przed 1945 rokiem, przy czym im bliżej początków XX wieku, tym wskaźnik ten jest niższy⁴³. W zasobach Narodowego Archiwum Filmowego Japonii, instytucji powołanej w 1953 roku m.in. w celu gromadzenia japońskiego dorobku filmowego⁴⁴, znajduje się – według stanu z 2012 roku – 759 z 11 626 filmów fabularnych zrealizowanych w Japonii między 1911 a 1940 rokiem, zachowanych w całości lub we fragmentach, z czego większość pochodzi z lat 30., a zaledwie 151 (na 3711) z lat 20. i 5 (na 2826) z drugiej

-*Japanese Misalliance in Film*, [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in the Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama – Ann Harbor 2001, s. 184–198; taż, *Celluloid Competition: German-Japanese Film Relations, 1929–1945*, [w:] Roel Vande Winkel, David Welch (red.), *Cinema and Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 187–198; Haukamp Iris, *Early Transcontinental Film Relations: Japan, Germany and the Compromises of Co-production, 1926–1933*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, Vol. 37, No 2, 2017, s. 174–202.

⁴¹ Pierce David, *The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929*, Council on Library and Information Resources, The Library of Congress, Washington 2013.

⁴² *Lost films*, online: <https://www.lost-films.eu/index/whylf> [dostęp: 22.06.2020].

⁴³ Na ten stan rzeczy złożyło się kilka czynników. Nitroceluloza, wykorzystywana do produkcji taśmy filmowej, jest materiałem łatwopalnym, stąd też w magazynach wytwórni często dochodziło do pożarów. Wielkie trzęsienie ziemi w regionie Kantō (*Kantō daishinsai*) z 1923 roku zmiotło z powierzchni ziemi większość infrastruktury filmowej w Tokio, w tym magazyny, w których składowano filmy, a bombardowania w okresie wojny na Pacyfiku i późniejsza polityka alianckich władz okupacyjnych względem filmu dopełniły dzieła zniszczenia. W przypadku filmów z okresu kina niemego fakt, że niewiele z nich dotrwało do naszych czasów, wynika z szeregu praktyk stosowanych wówczas w ramach japońskiego przemysłu filmowego. W drugiej dekadzie XX wieku część filmów wycofanych z obiegu kinowego cięto, by włączyć ich fragmenty do nowych produkcji. Niektóre wytwórnie, jak Nikkatsu, sprzedawały też wyeksploatowane taśmy handlarzom, którzy dzielili je na pojedyncze klatki i sprzedawali miłośnikom kina. Taśmy, z którymi tego nie robiono, magazynowano w nieodpowiednich warunkach, gdzie ulegały zniszczeniu pod wpływem wilgoci. Przede wszystkim jednak, przez większość okresu kina niemego przedsiębiorstwa filmowe tworzyły niewielką liczbę kopii pozytywowych poszczególnych filmów – najczęściej tylko jedną, rzadziej dwie lub trzy.

⁴⁴ Do kwietnia 2018 roku instytucja ta nosiła nazwę Narodowe Centrum Filmowe i działała przy Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio. Od tego czasu jest niezależnym podmiotem, funkcjonującym na prawach muzeum.

dekady XX wieku⁴⁵. Pojedyncze filmy fabularne i dokumentalne sprzed 1920 roku znajdują się w zasobach kilku innych instytucji, takich jak Stowarzyszenie Przyjaciół Niemego Filmu (Musei Eiga Kanshōkai) czy Uniwersytet Waseda, ich łączna liczba nie przekracza jednak kilkunastu pozycji. Taki stan rzeczy nie sprzyja badaniom historycznym podporządkowanym optyce, w myśl której „historia kina” jest tożsama z „historią filmów”, historiografia kina zasadza się na opisie i analizie kolejnych dzieł oraz prezentowaniu sylwetek ich twórców, a podstawową metodę badawczą winna stanowić lektura filmowa, stąd też w klasycznych zachodnich publikacjach poświęconych dziejom kina Japonii ich pierwszym dwóm dekadom poświęcało się niewiele miejsca. Powstające od lat 80. ubiegłego wieku prace dotyczące wczesnego okresu funkcjonowania kina w Japonii pokazują, że możliwe jest uprawianie historii kina bez filmów, jeśli tylko rozszerzy się zakres badań.

Studia nad kinem Japonii w Polsce

Proces rozwoju studiów nad kinem Japonii w Polsce cechowały wyraźne podobieństwa, ale też istotne różnice w stosunku do modelu zachodniego. Tak jak na Zachodzie, w Polsce japońskie kino „odkryto” w latach 50. XX wieku pod wpływem jego sukcesów na międzynarodowych festiwalach – o ile jednak na Zachód trafiały wówczas przede wszystkim produkcje historyczne, o tyle w Polsce początkowo przeważały filmy współczesne⁴⁶. W okresie PRL-u publiczność japońskich filmów rekrutowała się głównie spośród bywalców kin studyjnych, jednak niektóre z nich, zwłaszcza te przynależące do gatunku *kaijū eiga*, cieszyły się również popularnością wśród szerokiej widowni⁴⁷. Ze względu na obecność japońskich filmów na polskich ekranach oraz estymę, jaką darzyła

⁴⁵ *Eiga hozon to firumuikaibu no katsudō ni genjō ni kansuru Q&A*, 2012, online: <http://www.momat.go.jp/fc/aboutnfc/filmbunka/> [dostęp: 22.06.2020].

⁴⁶ W latach 50. ubiegłego stulecia wyświetlono w Polsce m.in. takie filmy, jak *A jednak żyjemy* (*Dokkoi ikiteru*, 1951, Tadashi Imai, PL: 1954), *Dzieci Hiroshimy* (*Genbaku no ko*, 1952, Kaneto Shindō, PL: 1955), *Polawiacze krabów* (*Kanikōsen*, 1953, Sō Yamamura, PL: 1955), *Wrota piekiel* (1953, PL: 1956), *Burza nad Hakone* (*Hakone fūunroku*, 1952 Satsuo Yamamoto, PL: 1956), *Ukrzyżowani kochankowie* (*Chikamatsu monogatari*, 1954, Kenji Mizoguchi, PL: 1957), *Mrok w południe* (*Mahiro no anko*, 1956, Tadashi Imai, PL: 1957) i *Rashomon* (1950, PL: 1959). Dobre wyobrażenie o tym, jakie japońskie filmy sprowadzono do Polski w czasach PRL-u daje katalog: Oleśkiewicz Anastazja, Grodzka Joanna (red.), *Kino japońskie w polskim plakacie filmowym*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011. Należy jednak podkreślić, że w publikacji tej plakat do *Rashomona* autorstwa Wojciecha Fangora jest błędnie datowany na 1951 rok.

⁴⁷ W artykule z 1972 roku, stanowiącym pierwszą próbę prześledzenia recepcji japońskich filmów w Polsce, Oskar Sobański wskazywał, że *Godzillę* (*Gojira*, 1954, Ishirō Honda) obejrzało ponad 1,7 mln. widzów, a *Kobietę-kota* (*Yabu no naka no kuroneko*, 1969, Kaneto Shindō) – w samym tylko 1971 roku – ponad 650 tys., podczas gdy *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* (*Kaidan*, 1964, Masaki Kobayashi) tylko 295 tys., natomiast filmy Akiry Kurosawy gromadziły średnio około 250 tys. widzów, co – jak stwierdza – „zdaje się świadczyć, że oglądała je przede wszystkim wierna grupa wielbicieli?”. Por.: Sobański Oskar, *Czy Polacy lubią filmy japońskie?*, „Magazyn Filmowy”, nr 13 (224), 1972, s. 2 i 11.

je zarówno światowa, jak i krajowa krytyka, do lat 90. ubiegłego wieku w polskiej prasie filmowej dość regularnie gościły recenzje japońskich produkcji, informacje o tamtejszym przemyśle filmowym, a także bardziej rozbudowane artykuły, w przeważającej większości o charakterze krytyczno-publicystycznym⁴⁸. Poza tekstami rodzimych krytyków okazjonalnie ukazywały się u nas również przekłady tekstów zagranicznych autorów, w czym wiodącą rolę odegrały czasopisma Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych⁴⁹. Kinematografii Japonii poświęcano także miejsce w historiach światowego kina, publikacjach wąskotematycznych oraz leksykonach utworów i twórców filmowych⁵⁰. Ponadto wydano dwie przywoływane już pozycje książkowe z jej zakresu – monografię twórczości Akiry Kurosawy autorstwa Alicji Helman z 1970 roku i *Film japoński* Stanisława Janickiego z 1982 roku.

W latach 90. XX wieku o kinie Japonii pisano w Polsce niewiele, co można tłumaczyć m.in. przekształceniami polskiego rynku wydawniczego, w tym komercyjną reorientacją prasy filmowej, znikomą liczbą japońskich filmów, jakie trafiały wówczas do dystrybucji w naszym kraju, oraz postępującym od lat 70. spadkiem prestiżu japońskiej kinematografii na arenie międzynarodowej. W okresie tym ukazała się tylko jedna publikacja książkowa dotycząca kina Japonii – obszerna analiza *Sobowtóra* (*Kagemusha*, 1980, Akira Kurosawa) pióra Grzegorza Królikiewicza⁵¹. Pojedyncze artykuły akademickie z końca lat 90.⁵² nie były symptomatyczne dla tej dekady, lecz raczej stanowiły zapowiedź wzrostu zainteresowania japońskim kinem ze strony polskich badaczy na początku XXI wieku.

⁴⁸ M.in. Janicki Stanisław, *Samuraje, wojna, erotyzm*, „Kino”, nr 7, 1968, s. 40–51; tenże, *Pienia bazantów i boje smoków*, „Kino”, nr 12, 1970, s. 38–43; Helman Alicja, *Kaneto Shindo: Estetyka gwałtu*, „Kino”, nr 5, 1970, s. 46–51; taż, *Masaki Kobayashi: Dylemat podwójnej roli*, „Kino”, nr 5, 1971, s. 52–59; Kłimowski Jacek, *Ozu – najbardziej zapomniany z wielkich mistrzów kina*, „Kino”, nr 10, 1976, s. 61–64; Giżycki Marcin, *Zbyt rzadki gość – film japoński*, „Kino”, nr 2, 1977, s. 41–48.

⁴⁹ Federacja wydała trzy numery tematyczne swych periodyków poświęcone kinu Japonii – „Kultura Filmowa”, nr 8 (132), 1969 (film japoński), „Film na Świecie”, nr 301–302, 1984 (Yasujirō Ozu), „Film na Świecie”, nr 345–346, 1987 (Kenji Mizoguchi). Artykuły dotyczące kinematografii Japonii ukazały się również w kilku innych numerach. W pismach federacji opublikowano tłumaczenia tekstów m.in. Tadao Satō, Yoshikaty Yody, Donalda Richiego, Paula Schradera, Huberta Niogreta, Maxa Tessiera i Linona Miccichégo.

⁵⁰ Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, T. II–VI, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1956–1990; Płażewski Jerzy, *Historia filmu dla każdego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968 (i wydania późniejsze); Kołodyński Andrzej, *Dziedzictwo wyobraźni: Historia filmu SF*, Wydawnictwo „Alfa”, Warszawa 1989; Garbicz Adam, Kłimowski Jacek, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego*, T. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981–1987; Pitera Zbigniew, *Leksykon reżyserów filmowych*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984.

⁵¹ Królikiewicz Grzegorz, *Góra stoi! – Próba analizy filmu Akiry Kurosawy „Sobowtór”*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1995.

⁵² Loska Krzysztof, *Eros, Tanatos i nowa fala*, „Easy Rider”, nr 10–11, 1997, s. 88–94; Pitrus Andrzej, *Tetsuo i inni. O japońskim horrorze niezależnym lat 80. i 90.*, tamże, s. 74–79; tenże, *Makabra po japońsku*, [w:] Krzysztof Kornacki, Jerzy Szyłak (red.), *Okolice kina grozy*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999, s. 74–79; Pierzchała Aneta, *Pajęczne gniazdo. Wokół „Makbeta” Akiry Kurosawy*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 26–27, 1999, s. 181–198.

Na przestrzeni ostatnich dziewiętnastu lat polskie piśmiennictwo z zakresu kina Japonii powiększyło się o dwanaście monografii⁵³, cztery prace zbiorowe⁵⁴ oraz blisko setkę artykułów publikowanych w czasopismach naukowych i tomach zbiorowych. Ponadto ukazały się w tym czasie książki na temat japońskiego dramatu telewizyjnego i polskich fanów japońskiej animacji, przekład opublikowanej w 2008 roku anglojęzycznej monografii japońskiego kina erotycznego autorstwa Jaspera Sharpa oraz dwutomowy leksykon *mangi i anime*⁵⁵. Kinematografia japońska stała się widoczna – do pewnego przynajmniej stopnia – w polskim dyskursie filmoznawczym w pierwszych latach XXI wieku za sprawą aktywności publikacyjnej Anety Pierzchały i Piotra Kletowskiego. Wkrótce dołączyli do nich inni akademicy, jak Krzysztof Loska, Andrzej Pitrus, Agnieszka Kamrowska, Michał Bobrowski i Jakub Karpoluk. W 2005 roku miały miejsce dwa ważne wydarzenia wydawnicze – publikacja monografii Pierzchały, bazującej na pierwszej rozprawie doktorskiej z zakresu kina Japonii, jaką obroniono w Polsce⁵⁶, oraz 51. numeru

⁵³ Kletowski Piotr, *Śmierć jest moim zwycięstwem: Kino Takeshi Kitano*, Rabid, Kraków 2001; Pierzchała Aneta, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?*, Universitas, Kraków 2005; Kletowski Piotr, *Sfilmować duszę. Mała historia kina japońskiego*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006; Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, T. 1, Rabid, Kraków 2009; Bobrowski Michał, *Akira Kurosawa: Artysta pogranicza*, Nomos, Kraków 2012; Loska Krzysztof, *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012; tenże, *Nowy film japoński*, Universitas, Kraków 2013; Głownia Dawid, *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Yohei, Wrocław 2013; Loska Krzysztof, *Mistrzowie kina japońskiego*, Universitas, Kraków 2015; Sawicki Piotr, *Kurosawa, Yohei*, Wrocław 2015; Kiejziewicz Agnieszka, *Japoński cyberpunk: Od awangardowych transgresji do kina popularnego*, Kirin, Bydgoszcz 2018, Tasiemska Małgorzata, *Sny Akiry Kurosawy: Mit, symbol, rytuał*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2018.

⁵⁴ Laskowska-Smoczyńska Wioletta, Kletowski Piotr (red.), *Akira Kurosawa: Twórca japoński twórca światowy*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011; Loska Krzysztof (red.), *Adaptacje literatury japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012; Zaremba-Penk Joanna, Lisicki Marcin (red.), *Studio Ghibli. Miejsce filmu animowanego w japońskiej kulturze*, Kirin, Bydgoszcz 2012; ciż (red.), *Człowieczeństwo bez granic: Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*, Kirin, Bydgoszcz 2015.

⁵⁵ Melanowicz Mikołaj, *Japoński dramat telewizyjny: Mukōda Kuniko, Yamada Taichi i taiga dorama*, Dialog, Warszawa 2009; Siuda Piotr, Koralewska Anna, *Japonizacja: Anime i jego polscy fani*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2014; Sharp Jasper, *Za różową kurtyną: Historia japońskiego kina erotycznego*, tłum. Jagoda Murczyńska, Kaja Klimek, Gabriela Żuchowska, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011; Lech Agnieszka, *Leksykon manga & anime*, T. 1–2, Mater, Szczecin 2004. Można wymienić tu również książkę Marty Okniańskiej poświęconą anime, z tym jednak zastrzeżeniem, że ze względu na jej fanowski, a wręcz apologetyczny charakter trudno uznać ją za pracę naukową, nawet przy zastosowaniu liberalnych kryteriów naukowości: Okniańska Marta, *Anime – w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.

⁵⁶ Pierzchała obroniła dysertację w 2004 roku w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Od tego czasu w Polsce na podstawie prac dotyczących kina Japonii doktoryzowały się jeszcze dwie osoby, obie w 2010 roku – Jakub Karpoluk w tym samym instytucie (rozprawa *Wpływ konwencji teatralnych na kino japońskie*) i Michał Bobrowski w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego (rozprawa *Akira Kurosawa: Artysta pogranicza*, opublikowana dwa lata później w formie książkowej). Ponadto w 2006 roku Agnieszka Kamrowska obroniła w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ dysertację

„Kwartalnika Filmowego” poświęconego filmowi w Azji, w którym znalazła się sekcja japońska złożona z dziewięciu artykułów. Azjatycki numer „Kwartalnika Filmowego” stanowił pierwszą polską publikację, w której znalazło się kilka tekstów krajowych badaczy dotyczących kina Japonii. Co więcej, poświęcone mu artykuły wyraźnie przeważały liczebnie nad tekstami dotyczącymi innych azjatyckich kinematografii. Dwa lata później ukazał się analogiczny 28. numer „Studiów Filmoznawczych”, w którym opublikowano dziewięć tekstów, z czego pięć poświęconych było kinu japońskiemu. Z perspektywy historycznej numer ten jest istotny głównie ze względu na to, że zainteresowanie japońską kinematografią ujawnił w nim Loska, który za sprawą intensywnej działalności badawczo-publikacyjnej w krótkim czasie wyrósł na czołowy autorytet na gruncie polskich studiów nad kinem Japonii. Najważniejsze wydarzenie wydawnicze pierwszej dekady XXI wieku stanowiła publikacja *Poetyki filmu japońskiego* Loski. Książka ta – wraz z *Nowym filmem japońskim*, będącym jej nieformalną kontynuacją⁵⁷ – zapełniła wyraźną lukę w polskiej literaturze przedmiotu, w której brakowało jak dotąd kompleksowej historii japońskiego kina, mogącej służyć za źródło informacji i punkt odniesienia dla kolejnych badań⁵⁸. Część z badaczy, którzy wykazali zainteresowanie kinem Japonii w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, od lat nie opublikowała nic na jego temat (Pierchala, Kletowski, Karpoluk), część zaś robi to, mniej lub bardziej regularnie, do dziś (Loska, Bobrowski, Kamrowska, Pitrus). W następnej dekadzie znacznie zwiększyła się częstotliwość publikacji książek poświęconych kinu Japonii, zarówno monografii, jak i prac zbiorowych – od 2011 roku ukazało się dwanaście takich pozycji, a więc trzy razy więcej niż w latach 2001–2010. Ponadto w okresie tym ujawniło się – na polu konferencyjnym i publikacyjnym – nowe pokolenie badaczy zainteresowanych kinem Japonii, wywodzących się głównie ze środowisk krakowskiego filmoznawstwa i poznańskiej japonistyki (Dawid Głownia, Jakub Przybyło, Agnieszka Kiejziewicz, Andrzej Świrkowski, Marek Bochniarz, Przemysław Sztafiej).

Najważniejsza różnica w zakresie rozwoju studiów nad kinem Japonii na Zachodzie i w Polsce nie polega na tym, że wzrost zainteresowania kinematografią Japonii ze strony polskich badaczy wystąpił ze znacznym opóźnieniem w stosunku do modelu zachodniego, lecz na jego odmiennym charakterze. Niezależnie od tego, jak krytycznie zachodni badacze wykształceni w latach 80. i 90. XX wieku nie ocenialiby klasycznych publikacji poświęconych japońskiemu kinu, nie ulegało wątpliwości, że już w latach 70. studia nad nim stanowiły

Cyberpunk w filmach Wschodu i Zachodu. Analiza motywów cyberpunkowych w filmach amerykańskich i azjatyckich, w znacznej części poświęconą produkcjom japońskim.

⁵⁷ *Nowy film japoński* był pierwotnie pomyślany jako drugi tom *Poetyki filmu japońskiego*. Tytuł uległ zmianie ze względu na likwidację wydawnictwa Rabid i przeniesienia projektu do wydawnictwa Universitas.

⁵⁸ Luki tej nie była w stanie zapełnić ani wiekowa już książka Janickiego, w której narracja historyczna kończyła się w połowie lat 70. ubiegłego wieku i zajmowała łącznie nieco ponad dwadzieścia stron, ani „mała historia kina japońskiego” Kletowskiego, ze względu na jej skrótowość (niespełna pięćdziesiąt stron właściwego tekstu) i liczne błędy faktograficzne.

– przynajmniej w kontekście amerykańskim – wyraźnie zarysowaną i względnie autonomiczną subdyscyplinę filmoznawstwa. Ich działalność naukowa miała więc charakter reformacyjny, a nie formacyjny. Tymczasem na polskim gruncie studia nad kinem Japonii ukonstytuowały się, jeśli nie jako subdyscyplina akademicka, to przynajmniej istotny obszar badań z pogranicza filmoznawstwa, kulturoznawstwa i japonistyki, dopiero w ostatniej dekadzie, właśnie za sprawą wzmożonego zainteresowania kinematografią Japonii ze strony rodzimych badaczy na początku XXI wieku. Biorąc pod uwagę postępujący przyrost poświęconego mu piśmiennictwa, częstą obecność dotyczących go referatów na konferencjach i wykształcenie się nowego pokolenia badaczy, dla których stanowi ono naczelny przedmiot zainteresowań naukowych, trudno przypuszczać, by rozwój polskich studiów nad kinem Japonii miał w najbliższej przyszłości ulec zahamowaniu. Pytaniem pozostaje, w jakim kierunku – czy raczej: jakich kierunkach – będzie on zmierzał.

Na gruncie polskich studiów nad kinem Japonii dominują badania prowadzone w kluczu autorskim, poświęcone zazwyczaj tym filmowcom, którzy zostali uprzednio namaszczeni przez krytykę na Mistrzów lub zyskali niedawno rozgłos na Zachodzie. Najliczniej reprezentowane są w tego typu piśmiennictwie publikacje na temat Akiry Kurosawy, któremu poświęcono cztery monografie, dwie prace zbiorowe i kilka artykułów. Ponadto opublikowano artykuły dotyczące m.in. takich reżyserów, jak Kenji Mizoguchi, Yasujirō Ozu, Mikio Naruse, Masaki Kobayashi, Masahiro Shinoda, Nagisa Ōshima, Seijun Suzuki, Shinya Tsukamoto, Takashi Miike, Kiyoshi Kurosawa, Hirokazu Koreeda i Shion Sono. Okazjonalnie podejmowana jest problematyka poszczególnych segmentów japońskiej produkcji filmowej, głównie kina gatunkowego⁵⁹, ale również filmu dokumentalnego i eksperymentalnego⁶⁰. Do rzadkości należą wąskotematyczne prace historyczne, dotyczące szczegółowych zagadnień z dziejów kina (w) Japonii – ograniczają się one właściwie do niektórych

⁵⁹ W *Nowym filmie japońskim* znalazły się rozdziały poświęcone *jidai-geki*, *yakuza eiga*, horrorowi i komedii, ukazały się również artykuły dotyczące horroru, melodramatu, kina fantastyczno-naukowego i wojennego: Loska Krzysztof, *Nowy...*, dz. cyt., s. 133–264; Klimaszewski Michał, *W nowym kręgu grozy – współczesny horror japoński*, [w:] Piotr Marecki, Piotr Kletowski (red.), *Nowe nawigacje II: Azja – cyberpunk – kino niezależne*, Rabid, Kraków 2003, s. 79–87; Loska Krzysztof, *Melodramat japoński a proces modernizacji życia społecznego*, „Studia Filmoznawcze”, nr 29, 2008, s. 113–124; Bobrowski Michał, *Odmienność podobieństw: Melodramat po japońsku*, tamże, s. 89–111; Głownia Dawid, *Polisemiczne potwory: Kaijū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych. Casus Godzilla*, „Litteraria Copernicana”, nr 2 (14), 2014, s. 224–243; Dudziński Przemysław, *Monsters without Shape and People without Substance – Tokusatsu Horrors by Honda Ishirō*, „Silva Iaponicarum”, nr XLIII/XLIV/XLV/XLVI, 2015, s. 27–40; Bochniarz Marek, *Adaptując historię: obrazy wojny w najnowszym filmie japońskim*, [w:] Małgorzata Dudek i inni (red.), *Ciemna strona Japonii*, AT Wydawnictwo, Kraków 2013, s. 89–97.

⁶⁰ Loska Krzysztof, *Początki filmu dokumentalnego w Japonii*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 75–76, 2011, s. 265–272; Kiejziewicz Agnieszka, *The technologies of experimental Japanese filmmakers in the digital era*, „TransMissions: The Journal of Film and Media Studies”, Vol. 1, No. 1, 2016, s. 99–114. też, *Badania przemian japońskiego filmu awangardowego. Od Terayamy do audiowizualnego eksperymentu po 2000 roku*, „Studia Azjatyckie”, nr 3, 2017, s. 77–92.

rozdziałów *Poetyki filmu japońskiego* i kilku artykułów Loski, pojedynczych tekstów Karpoluka i Świrkowskiego⁶¹ oraz kilku moich publikacji, do których jeszcze wrócę. Trudno jest przewidzieć, w jakich kierunkach podążą w najbliższej przyszłości polskie studia nad kinem Japonii, sam jednak skłaniam się głównie ku analizie kontekstualnej, wąskotematycznym badaniom historycznym, studiom nad produkcją filmową oraz badaniom recepcji japońskiego kina w Polsce i USA. Interesuje mnie przede wszystkim wczesna historia kina w Japonii, jako że jest to tematyka, która jak dotąd była na polskim gruncie poruszana w stopniu marginalnym.

W polskich publikacjach historycznofilmowych wczesnym dziejom kina w Japonii, jeśli w ogóle są wzmiankowane, poświęca się niewiele miejsca. W wielokrotnie wznawianej *Historii filmu* Jerzy Płażewski pisze o dorobku kinematografii azjatyckich do lat 50. XX wieku, że „były to utwory zupełnie odizolowane od europejskiego kręgu kulturowego, nie podlegające jego wpływom ani na ten krąg nie oddziałujące, poza granicami swego kraju właściwie nieznanymi”⁶², i w ogóle nie odnosi się do filmów zrealizowanych w Japonii przed zakończeniem II wojny światowej. Pierwszy tom *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza, obejmujący lata 1895–1918, nie zawiera informacji o kinie Japonii (co jest zrozumiałe z racji niedostępności materiałów na jego temat w czasie, gdy powstawała książka). Toeplitz poświęca mu kilka stron w drugim tomie⁶³, przy czym pierwsze kilkanaście lat jego dziejów kondensuje do krótkiego akapitu:

Pierwszy fabularny film japoński powstał w 1899 [roku], na dobre jednak produkcja rozwinęła się dopiero koło roku 1912. Czynnych jest wtedy kilkanaście hal zdjęciowych w Tokio i Kioto, działa już wielki koncern produkcyjno-kinowy „Nikkatsu”, a kina liczy się nie na dziesiątki lecz na tysiące. W samym Tokio jest ich około 700. W 1913 roku wytwórnia „Nikkatsu” w atelier tokijskim produkuje 155 filmów o przeciętnej długości 1000 metrów⁶⁴.

Następnie pokrótce omawia podział japońskiej produkcji filmowej na filmy *jidai-geki* i *gendai-geki*, który – z zastrzeżeniem, że nie stosowano wówczas tej terminologii – odnosi się również do pierwszej dekady XX wieku, po czym przechodzi do filmów realizowanych po 1915 roku. W pierwszym tomie *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski znalazł się krótki podrozdział dotyczący kina Japonii autorstwa Loski o strukturze zbliżonej do fragmentu książki Toeplitza⁶⁵.

⁶¹ Świrkowski Andrzej, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „Silva Iaponicarum”, nr XLIII/XLIV/XLV/XLVI, 2015, s. 108–122; tenże, Żeromska Estera, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, T. XIII, 2013, s. 233–244.

⁶² Płażewski Jerzy, *Historia filmu, 1895–2005*, wydanie siódme poszerzone, Książka i Wiedza, Warszawa, 2010, s. 242–243.

⁶³ Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, T. II, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1956, s. 327–335.

⁶⁴ Tamże, s. 328–329.

⁶⁵ Loska Krzysztof, *Japonia*, [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Historia kina*. T. 1: *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 819–827.

Wczesnym dziejom kina Japonii poświęcono również niewiele miejsca w jego trzech polskich historiach. Janicki już na pierwszej stronie sekcji historycznej „Od narodzin do klęski, 1897–1945” przechodzi do przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku, uprzednio pisząc tylko, że pierwsze filmy wyświetlano w teatrach, a bilety na nie były drogie, wczesne japońskie kino było silnie związane z teatrem (w filmach występowali aktorzy teatralni, role kobiece grały, jak w teatrze, mężczyźni, a fabuły adaptowano z repertuaru teatrów *kabuki* i *shinpa*), realizowano filmy dokumentalne ilustrujące bieżące wydarzenia, a podczas projekcji narratorzy objaśniali i komentowali wyświetlane filmy⁶⁶. W *Poetyce filmu japońskiego* Loska o początkach kina w Japonii pisze na niespełna dwóch stronach⁶⁷, następnie szerzej omawia instytucję *benshi*⁶⁸, po czym przechodzi do przełomu drugiej i trzeciej dekady XX wieku – po bardziej szczegółowe informacje dotyczące najwcześniejszego okresu funkcjonowania kina w Japonii odsyła on do artykułów Komatsu i Karpoluka⁶⁹ oraz pierwszego rozdziału *Sfilmować duszę...* Kletowskiego. Ta ostatnia pozycja zawiera najobszerniejsze omówienie pierwszych kilkunastu lat dziejów kina w Japonii z jego trzech polskich opracowań, niemniej wciąż zajmuje ono niespełna pięć stron⁷⁰, a przy tym, jak już sygnalizowałem, znajduje się w nim sporo błędów faktograficznych.

Najdokładniejsze omówienie początków kina w Japonii w dotychczasowej polskiej literaturze przedmiotu zawiera przywoływany już artykuł Karpoluka opublikowany w tomie *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*. Na blisko czterdziestu stronach Karpoluk zreferował okoliczności sprowadzenia do Japonii pierwszych technologii filmowych i realizacji najwcześniejszych japońskich filmów, proces profesjonalizacji tamtejszej branży filmowej na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku, jej związki z teatrem oraz funkcje i ewolucję instytucji *benshi*⁷¹. Ponadto badacz ten opublikował anglojęzyczny artykuł poświęcony filmom zarejestrowanym w Japonii w latach 1897–1898 na zlecenie firmy braci Lumière⁷². Wczesnym dziejom kina w Japonii poświęcone zostały również cztery

⁶⁶ Janicki Stanisław, *Film japoński...*, dz. cyt., s. 12.

⁶⁷ Loska Krzysztof, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 13–15.

⁶⁸ Tamże, s. 15–27.

⁶⁹ Komatsu Hiroshi, *Japan: Before the Great Kanto Earthquake*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (red.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 177–182; 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.

⁷⁰ Kletowski Piotr, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 8–12.

⁷¹ Część z zawartych tam informacji przytoczył on również w dwóch późniejszych tekstach: Karpoluk Jakub, *Od widowiska do filmu. Przemiany środków ekspresji filmowej w pierwszym okresie rozwoju kinematografii japońskiej 1899–1928*, [w:] Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jerzy Malinowski (red.), *Sztuka Japonii: Studia*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 137–142; tenże, *O związkach kina i teatru w Japonii*, „Dialog”, nr 4, 2011, s. 167–178.

⁷² Tenże, *The Meiji no Nihon film collection. Visions of the 19th century Japan captured by European and Japanese early filmmakers*, [w:] Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jerzy Malinowski (red.), *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, Polish Institute of World Art Studies – Tako Publishing House, Warszawa–Toruń 2012, s. 267–276.

moje artykuły, w których omawiałem kolejno: pierwsze lata funkcjonowania kina w Japonii⁷³; skandal, jaki wywołał tam francuski film kryminalny *Zigomar, król złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*, 1911, Victorin-Hippolyte Jasset), i jego skutki dla japońskiej branży filmowej⁷⁴; filmową działalność Shōzō Makino i Matsunosukego Onoego⁷⁵ oraz „japońskie” filmy z katalogu firmy braci Lumière⁷⁶. Artykuły te stanowiły przyczynek do niniejszej pracy, pomyślanej jako kontekstualna historia wczesnych dziejów kina w Japonii.

Cele i obszary problemowe pracy

Wczesna historia kina w Japonii stanowi zagadnienie w niewielkim tylko stopniu rozpoznane na polskim gruncie i omówione w krajowej literaturze przedmiotu. Niniejsza praca powstała z myślą o wypełnieniu tej luki. Nim przejdę do bardziej szczegółowego omówienia jej założeń, konieczne jest uściślenie trzech kwestii. Po pierwsze, pisząc o kontekstualnej historii kina, mam na myśli historię kina ujmującą je w odniesieniu do szerszych procesów historycznych oraz zjawisk kulturowych, społecznych, politycznych, ekonomicznych i ideologicznych, w ramach których funkcjonowało i z którymi wchodziło w rozmaite relacje. Po drugie, w pracy przyjmuję szerokie rozumienie pojęcia „kino”, obejmujące m.in. wytwory przemysłu filmowego (filmy, gatunki, gwiazdy, materiały promocyjne), charakterystyczne dlań praktyki produkcyjne, dystrybucyjne i wystawiennicze, jego strukturę oraz powiązania z zewnętrznymi podmiotami, tak z branży rozrywkowej, jak i spoza niej (w tym z instytucjami państwowymi), oraz kulturę filmową, ujmowaną jako praktyki społeczne i kulturowe związane z konsumpcją filmów. Po trzecie, przez wczesną historię kina w Japonii – czy też tytułowe początki kina w Japonii – rozumiem jego dzieje od chwili pojawienia się tam pierwszej technologii filmowej (kinetoskopu) w 1896 roku do końca 1912 roku, co wynika z proponowanej przeze mnie periodyzacji przedwojennych dziejów kina w Japonii na trzy okresy: pionierski (1896–1912), przejściowy (1913–1923) oraz klasyczny (1923–1937)⁷⁷. Podstawowy punkt odniesienia tego podziału stanowi stopień

⁷³ Głównia Dawid, *Herosi kinematografii – początki japońskiego przemysłu filmowego*, „Kultura i Historia”, nr 20, 2011, online: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3031>. Poprawiona wersja artykułu została zamieszczona w: tenże, *Sześć...*, s. 27–50.

⁷⁴ Tenże, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne”, nr 1 (4), 2012, s. 111–130.

⁷⁵ Tenże, *Ojciec filmu japońskiego i jego największa gwiazda: współpraca Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe w kontekście narodzin i rozwoju profesjonalnej japońskiej branży filmowej*, „Tematy z Szewskiej”, nr 1 (9), 2013, s. 76–101.

⁷⁶ Głównia Dawid, *Obraz(y) Japonii w filmach z katalogu Lumière et Cie*, „Znaczenia”, nr 16, 2017, s. 83–89.

⁷⁷ Koncepcja „klasycznego” okresu japońskiego kina jest silnie zakorzeniona w jego historiografii i powszechnie akceptowana, choć, jak zauważa Catherine Russell, kwestia jego dokładnych granic początkowych i końcowych jest dyskusyjna (Por.: Russell Catherine, *Classical...*, dz. cyt., s. 4). Niektórzy

rozwoju branży filmowej (liczba i skala działalności przedsiębiorstw filmowych, liczba kinoteatrów, poziom produkcji filmowej itp.), ważnym kryterium jest również stopień zainteresowania kinem ze strony prasy oraz władz, świadczący o jego pozycji w pejzażu społeczno-kulturowym Japonii. Z tego względu dzieje kina w Japonii sprzed okresu klasycznego – często ujmowane łącznie⁷⁸ – dzielę na dwa okresy, na które przypadają, kolejno, procesy profesjonalizacji tamtejszej branży filmowej i pierwsze próby jej reformy zgodnej z postulatami Ruchu Czystego Filmu. Periodyzacja zwykle pociąga za sobą pewną arbitralność i nie inaczej jest w tym przypadku, można bowiem wskazywać, że względnie rozwinięta branża filmowa funkcjonowała w Japonii już w 1910 roku lub że działania reformatorskie wystąpiły w niej na szerszą skalę dopiero pod koniec drugiej dekady XX wieku. Sądzę jednak, że 1912 rok stanowi dobry punkt demarkacyjny, ze względu na dwa wydarzenia, które miały wówczas miejsce – połączenie czterech największych przedsiębiorstw filmowych w Nikkatsu, najstarszą z działających do dziś japońskich wytwórni, co można uznać za swoiste zwieńczenie wczesnych procesów profesjonalizacji japońskiej branży filmowej, oraz „skandal zigomarovski”, który wprowadził problematykę (domniemanego) wpływu filmów na ich odbiorców do gazet i przyczynił się do wykształcenia ogólnokrajowych przepisów z zakresu cenzury filmowej. Nie oznacza to bynajmniej, że w swej narracji nie wykraczam poza tę cezurę – uwzględniłam w niej również wydarzenia późniejsze, jeśli mają bezpośredni związek z podjętą wcześniej tematyką.

Podczas prac nad książką przyświecały mi dwa ściśle powiązane cele – szczegółowe omówienie wczesnego okresu funkcjonowania kina w Japonii, zwłaszcza procesów formowania się i profesjonalizacji branży filmowej, oraz prześledzenie relacji zachodzących między kinem a szerszymi zjawiskami kulturowymi, społecznymi, politycznymi itp., jakie wystąpiły w Japonii od chwili zarzucenia przez jej władze w połowie XIX wieku ponad dwustuletniej restrykcyjnej polityki izolacji i otwarcia się kraju na wpływy zachodnie. W stosunku do tradycyjnych historii kinematografii narodowych, w tym historii kinematografii japońskiej, pracę tę cechuje większy nacisk na różnorodne pozafilmowe konteksty, czy też, jak określa to Eric Cazdyn – „większą historię”⁷⁹, w ramach której toczyła się historia kina. Rzecz jasna niniejsza książka pozostaje w spektrum historii kina,

badacze datują jego początek na 1920 rok, kiedy to powstała wytwórnia Shōchiku, której przyświecał cel realizacji filmów mogących konkurować z produkcjami zachodnimi. Sam jednak przychyliłam się do stanowiska, w myśl którego o kinie klasycznym można mówić dopiero w odniesieniu do okresu po wielkim trzęsieniu ziemi w regionie Kantō z września 1923 roku, kiedy nastąpiła reorganizacja japońskiej branży filmowej i wykształciły się nowoczesny film historyczny oraz gatunek *shomin-geki* (dosł. dramat o zwykłych ludziach).

⁷⁸ Przykładowo: Kletowski wyróżnia w dziejach japońskiego kina siedem okresów – pierwotny (1895–1923), klasyczny (1923–1945), mistrzowski (1945–1960), „Nowej Fali” (1961–1971), komercjalizacji (1971–1980), kryzysowy (1980–1989) i odnowy (po 1989 roku). Por. Kletowski, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 5. Okres pierwotny datuje on od 1895 roku wskutek błędnego przekonania, że „[k]inematograf przywędrował do Japonii [...] już na przełomie 1895 i 1896 roku” (tamże, s. 8).

⁷⁹ Cazdyn Eric, *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke University Press, Durham 2002, s. 68.

toteż trzon narracji stanowi opowieść o przedsiębiorcach filmowych, reżyserach, wytwórniach, filmach, gatunkach i innych składowych tradycyjnej historiografii kina, akcentując w niej jednak takie kwestie, jak zbieżność retoryki organizatorów pionierskich projekcji filmowych z ideologią „cywilizacji i oświecenia” (*bunmei kaika*), rola japońskich mediów w relacjonowaniu i interpretowaniu I wojny chińsko-japońskiej (1894–1895) i wojny rosyjsko-japońskiej (1904–1905), relacje między branżą filmową a innymi sektorami przemysłu rozrywkowego czy wczesne próby wykorzystania przez władze kultury popularnej, w tym kina, w celach edukacyjnych i politycznych. W tym miejscu należy podkreślić, że przygotowując finalną wersję książki, przyjąłem istotne założenie odnośnie do profilu czytelnika, mianowicie, że jest to osoba już dysponująca ogólną wiedzą z zakresu historii i kultury Japonii, toteż nie ma potrzeby przedstawiać szczegółowej charakterystyki epoki Meiji (1868–1912)⁸⁰ czy wyjaśniać, czym jest teatr *kabuki* czy *bunraku*⁸¹, a zamiast tego lepiej skupić się na zagadnieniach, które nie pojawiają się w ogólnych opracowaniach, takich jak polityka medialna japońskich władz w czasie konfliktów z Chinami i Rosją czy kultura atrakcji epoki Edo (1603–1868).

W przypadku każdej narracji historycznej staje się przed problemem właściwego dlań punktu wyjścia – momentu dziejowego, w którym winno się ją rozpocząć. Niniejsza książka poświęcona jest wczesnemu okresowi funkcjonowania kina w Japonii, toteż zasadne wydawać może się rozpoczęcie wywodu w chwili pojawiania się tam pierwszych technologii filmowych, tym bardziej że w Japonii nie prowadzono wcześniej żadnych eksperymentów nad utrwalaniem i wyświetlaniem „ruchomych fotografii”. Alternatywnie: można wyjść od początku epoki Meiji, podpisania traktatu z Kanagawy czy nawet przybicia do brzegów Japonii „czarnych okrętów” pod wodzą komodora Matthew C. Perry’ego, argumentując, że wczesne dzieje kina w Japonii były ściśle związane z przekształceniami politycznymi, społecznymi i kulturowymi kraju po jego otwarciu się na świat, należy je więc choćby pobieżnie nakreślić, zanim przejdzie się do omawiania pierwszych projekcji. Obie propozycje mają swoje uzasadnienie. Sam jednak stoję na stanowisku, że kompleksowe omówienie początków kina w Japonii wymaga odniesienia się do kilku fenomenów kulturowych występujących w tym kraju na długo przed

⁸⁰ Podstawowe informacje o epoce Meiji można znaleźć m.in. w: Hall John W., *Japonia*, tłum. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979; Tubielewicz Jolanta, *Historia Japonii*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1984; Gordon Andrew, *Nowożytna Historia Japonii*, tłum. Iwona Merklejn, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010; Henshall Kenneth G., *Historia Japonii*, tłum. Karolina Wiśniewska, Bellona, Warszawa 2011. Bardziej szczegółowe zawiera przywoływana już praca zbiorowa *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności* pod redakcją Beaty Kubiak Ho-Chi.

⁸¹ Te dwie formy klasycznego japońskiego teatru, wykształcone w XVII wieku – aktorski teatr *kabuki* i lalkowy teatr *bunraku* – zostały dobrze omówione w polskim piśmiennictwie. Podstawowe źródło informacji na ich temat stanowi drugi tom obszernej pracy Estery Żeromskiej poświęconej japońskiemu teatrowi klasycznemu: Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny: Korzenie i metamorfozy*, Tom 2: *Kabuki, bunraku*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010. Przystępne opracowanie tematu teatru *kabuki* można znaleźć w: Rutkowska Iga, *Teatr kabuki: Kwiat Edo*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2016.

wynalezieniem technologii filmowej. W literaturze przedmiotu często poruszana jest kwestia wpływu, jaki na japońskie kino wywarła rodzima tradycja teatralna i plastyczna, co czynią m.in. Richie, Burch, Donald⁸², zaś na polskim gruncie Loska i Karpoluk. Rzadko natomiast wskazuje się na inny istotny kontekst dla tamtejszego kina, mianowicie – *misemono* (pokazy uliczne) i *yose* (japoński odpowiednik wodewilu)⁸³. Tymczasem fenomeny te są istotne z kilku względów. Po pierwsze, początkowo w świadomości społecznej kino funkcjonowało nie jako niezależne medium, lecz nowy rodzaj *misemono*, wskutek czego niemal do końca drugiej dekady XX wieku projekcje filmowe regulowane były w głównej mierze na podstawie przepisów odnoszących się do ulicznych atrakcji. Po drugie, branża filmowa zaadaptowała, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni, szereg praktyk i funkcji typowych dla *misemono* – od narratorów wyjaśniających zasady działania technologii filmowej i zawartość wyświetlanych za jej pomocą „ruchomych fotografii” po retorykę podkreślającą edukacyjne właściwości medium. Po trzecie, zróżnicowany charakter *misemono* i *yose* spopularyzował w Japonii formułę *variété*, w którą kino wpisywało się w dwójnasób – wczesne pokazy filmowe często odbywały się w teatrach *yose* i *misemono-goya*⁸⁴, przy czym w wielu przypadkach nie przybierały formy niezależnych projekcji, lecz wchodziły w ramy szerszego programu, na który składały się także inne atrakcje, np. występy bazarzy, komików, tancerzy i akrobatów; ponadto, w duchu *variété* utrzymany był sam repertuar owych pokazów, w którym przeplatały się zapisy egzotycznych tańców w wykonaniu zachodnich artystek, nagrania ukazujące szarżę kawalerii i scenki uliczne z odległych zakątków globu⁸⁵. Z tego też względu swą narrację rozpoczynam od szerokiego omówienia *misemono* i zjawisk pochodnych, koncentrując się na tych ich aspektach, które znajdują bezpośrednie przełożenie na problematykę wczesnych dziejów kina w Japonii.

W prowadzonych przeze mnie badaniach nad wczesnym kinem w Japonii istotny – choć rzadko przywoływany eksplicytnie w tej pracy – punkt odniesienia stanowi kategoria kina atrakcji⁸⁶. Pojęcie to wprowadzili do dyskursu filmoznawczego

⁸² Richie Donald, *Japanese Cinema: Film Style...*, dz. cyt.; tenże, *A Hundred...*, dz. cyt.; Burch Noël, dz. cyt.; McDonald Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994.

⁸³ Na gruncie literatury anglojęzycznej do zjawisk tych szerzej odnosi się tylko Aaron Gerow w: tegoż, *Visions...*, dz. cyt.

⁸⁴ *Misemono-goya* można przełożyć jako „miejsce wystawiania *misemono*”. Termin ten pierwotnie odnosił się do niewielkich budek i stoisk, gdzie prezentowano pojedyncze *misemono*, później zaś stałych budynków, w których prezentowano większą liczbę zróżnicowanych *misemono*.

⁸⁵ Warto zauważyć, że formuła *variété* wywarła wyraźny wpływ na specyfikę wczesnych pokazów filmowych również w krajach zachodnich. Interesujące omówienie tej kwestii na gruncie polskim można znaleźć w: Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji: Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

⁸⁶ Syntetyczne omówienie pojęcia kina atrakcji można znaleźć w: Gunning Tom, *Cinema of Attractions*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 178–182; tenże, *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, [w:] Wanda Strauven (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 381–388 (zmodyfikowana wersja artykułu Gunninga opublikowanego w 1985 roku na łamach „Wide Angle”;

w latach 80. ubiegłego wieku Tom Gunning i André Gaudreault w odniesieniu do najwcześniejszego okresu historii kina, w którym nie wykształcił się jeszcze model filmu narracyjnego, skoncentrowanego na fabule, relacjach przyczynowo-skutkowych, kreśleniu psychologii i motywacji postaci oraz budowie suspense. Kino atrakcji skupiało się nie na opowiadaniu, lecz pokazywaniu. Miało na celu zadziwienie i oczarowanie widza wizualnymi atrakcjami – niecodziennymi, egzotycznymi, erotycznymi i groteskowymi obrazami, spektakularnymi dekoracjami i kostiumami, kolorem, niezwykłymi wyczynami czy efektami trickowymi. Gunning charakteryzuje ten model kina w następujący sposób:

[K]ino atrakcji bezpośrednio zabiega o uwagę widza, pobudzając jego ciekawość wizualną i dostarczając przyjemności poprzez ekscytujący spektakl – unikalne wydarzenie, zarówno fikcyjne, jak i dokumentalne, które jest interesujące samo w sobie. Prezentowana atrakcja może być również czysto filmowej natury, jak wczesne zbliżenia [...] czy filmy trickowe, którym posmak nowinki nadaje manipulacji technologią filmową (spowolnienie, projekcja wsteczna, trick stopowy, zdjęcia nakładane). Fikcyjne sytuacje zazwyczaj ograniczają się do gagów, numerów wodewilowych czy rekonstrukcji szokujących lub ciekawych wydarzeń (egzekucje, sprawy bieżące)⁸⁷.

Krótko mówiąc: chodzi w nim – jak ujmuje rzecz Michał Pabiś-Orzeszyna – „o zadziwienie widza spektaklem kuriozów”⁸⁸. Ten aspekt wczesnych filmów wzmacniał kontekst ich prezentacji w ramach formatu *variété*, który sam w sobie nie zawierał ciągłości narracyjnej, lecz składał się z serii niepowiązanych ze sobą filmowych i niefilmowych atrakcji. Gunning podkreśla, że początkowo atrakcję stanowił sam mechanizm kina – wczesna widownia chodziła na pokazy raczej po to, by zobaczyć najnowszy, kolejny po fonografie i aparacie rentgenowskim cud techniki, niż oglądać filmy. Zainteresowanie tematyką „ruchomych fotografii” miało co najwyżej charakter drugorzędny wobec fascynacji technologią, która wprawiała je w ruch. Ich treść zaczęła odgrywać większą rolę dopiero, gdy aparat filmowy zatracił znamiona nowinki. Twórcy filmów zaczęli wówczas szukać inspiracji w gazetach i magazynach ilustrowanych, a najpopularniejszymi filmami stały się te, które odnosiły się do bieżących wydarzeń. Zdaniem badacza nawet produkcje Georges’a Mélièsa, który w tradycyjnej historiografii kina traktowany jest jako pionier filmu fabularnego, są zdominowane nie tyle przez historię, co przez kumulację następujących po sobie atrakcji. Stwierdza on również, że choć od około 1906 roku model narracyjny stał się dominujący, atrakcje stanowią istotny element szeregu gatunków i nurtów filmowych, takich jak kino eksperymentalne, filmy pornograficzne, komedie slapstickowe, filmy biblijne czy współczesne blockbustery⁸⁹.

w którym po raz pierwszy pojawiło się pojęcie kina atrakcji). Najlepsze omówienie tej kategorii i jej konsekwencji dla historiografii kina w języku polskim można znaleźć w: Pabiś-Orzeszyna Michał, *Kino atrakcji: historia, krytyk, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna”, nr 3 (37), 2013, s. 18–44.

⁸⁷ Gunning Tom, *The Cinema of Attraction*[s]..., dz. cyt., s. 384.

⁸⁸ Pabiś-Orzeszyna Michał, dz. cyt., s. 19.

⁸⁹ Por.: Gunning Tom, *The Cinema of Attraction*[s]..., dz. cyt., s. 383; tenże, *Cinema of Attractions*..., dz. cyt., s. 179–181.

Spojrzenie na wczesny okres funkcjonowania kina w Japonii z perspektywy kina atrakcji pozwala lepiej ująć te jego aspekty, do których opisu i analizy nie jest adekwatny Sadoulowski dychotomiczny podział na kino braci Lumière i Georges'a Mélièsa – a więc kino rejestracji i kino ekspresji, kino dokumentalne i fabularne⁹⁰, a także uniknąć anachronicznego rzutowania późniejszej optyki na okres, w którym nie występowało rozróżnienie na te dwa modele filmu. Wydaje się ono przy tym bliższe sposobowi, w jaki filmy odbierała ówczesna widownia. Stąd też choć kategoria kina atrakcji odnosi się przede wszystkim do formalnych właściwości filmów, jest ona użyteczna w konceptualizacji zagadnień związanych z wczesną recepcją kina w Japonii. Ponadto nakreślony przez Gunninga model historyczny, opracowany w odniesieniu do Europy i USA, dobrze opisuje sytuację w Japonii – tam również początkowo główną atrakcją stanowiła sama technologia filmowa, wczesne projekcje oferowały widzom spektakl zróżnicowanych filmowych atrakcji, szybko przystąpiono do realizacji nagrań dotyczących bieżących wydarzeń, a pod koniec pierwszej dekady XX wieku rozwinęło się kino narracyjne, przy czym poetyka kumulacji atrakcji wciąż leżała u podstaw sporej części produkcji filmowej, zwłaszcza filmów historycznych.

Spośród szczegółowych celów, jakie postawiłem przed sobą przystępując do prac nad książką, jednym z kluczowych było nakreślenie relacji między dwoma wymiarami wczesnych pokazów filmowych – rozrywkowym i edukacyjnym. Kwestia ta jest o tyle istotna, że postulat wykorzystania filmu w celach edukacyjno-wychowawczych – artykułowany m.in. przez przedstawicieli władz, edukatorów, publicystów i krytyków filmowych – odgrywał w Japonii doniosłą rolę w debacie nad kinem i w kreowaniu polityki państwowej względem tego medium aż do końca powojennej okupacji kraju. Choć zorganizowane działania w tym kierunku zostały podjęte przez władze dopiero w drugiej dekadzie XX wieku, załączek myślenia o kinie jako narzędziu dydaktycznym pojawił się już w chwili importu pierwszych technologii filmowych. Zagadnieniu temu warto przyjrzeć się bliżej, tym bardziej że w literaturze przedmiotu można spotkać się z dwoma rozbieżnymi poglądami na temat „natury” kina we wczesnym okresie jego funkcjonowania w Japonii, głoszonymi przez Richiego i Dessera. Piszą oni kolejno:

W Japonii filmy cieszyły się popularnością od chwili ich pojawienia się, tj. od pokazów kinetoskopu w 1896 roku. W przeciwieństwie jednak do innych krajów uznawano je tam również za godne szacunku. We Francji pierwsze filmy postrzegano jako kolejną rozrywkę dla mas, w Ameryce natomiast traktowano je protekcjonalnie i myślano o nich jako o sposobie umieszczenia sztuk teatralnych w zasięgu najbiedniejszych. Tylko w Japonii były one w pełni

⁹⁰ U źródeł tej opozycji, przyjętej przez większość tradycyjnych historyków kina, tkwi stwierdzenie Georges'a Sadoula, w myśl którego za sprawą braci Lumière film stał się medium rejestracji, natomiast dzięki Mélièsowi narzędziem ekspresji. Por.: Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. Tome 1: L'invention du cinéma 1832–1897*, Denoël, Paris 1946, s. 312. Dobrą ilustracją tej optyki stanowi myśl Ryszarda Doroby: „Méliès przeszedł do historii jako pierwszy świadomy kreator filmowy, twórca filmowej fikcji fabularnej. Natomiast braciom Lumière [...] przyznać należy miano twórców nurtu dokumentalnego w filmie, tj. odtwarzającego rzeczywistość realnie istniejącą. Oba te nurty – fabularny i dokumentalny – będą współistnieć w całej historii filmu” (Doroba Ryszard, *Bliżej filmu*, wydanie II, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986, s. 26).

poważane. [...] Od samego początku widownia składała się [tam] z osób stosunkowo zamożnych, zainteresowanych najnowszymi osiągnięciami technologicznymi, których większość – tak wtedy, jak i dzisiaj – znajduje przyjemność w kontemplacji wielkiego świata poza granicami Japonii. Kiedy ta widownia zobaczyła nacierającą na nich falę w Deauville lub lokomotywę wjeżdżającą na Gare du Nord, delektowała się pierwszym przeblyskiem zewnętrznego świata, co stanowiło przejmujące doświadczenie dla ludzi przez setki lat od niego izolowanych. Jak można przypuszczać, biorąc pod uwagę specyfikę widowni, powab tych wczesnych filmów miał charakter przynajmniej częściowo dydaktyczny: widzowie udawali się na nie oczekując, że będą kształceni w takim samym stopniu, jak zabawiani. Z racji tego, że w Japonii – podobnie jak w reszcie Azji – niemal nie występuje awersja do bycia nauczonym, która często charakteryzuje Zachód, te wczesne nagrania, zwłaszcza filmy braci Lumière [...] i firmy Edisona, znalazły chętną i entuzjastyczną widownię, dla której to, jak wyglądała francuska kawaleria i jak tańczyła Fatima, było przedmiotem żywego zainteresowania⁹¹.

Wczesne praktyki realizacji filmów i uczęszczania na ich pokazy wykształciły się w miejskich dzielnicach rozrywkowych. Dzielnice rozrywkowe dla klasy robotniczej i średniej w Tokio, Kioto i Osace, gdzie współwystępowały takie atrakcje, jak *yose* [...], uliczne kiermasze czy opowieści ustne, szybko wchłonęły rodzącą się praktykę chodzenia na filmy. Na podobnej zasadzie kino zostało dość szybko zintegrowane z popularnym teatrem, zwłaszcza z *kabuki*. Owo skojarzenie z rozrywką, zamiast – powiedzmy – z ulepszeniem moralnym lub użytkowaniem edukacyjnym (co propagowano w Wielkiej Brytanii czy w Niemczech w dwóch pierwszych dekadach XX wieku), będzie charakteryzowało japońskie kino na przestrzeni całej jego historii. Na zawsze pozostanie ono [...] istotnym modelem, wiążącym kino japońskie z amerykańskim (hollywoodzkim), z którym łączą je głębokie, ważne i nieprzypadkowe podobieństwa⁹².

Choć Richie nie neguje rozrywkowego wymiaru wczesnych pokazów filmowych, koncentruje się na ich dydaktycznym aspekcie. W myśl propagowanej przez niego perspektywy pierwsi japońscy widzowie traktowali oglądanie filmów sprowadzonych z Europy i USA „przynajmniej częściowo” jako atrakcyjny sposób poszerzania swej wiedzy o świecie. Materiały prasowe z epoki oraz wspomnienia osób, które brały udział w pionierskich projekcjach, potwierdzają, że ten tryb odbioru faktycznie odgrywał – przynajmniej na poziomie deklaratywnym – istotną rolę na wczesnym etapie funkcjonowania kina w Japonii. Niemniej, jako że Richie zaledwie sygnalizuje walory rozrywkowe „ruchomych fotografii”, jego narracja jest zbyt jednostronna. Desser, prezentujący stanowisko przeciwstawne względem Richiego, popada w drugą skrajność. Głoszony przez niego pogląd, wedle którego kino zostało w Japonii szybko zintegrowane z tamtejszym światem rozrywki, jest słuszny, zwłaszcza w odniesieniu do okresu intensywnego rozwoju branży filmowej po wojnie rosyjsko-japońskiej. Nie sposób jednak zgodzić się ze stwierdzeniem, że nie przypisywano mu tam funkcji edukacyjno-wychowawczych, co stało w opozycji do trendów, jakie równolegle występowały w Europie.

Rozbieżność stanowisk Richiego i Dessera można tłumaczyć tym, że ich narracje są wyraźnie podporządkowane odmiennym celom. Richie poszukuje unikalnych właściwości japońskiej kinematografii, ich wyprowadzeniu sprzyja zaś podkreślanie jakoby diametralnie odmiennego statusu kina w Japonii i w krajach

⁹¹ Richie Donald, *Japanese Cinema: Film Style...*, dz. cyt., s. 3–4.

⁹² Desser David, *Japan*, [w:] Gorham A. Kindem (red.), *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, Carbondale 2000, s. 8.

zachodnich. Stąd też koncentruje się na *quasi*-edukacyjnym wymiarze tego medium, przeceniając jednocześnie poziom szacunku, jakim było ono darzone⁹³. Desser natomiast, zgodnie z zamysłem tomu, w którym opublikowano jego artykuł, odnosi się przede wszystkim do kina rozumianego jako przemysł filmowy, toteż skupia się na jego aspekcie rozrywkowym. Optyka ta – jakkolwiek dyskusyjna ze względu na jej redukcjonistyczny charakter – do pewnego stopnia uzasadnia abstrahowanie od postulatów wykorzystania kina w celach dydaktycznych, jako że były one głoszone przede wszystkim przez osoby spoza branży filmowej⁹⁴. Podstawowy problem z poglądami Richiego i Dessera polega, jak sądzę, nie tyle na ich rozbieżności, co na tym, że oba prezentują zbyt uproszczony obraz początków kina w Japonii. Tymczasem medium filmowe, ujmowane całościowo, miało wówczas wielowymiarowy charakter. Zróżnicowane funkcje, jakie pełniły pokazy filmowe – rozrywkowe, edukacyjne, informacyjne, a nawet reklamowe – często przeplatały się i zazębiały do tego stopnia, że nie jest możliwe stwierdzenie, która z nich była prymarna. Niejednoznaczny i płynny był nie tylko status kina jako takiego, ale i poszczególnych „ruchomych fotografii” – uznanie filmów za edukacyjne nie zależało zazwyczaj od ich rzeczywistych właściwości, lecz kontekstu ich wyświetlania, w tym retoryki organizatorów projekcji i paratekstów, takich jak materiały reklamowe i narracja towarzysząca projekcji, a także apriorycznego nastawienia widzów. Wszystko to sprawia, że kwestię tę trudno jest podporządkować jednostronnej narracji. Problem ten nie dotyczy zresztą wyłącznie zagadnienia rozrywkowych i edukacyjnych walorów pionierskich projekcji. Dlatego też dołożyłem starań, by w pracy przedstawić zniuansowaną – a przy tym czytelną – narrację wczesnych dziejów kina w Japonii.

W literaturze poświęconej tradycyjnym japońskim formom artystycznym, zwłaszcza sztukom performatywnym i plastycznym, często wskazuje się, że nie cechuje ich iluzjonizm, rozumiany jako dążenie do możliwie wiernego oddania rzeczywistości. Rozróżnienie na etos „prezentacji”, właściwy sztuce japońskiej, i etos „reprezentacji”, charakterystyczny dla sztuki Zachodu, jest często spotykane – choć nie zawsze stosowane są te terminy – w piśmiennictwie z zakresu kina Japonii, gdzie trafiło za pośrednictwem pionierskiej anglojęzycznej monografii teatru *kabuki* autorstwa Earle’a Ernsta z 1956 roku. Ernst pisał o teatrze reprezentacji:

W teatrze reprezentacji dokłada się wszelkich starań, by przekonać widownię, że scena nie jest sceną, a aktor nie jest aktorem. W tym celu scena jest przekształcana za pomocą dekoracji, rekwizytów i oświetlenia, by sprawiała wrażenie konkretnego i „prawdziwego” miejsca. Stosuje się różnorodne środki techniczne, by wywołać w widzach poczucie przestrzennego

⁹³ Richie stwierdza, że kino od samego początku cieszyło się w Japonii poważaniem. Tymczasem stosunek Japończyków do tego medium był zróżnicowany. Głosy oskarżające kino o schlebienie tanim gustom i wywieranie szkodliwego wpływu na widownię, zwłaszcza na dzieci i młodzież, uległy intensyfikacji w drugiej dekadzie XX wieku, równoległe do podjęcia przez władze wysiłków na rzecz wykorzystania filmu w celach edukacyjnych.

⁹⁴ Z całą pewnością jednak pespektywa przemysłowa nie uzasadnia tak silnego kontrastowania sytuacji w Japonii i w krajach zachodnich, gdzie również analogiczne głosy dochodziły głównie spoza branży filmowej.

pełnienia między widownią, na której siedzą, a sceną, na której odgrywana jest sztuka. Zasadniczo scena staje się obszarem iluzji, podczas gdy widownia pozostaje częścią rzeczywistości. Aktor [zaś], choć może w tym celu sięgać po bardzo „teatralne” środki, próbuje przekonać widownię, za pomocą charakterystyki, kostiumu, ruchu i mowy, że jest „prawdziwą” postacią, a nie grającym aktorem⁹⁵.

Teatr prezentacji charakteryzował zaś jako taki, w którym nie tworzy się w widzach wrażenia, że scena istnieje w innej przestrzeni niż reszta teatru, oraz celowo podkreśla się różnicę między grającym aktorem a „prawdziwą” postacią istniejącą w umyśle widza⁹⁶. Rozróżnienie na te dwa modele teatru, czy też – w szerszej perspektywie – dwa etosy, jest przywoływane w kontekście wczesnego japońskiego kina, m.in. przez Burcha i McDonald, bezpośrednio cytujących Ernsta, Colette Balmain, powołującą się na Burcha i Richiego⁹⁷. Richie pisze o etosie reprezentacji, że jest realistyczny w tym sensie, że przyjmuje się w nim, iż ukazuje się „rzeczywistość”, zaś o etosie prezentacji, że zasadza się na różnorodnych zabiegach stylizacyjnych i nie zakłada się w nim, że ukazywana jest surowa, nieprzetworzona rzeczywistość, przy czym ten drugi postrzega jako ogólną właściwość japońskiej kultury⁹⁸. Jakkolwiek twierdzenie o „prezentacyjnym” charakterze tradycyjnych japońskich form artystycznych i rozrywkowych jest – co do zasady – słuszne, jeszcze przed sprowadzeniem pierwszych technologii filmowych w japońskiej kulturze występowały pewne tendencje realistyczne, w sensie bliskim konwencjonalnemu zachodniemu rozumieniu tego pojęcia, stanowiące istotny kontekst dla zagadnienia wczesnej recepcji kina w Japonii, zwłaszcza edukacyjnego wymiaru pionierskich projekcji i odbioru filmów dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej. Stąd też w swej narracji podkreślam występowanie tych tendencji w ramach *misemono*, teatru i nowoczesnych przedfilmowych mediów wizualnych.

Kilka stron wcześniej pisałem, że jednym z dwóch głównych celów przyświecających mi w pracy nad książką było omówienie wczesnego okresu funkcjonowania kina w Japonii ze szczególnym uwzględnieniem procesów formowania się i profesjonalizacji japońskiej branży filmowej. Rozumiem przez to taką narrację wczesnych dziejów kina w Japonii, która – choć nie ogranicza się wyłącznie do tych kwestii – kładzie nacisk na stopniowe wykształcanie się tam profesjonalnego przemysłu filmowego, czyli stopniowe przechodzenie od modelu pionierskich projekcji, organizowanych przez przedsiębiorców, dla których film stanowił tylko jedną, zwykle nie najważniejszą, sferę aktywności biznesowej, do zorganizowanej działalności produkcyjnej i dystrybucyjnej, odbywającej się w ramach wytwórni zatrudniających zawodowych aktorów i personel wyspecjalizowany w realizacji filmów oraz rozbudowanej sieci kinoteatrów. W pracy omawiam więc wczesne praktyki produkcyjne, dystrybucyjne i wystawiennicze, ich źródła oraz

⁹⁵ Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, Grove Press, New York, 1956, s. 19.

⁹⁶ Tamże, s. 18.

⁹⁷ Burch Noël, dz. cyt.; McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt.; Balmain Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt.

⁹⁸ Por.: tamże, s. 11–12 i 25–26.

zachodzące w tych sferach działalności filmowej przeobrażenia, wykształcanie się odmiennych rodzajów filmów (protogatunków i gatunków filmowych) charakterystycznych dla wczesnego okresu funkcjonowania kina w Japonii oraz powstanie i rozwój pierwszych wytwórni. Zależało mi przy tym na uniknięciu mielizn perspektywy zakładającej – implicytnie lub eksplicytnie – istnienie „naturalnej” linii rozwojowej kina, zarówno kina w ogóle, jak i konkretnie, kina w Japonii. Dlatego też, omawiając poszczególne zjawiska, jakie wystąpiły na gruncie japońskiego kina, nie traktuję ich jako „naturalnej” kolei rzeczy, lecz – kiedy to tylko możliwe – wskazuję na ich faktyczne i domniemane przyczyny.

Struktura pracy

Praca składa się z pięciu rozdziałów ułożonych w kluczu chronologiczno-tematycznym. Pierwszy z nich poświęcony został japońskiej kulturze ulicznych atrakcji epoki Edo i wczesnego okresu epoki Meiji. Prezentuję w nim definicję, rodowód, historyczne przekształcenia oraz wewnętrzne zróżnicowanie *misemono* i *yose*, koncentrując się na kwestiach, które stanowią – z tych czy innych względów – istotny kontekst dla wczesnych dziejów kina w Japonii. Jednym z głównych celów tego rozdziału jest wykazanie, że w chwili importu pierwszych technologii filmowych w Japonii istniał – przynajmniej w większych ośrodkach miejskich – podatny grunt pod wykształcenie się kultury konsumpcji filmowej w postaci potencjalnej widowni, ceniącej sobie zróżnicowane atrakcje, oraz infrastruktury, która mogła zostać wykorzystana do organizacji pokazów filmowych. Sporą część rozdziału poświęcam na omówienie okoliczności pojawienia się w Japonii i funkcjonowania w ramach *misemono* trzech przedfilmowych mediów wizualnych, których mechanika i specyfika odbioru były zbliżone do kinetoskopu i aparatów do zbiorowej projekcji filmów – zograskopu, pudła perspektywicznego i latarni magicznej. Ponadto referuję w nim tendencje realistyczne w obrębie *misemono*, przekształcenia w zakresie jego cenzury, *quasi*-dydaktyczny wymiar niektórych rodzajów pokazów oraz stosunek cen wejściówek do teatrów *yose* i na pokazy *misemono* do cen biletów do teatru *kabuki*.

Drugi rozdział poświęcony jest najwcześniejszemu okresowi dziejów kina w Japonii, w którym krajowa aktywność filmowa ograniczała się do organizacji pokazów importowanych nagrań. We wstępie zaznaczam, że w chwili pojawienia się w Japonii kino nie było zjawiskiem pozbawionym ideologicznych konotacji, bowiem technologia filmowa demonstrowała potęgę zachodniej myśli technologicznej, a filmy umożliwiały widzom krótki, pozornie obiektywny, wgląd w życie w nowoczesnych państwach Zachodu. Następnie referuję działalność filmową importera kinetoskopu, wskazując, że kariera tego urządzenia była w Japonii krótka, bowiem, w przeciwieństwie do USA, niemal od samego początku musiało ono konkurować z aparatami przeznaczonymi do zbiorowej projekcji filmów – kinematografem i witaskopem. Omawiając działalność organizatorów wczesnych pokazów filmowych, koncentruję się na takich kwestiach, jak mechanizmy promocji

owych pokazów, ich forma, zawartość wyświetlanych podczas nich nagrań i ich recepcja. Wskazuję przy tym na zbieżność „edukacyjnej” retoryki organizatorów pionierskich projekcji z ideologią „cywilizacji i oświecenia” oraz sloganami „Wyjść z Azji, wejść od Zachodu” (*datsua nyūō*) i „dogonić, przegonić [Zachód]” (*oitsuku, oikose*). Ponadto przedstawiam sylwetki dwóch przedsiębiorców – Einosukego Yokoty i Kenichiego Kawaury, którzy rychło wyrosli na najważniejsze postaci japońskiej branży filmowej i odegrali kluczowe role w jej dalszym rozwoju.

W trzecim rozdziale omawiam początki produkcji filmowej w Japonii, od 1897 roku do wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej. Na początku rozdziału wskazuję, że pierwsze filmy, jakie zarejestrowano w Japonii, powstały na zlecenie firmy Lumière z myślą o ich wyświetlaniu na Zachodzie, po czym odtwarzam okoliczności ich realizacji i analizuję je pod kątem tego, jaki obraz Japonii się z nich wyłaniał. Następnie omawiam pierwsze filmy zrealizowane w Japonii przez krajowych operatorów w celu ich komercyjnej eksploatacji na lokalnym rynku. Wskazuję, że większość z tych nagrań stanowiły zapisy tańców gejsz, które z racji ich regularnej produkcji na przestrzeni kolejnych lat można uznać za pierwszy protogatunek filmowy, jaki wykształcił się w Japonii. Dalej omawiam produkcje z końca XIX wieku, w których można dopatrywać się załączków filmu fabularnego, podkreślam jednak, że winno raczej mówić się o ich dwoistym charakterze, łączącym aspekty fikcjonalne i niefikcjonalne, jako że stanowiły zapis wyimków ze spektakli teatralnych, odgrywanych przez występujących w nich aktorów. W ostatniej części rozdziału referuję narodziny formuły filmów dotyczących bieżących wydarzeń, począwszy od filmu zarejestrowanego w 1900 roku podczas zawodów sumo w świątyni Ekō-in w Tokio, przez serię nagrań zrealizowanych przez dwóch japońskich operatorów w Chinach w czasie powstania bokserów, skończywszy na kilku materiałach utrwalonych w Japonii w 1903 roku przez firmę Yoshizawa Shōten.

Czwarty rozdział poświęcony jest funkcjonowaniu japońskich mediów w czasie wojny rosyjsko-japońskiej oraz roli, jaką kino odegrało w wizualizowaniu tego konfliktu i podsycaniu wojennej gorączki. We wstępie wskazuję, że konflikt z Rosją stanowił punkt zwrotny w dziejach japońskiej branży filmowej i bezpośredni impuls do jej dalszego rozwoju, ponieważ ogromna popularność nagrań dotyczących wojny ostatecznie uzmysłowiła branży rozrywkowej potencjał komercyjny kina, a wypracowane wówczas zyski umożliwiły zwiększenie importu i produkcji oraz rozbudowę infrastruktury filmowej. Omówienie roli japońskich mediów w relacjonowaniu i interpretowaniu wojny z Rosją poprzedzam nakreśleniem tej kwestii w odniesieniu do I wojny chińsko-japońskiej, co ma na celu podkreślenie, że choć na przestrzeni dekady dzielącej te dwa konflikty zaszły istotne przekształcenia na gruncie mediów, ogólny model ich funkcjonowania w czasie wojny pozostał zasadniczo niezmienny. Następnie omawiam filmy dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej realizowane w Wielkiej Brytanii, USA i Francji, z których znaczna część wyświetlana była w Japonii. Zagadnieniu temu poświęcam sporo miejsca, bowiem w literaturze filmoznawczej nie pojawiło się jak dotąd jego kompleksowe opracowanie. W ostatniej części rozdziału, poświęconej obecności

zagranicznych i krajowych filmów dotyczących wojny na japońskich ekranach, skupiam się na kwestiach metod prezentacji tych nagrań i ich recepcji, ze szczególnym uwzględnieniem stosunku widowni do tzw. fałszywek, czyli rekonstrukcji wydarzeń z frontu realizowanych poza terenami objętych działaniami zbrojnymi.

W piątym, najdłuższym rozdziale, omawiam proces profesjonalizacji japońskiej branży filmowej po wojnie rosyjsko-japońskiej oraz wpływ wypracowanych wówczas rozwiązań na funkcjonowanie kina w Japonii w drugiej dekadzie XX wieku. We wstępie podkreślam, że na początku drugiej dekady XX wieku większość komentatorów podejmujących temat kina nie wątpiła już, iż stanowi ono fenomen, który na trwałe wpisał się w obraz nowoczesnego świata, oraz że w okresie tym film stał się przedmiotem zainteresowania władz. Następnie omawiam zjawisko umasowienia kina – rozumiane jako upowszechnienie się udziału w projekcjach jako formy spędzania wolnego czasu wśród wszystkich warstw społecznych – jakie wystąpiło na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku. W kolejnej części rozdziału referuję proces rozwoju japońskiej branży filmowej – obejmujący stworzenie przez tamtejsze przedsiębiorstwa filmowe sieci stałych kinoteatrów, rozbudowę infrastruktury, w tym konstrukcję pierwszych studiów filmowych, oraz zwiększenie poziomu krajowej produkcji filmowej – wskazując, że wiodącą rolę odegrała w nim firma Yoshizawa Shōten. Dalej omawiam filmową działalność Shōkichiego Umeyi, który jako jedyny z czołowych japońskich przedsiębiorców filmowych z przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku rozpoczął ją poza Japonią. W kolejnej części rozdziału przedstawiam charakterystykę japońskiej branży filmowej w drugiej dekadzie XX wieku, uwzględniając takie zjawiska, jak podział japońskiej produkcji na dwa metagatunki – kino historyczne (*kyūha*) i kino współczesne (*shinpa*), przekształcenia w zakresie programów filmowych i wewnętrzne zróżnicowanie kinoteatrów wchodzących w ramy sieci największych japońskich przedsiębiorstw filmowych. Następnie omawiam dzieje współpracy Shōzō Makino i Matsunosukego Onoego, traktując je jako ilustracje procesów formowania się japońskiego systemu gwiazdorskiego i wyłaniania się profesji reżysera filmowego. Ostatnia część rozdziału poświęcona została na omówienie „skandalu zigomarowskiego” i wpływu, jaki ten wywarł na wykształcenie się w Japonii systemu cenzury filmowej.

ROZDZIAŁ 1

Misemono: świat przedfilmowych atrakcji

W epoce Edo wykształciła się w Japonii bogata kultura miejska, charakteryzująca się szeroką gamą rozrywek wykraczających poza teatr *kabuki* i *bunraku*, literaturę popularną, malarstwo drzeworytnicze i dzielnice rozkoszy. Nie mniej istotną rolę – a pod pewnymi względami nawet ważniejszą, jako że był dostępny finansowo dla większej liczby ludzi – odgrywał w niej świat ulicznych atrakcji, gdzie, smakując różnorodnych łakoci, widzowie mogli obejrzeć różnorodne dziwowiska. Atrakcje te stanowiły wyraźny element miejskiego pejzażu Japonii jeszcze w drugiej połowie XIX wieku. Cechowało je daleko posunięte zróżnicowanie w zakresie skali, finezji i treści. Rekonstruując w wydanej w 1922 roku książce *Wieczorny poblask Edo (Edo no yūbae)* obraz słynącej z tego typu rozrywek dzielnicy Ryōgoku z około 1865 roku, Manbei Kajima wśród rzeczy, jakie można było tam zobaczyć, wymieniał m.in. teatr Mureamon-za, kobiecą trupę *kabuki* „Trzy siostry”, *nozoki-karakuri* przedstawiające historię 47 roninów, pieśniarzy *naniwa-bushi*, balladystów *shinnai*, gawędziarzy, wróżbiarzy, strzelnice łucznicze i dmuchawkowe, stoiska golibrodów i masażyistów, sprzedawców zabawek oraz rozmaitych przysmaków (*sakuramochi*, galaretki z żelu agarowego, pierożków, tempury, bulionu z liści niespłika, smażonej wątróbki węgorza, *inari sushi*), pijaków, kłótnie i publiczne oddawanie moczu⁹⁹. Stephen Mansfield tak opisuje świat atrakcji w Edo pod rządami Tokugawów:

Dla tych, których nie było stać na teatr lub dzielnice rozkoszy, istniały rozrywkowe budki rozstawione pod wielkimi mostami, wzdłuż szerokich przecinek przeciwpożarowych i zatłoczonych skrzyżowań, bazarów, pasaży przed świątyniami i chramami i na innych otwartych przestrzeniach. Tu mogli oni obejrzeć tancerzy, posłuchać opowiadaczy, otrzymać buddyjski egzorcyzm, obejrzeć dziwne zwierzęta i ptaki sprowadzone do kraju przez Holendrów oraz ludzi z deformacjami. Pokazy latarni magicznej, naśladowców, iluzjonistów i wykonawców sztuczek z wachlarzem stanowiły w tych miejscach regularny widok. Aktorzy, którzy wykonywali tak zwane „żebracze *kabuki*”, wcielali się jednocześnie w dwie role, malując jedną

⁹⁹ Por.: Fical Gerald A., *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*, Duke University Press, Durham 1999, s. 21.

stronę twarzy tak, by przedstawiała jedną postać, drugą natomiast na podobieństwo innej. Analogicznie, dwie połowy ich ciała były ubrane w stroje różnych postaci. Wciąż wymyślano kolejne absurdalne nowinki. Zabawiacze przeskakiwali przez kosze najeżone mieczami lub okręgi, w których paliły się świece. Inni połykali rapiery lub gwoździe lub dawali cudaczne pokazy muzyczne, na przykład używając jaja lub chochli zamiast plektronu podczas gry na trzystrunowym samisenie. Niektóre pokazy były darmowe, choć prawdopodobnie wynikało to z traktowania ich jako reklam ziela wężowego, cudownych proszków i innych panaceów. W namiotach wystawiano [zaś] postaci z *papier-mâché* zwane *iki-ningyō* (żywe lalki)¹⁰⁰.

Świat miejskich rozrywek wywarł duże wrażenie na obcokrajowcach, którzy przybyli do Japonii po 1868 roku. We wspomnieniach wielu z nich opisywało centra rozrywki i festiwale, które mieli okazje zobaczyć podczas swych podróży. Zainteresowanie budziły skala, zróżnicowanie, koloryt i żywiołowość tamtejszej kultury rozrywki. William Elliot Griffis tak pisał o festiwalu, w którym brał udział w lipcu 1871 roku:

Widziałem pokaz zaklinacza węży i tresera żółwi, którego zwierzęta wykonywały różne sztuczki: stawały na tylnych łapach, maszerowały w różnych kierunkach – naprzód, w tył zwrot, stop – i wspinały się na siebie na polecenia wydawane uderzeniami w bęben. Na wielkim kiermaszu i nad brzegiem rzeki prezentowano wiele innych sztuczek, takich jak rozbijanie kamieni brukowych uderzeniem ręki, stąpanie po ostrzu miecza i połykanie go, wyczyny siłowe, nadzwyczajne opanowanie czy zonglerka. Nocą jaskrawo oświetlone budki z posiłkami i łodzie ożywiały nabrzeże i rzekę tak bardzo, jak tylko można to sobie wyobrazić. Podczas *matsuri* na cześć bóstwa opiekuńczego miasta procesja była długa na cztery lub pięć mil¹⁰¹.

Isabella L. Bird, która odwiedziła Japonię pod koniec lat 70. XIX wieku, zdała następującą relację z *matsuri* w portowym mieście Minato w prefekturze Akita:

[Z]anurzyliśmy się w tłumie tłoczącym się wzdłuż ciągnącej się niemal na milę nędznej ulicy [...] ubogich herbaciarni i witryn sklepowych. Po prawdzie ledwie można było zobaczyć ulicę ze względu na ludzi. Papierowe latarnie wisiały w bliskiej odległości od siebie wzdłuż całej długości ulicy. Były tam surowe rusztowania wspierające pokryte matą i zadaszone platformy, z których ludzie przyglądali się znajdującemu się niżej tłumowi, pijąc herbatę i *sake*; spektakle w wykonaniu psów i małp; spektakle z udziałem małp i psów; dwie parszywe owce i chuda świnia ścigały zaciekawione tłumy, jako że żadne z tych zwierząt nie jest znane w tym regionie Japonii; budka, w której kobiecie co godzinę odcinano głowę za dwa seny od widza; procesja wozów z dachami w kształcie świątyń, ciągniętych przez czterdziestu mężczyzn, na których tańczyły dzieci najwyższej klasy; teatr z otwartym frontem, na którego deskach dwóch mężczyzn w starożytnych strojach o rękawach dotykających ziemi wykonywało w sposób nużąco powolny klasyczny taniec nużących póż, który składał się głównie ze zręcznych ruchów wspomnianych rękawów oraz okazjonalnego emfaticznego tupania i wykrzykiwania głosem przypominającym rzenie konia słowa *nō*. [...] Kult dzieci działał z pełną siłą. W ręce i w rękawy dzieci trafiały wszelkiego rodzaju maski, lalki, cukrowe figurki, zabawki i słodycze, bowiem żaden japoński rodzic nie wybrałby się nigdy na *matsuri* bez złożenia ofiary swojemu dziecku¹⁰².

¹⁰⁰ Mansfield Stephen, *Tokyo: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford – New York 2009, s. 53–54.

¹⁰¹ Griffis William Elliot, *The Mikado's Empire*, Vol. II, Harper & Brothers, New York – London 1913, s. 525–526.

¹⁰² Bird Isabella L., *Unbeaten Tracks in Japan*, third edition, John Murray, London 1888, s. 170–171.

Z kolei Lafcadio Hearn w ten sposób opisywał jeden z festiwali, które miał okazję obejrzeć na początku ostatniej dekady XIX wieku:

Każda strona ulicy prowadzącej do [chramu] była oświetlona linią papierowych latarni, na których widniały święte symbole, a ogromny dwór świątyni został przekształcony w miasto budek, sklepików i tymczasowych teatrów. Mimo zimna, tłum był ogromny. Wydało się, że zgromadzono tu wszystkie zwyczajowe atrakcje *matsuri*, jak również kilka nadzwyczajnych. Ze zwyczajowych podnień brakowało mi tylko dziewczyny ubranej w obi z żywych węży. Pewnie dla węży było już za zimno. Było kilku wróżbiarzy i zonglerów, byli akrobaci i tancerze, był mężczyzna robiący obrazki z piasku. Była również menażeria, w której prezentowano emu z Australii i kilka ogromnych nietoperzy z wysp [Riukiu], wyresowanych do wykonywania kilku sztuczek. [...] [Później] odwiedziliśmy mały teatr na otwartym powietrzu, by obejrzeć taniec dwóch dziewcząt. Po trwającym chwilę tańcu, jedna z dziewcząt wyciągnęła miecz i ucięła drugiej głowę, którą położyła na stole. Głowa otworzyła usta i zaczęła śpiewać¹⁰³.

Ogólna charakterystyka i wewnętrzne zróżnicowanie *misemono*

Większość z przytoczonych powyżej rozrywek można przypisać do kategorii *misemono*. *Misemono* (dosł. publiczne oglądanie rzeczy), stanowi złożoną kategorię pojęciową, która na język polski najlepiej przekłada się na „pokaz” – odnosi się ona do zróżnicowanych praktyk wystawienniczych i performatywnych prezentowanych w celach zarobkowych w przydrożnych budkach, namiotach i naprędce skleconych stoiskach. Choć sam termin pojawił się w epoce Edo, załączki *misemono* wykształciły się już w epoce Muromachi (1336–1573) w postaci *kanjin kōgyō*, czyli pokazów organizowanych w celu pozyskania funduszy przez pozbawione stałego źródła dochodu chramy i świątynie, które wynajmowały profesjonalnych zabawiaczy i czerpały pieniądze z opłat wejściowych¹⁰⁴. Stopniowo pokazy te uległy przekształceniu w niezależne przedsięwzięcia komercyjne. Jak wskazuje Andrew L. Markus, wraz z postępującą urbanizacją w okresie Muromachi wzrosła ich liczba i różnorodność, często też spełniały one już wszystkie wyznaczniki *misemono*: prezentowano podczas nich rzadkie popisy lub obiekty, odbywały się w odgradzonej przestrzeni, pobierano za nie z góry ustaloną cenę wejściową i towarzyszyła im wymyślna narracja wystawcy¹⁰⁵. Inny ważny kontekst dla *misemono* stanowiła praktyka *kaichō* (dosł. odsłonięcie kurtyny), tj. publicznego czasowego wystawiania skarbów religijnych – relikwów, posągów, obrazów – na co dzień niedostępnych oczom profanów, które podobnie jak *kanjin kōgyō* wiązało się z pozyskiwaniem funduszy. Istniały dwa rodzaje

¹⁰³ Hearn Lafcadio, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Vol. II, Houghton, Mifflin and Co., Boston – New York 1894, s. 639–640 i 643.

¹⁰⁴ Hur Nam-li, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensōji and Edo Society*, Harvard University Asia Center, Cambridge – London 2000, s. 86.

¹⁰⁵ Markus Andrew L., *The Carnival of Edo – Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 45, No. 2, 1985, s. 503.

kaichō, różniące się tym, gdzie prezentowano owe skarby: *igaichō*, czyli ich odsłonięcie w miejscu stałego pobytu, oraz *degaichō*, polegające na ich demonstracji w innym miejscu, co oznaczało zazwyczaj przewiezienie ich z prowincji do Edo, a czasem ich wożenie po większych miastach kraju¹⁰⁶. *Kaichō* miały wymiar niejako niezależny od funkcji religijnych czy misyjnych tej praktyki, polegający na rozbudzaniu zainteresowania czymś niezwykłym – ich moc przyciągania, a co za tym idzie: generowane przez nie przychody, były tym większe im rzadszy i niezwyklejszy był prezentowany podczas nich obiekt, im większą był ciekawostką¹⁰⁷. Praktyka ta była często spotykana i cieszyła się dużą popularnością – między 1654 a 1868 rokiem w samym Edo odbyło się co najmniej 1566 *kaichō*¹⁰⁸. Przestrzeń *kaichō* łączyła sfery *sacrum* i *profanum*, bowiem wokół prezentowanych religijnych obiektów rozstawiano stoiska z jedzeniem, pamiątkami i innymi atrakcjami. Stopniowa sekularyzacja tych praktyk doprowadziła do wykształcenia *misemono*.

Misemono stanowi fascynujące zjawisko, samo w sobie warte osobnej monografii jako interesujący, a przy tym stosunkowo mało opisany przejaw kultury miejskiej okresu Edo i pierwszych dekad epoki Meiji. Omówienie tego fenomenu przynajmniej w ograniczonym zakresie w ramach tej pracy jest o tyle istotne, że stanowi on – jak już wskazywałem – ważny kontekst dla kina w początkowym okresie jego funkcjonowania w Japonii. W dalszej partii rozdziału wskażę na takie kwestie, jak zróżnicowany charakter *misemono*, funkcjonowanie w ich ramach przedfilmowych mediów wizualnych, występowania tendencji realistycznych, ich *quasi*-edukacyjnego aspektu, cenzura miejskich atrakcji, rola *yose* jako kontynuacji *misemono* oraz dostępności finansowej tego typu atrakcji dla mas miejskich.

Wspominałem już, że *misemono* spopularyzowało w Japonii format *variété*. Proces ten zasadał się na dwóch wzajemnie powiązanych podstawach: inkluzywności *misemono* oraz ich przestrzennej organizacji. *Misemono* jest terminem o szerokim zakresie, a zjawiska, w odniesieniu do których go stosowano, były dalece zróżnicowane. W praktyce nie istniały żadne formalne kryteria ograniczające to, co można było uznać za *misemono* – podstawą klasyfikacji były forma i cele prezentacji, nie zaś prezentowane treści. Nam-li Hur zauważa, że w ramy pokazów *misemono* wchodziło wszystko to, co było „wystarczająco niezwykle, rzadkie, fascynujące i sensacyjne, by przyciągnąć tłum i przynieść zysk”¹⁰⁹. Najpopularniejszą – a przy tym najbardziej elementarną – klasyfikację *misemono* zaproponował Musei Asakura (wł. Kamezō Asakura), badacz tej problematyki działający w okresach Meiji i Taishō (1912–1926). Podzielił

¹⁰⁶ Kornicki P.F., *Public Display and Changing Values. Early Meiji Exhibitions and Their Precursors*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 2, 1994, s. 174–175.

¹⁰⁷ Tamże, s. 178.

¹⁰⁸ Reader Ian, Tanabe George J. Jr., *Practically Religious: Worldly Benefits and the Common Religion of Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1998, s. 213.

¹⁰⁹ Hur Nam-li, dz. cyt., s. 61.

je na trzy ogólne kategorie: a) wyczyny sprawnościowe i artystyczne, takie jak taniec, sztuczki magiczne czy akrobatyka, b) rzemiosło artystyczne, w tym produkcję i prezentację różnorodnych gadżetów oraz c) osobliwości naturalne, obejmujące zarówno niezwykle zwierzęta, jak i zdeformowanych ludzi¹¹⁰. Jak widać, kategorie Asakury są szerokie, a przez to podatne na dalsze rozwijanie. Przykładowo, Matsunosuke Nishiyama, bazując na materiałach z epoki, wyróżnił sześć ogólnych kategorii rozrywek spotykanych w Edo w pierwszej połowie XIX wieku, korespondujących z pierwszą kategorią Asakury: a) triki i akrobatykę (*kyokugeki*), b) specjalne umiejętności (*tokugi*), c) mimikrę (*monomane*), d) tańce (*buyō*), e) sztuki narracyjne i f) sztuki teatralne i *jōruri*¹¹¹. W tym miejscu pragnę przedstawić własną typologię *misemono*, w której wyróżniam: a) sztuczki kuglarskie i popisy akrobatyczne, b) sztuki performatywne, c) sztuki narracyjne i oratorskie, d) wymyślne rękodzieło, e) zagraniczne wynalazki, f) pokazy egzotycznych zwierząt i roślin oraz g) *freak-show*.

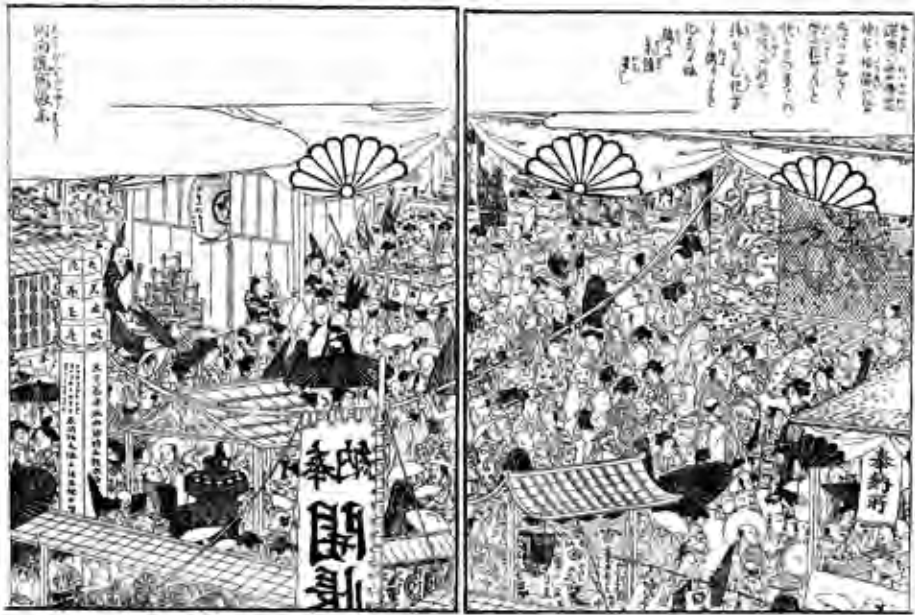
Różnorodność *misemono*, sama w sobie duża, była wzmacniana przez kontekst ich prezentacji, tj. współwystępowanie zróżnicowanych atrakcji na stosunkowo niewielkim obszarze. Wskutek tego osoba, która wkraczała w przestrzeń *misemono*, miała możliwość oddania się w bardzo krótkim odstępie czasu zróżnicowanym rozrywkom – zacząć od obejrzenia popisów akrobatów, by kilka minut później udać się posłuchać gawędziarza, potem zapoznać się ze skomplikowanym urządzeniem mechanicznym, po czym przyjrzeć się człowiekowi, którego skórę pokrywały łuski.

Misemono były pierwotnie wystawiane na terenach przyświątynnych podczas *kaichō* i *kanjin kōgyō* oraz w miejscach, w których odbywały się okazjonalne festiwale (*matsuri*) i jarmarki. W przypadku Edo prym wiodła w tym zakresie przestrzeń buddyjskiej świątyni Sensō-ji, gdzie regularny widok stanowiły

¹¹⁰ Por.: Maeda Ai, *Asakusa as Theater: Kawabata Yasunari's The Crimson Gang of Asakusa*, tłum. Edward Fowler, [w:] Maeda Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, James A. Fuji (red.), Duke University Press, Durham 2004, s. 149; Silverberg Miriam, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009, s. 227.

¹¹¹ W ramach *kyokugeki* Nishiyama wyróżnia m.in. pokazy iluzjonistów i prestidigitatorów, akrobatykę, sztuczki jeździeckie, triki z bączkiem i wachlarzem, akrobatyczną grę na samisenie oraz – z niewiadomych względów – pokazy niezwykłych gadżetów, w tym mechanicznych i wodnych. Do specjalnych umiejętności zalicza m.in. sztuczki z użyciem stóp, sztuczki z końmi i sztukę ośmiu ról (*hachiningei*), tj. pokazy, w których pojedynczy zabawiacz jednocześnie grał na kilku instrumentach, używał kilku obiektów do naśladowania różnych dźwięków lub wcielał się w kilka ról. W ramach mimikry wyróżnia m.in. imitowanie głosów ptaków, naśladownictwo znanych osób i pantomimę. Z kolei wśród sztuk narracyjnych wymienia m.in. opowiadki z puentą, lekkie, dowcipne historyjki, improwizację zagadek, opowieści o bitwach i *ahodara-kyō* (sutrę głupców) – satyryczne wersy recytowane w stylu sutry przez fałszywych mnichów przy akompaniamencie drewnianego bębenka. Wreszcie do ostatniej kategorii klasyfikuje m.in. farsy, *teriha-kyōgen* (dramat *nō* odgrywany w stylu *kabuki* z dodatkiem popularnych piosenek i tańców), improwizowane komedie, pokazy latarni magicznej, spektakle kukielkowe i różne formy narracyjnych pieśni *jōruri*. Por.: Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868*, tłum. Gerald Groemer, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997, s. 229–230.

herbaciarnie, stoiska handlarzy, wystawy niecodziennych obiektów, występy kuglarzy i aktorów oraz pokazy sumo. Do naszych czasów zachowało się niewiele świadectw obecności *misemono* na prowincji, choć przynajmniej okazjonalnie były one tam wystawiane¹¹². Niemniej, te *misemono*, które trafiały na prowincję, z reguły ograniczały się do pokazów magicznych i akrobatycznych, występów narratorów, pokazów zwierząt i *freak-show*. *Misemono* stanowiło fenomen miejski w tym sensie, że choć część atrakcji, które można określić tym mianem, od czasu do czasu trafiało na prowincję, to właśnie w największych miastach występowały najbardziej spektakularne z nich, było ich najwięcej, w największym natężeniu i były tam obecne regularnie.



Ryc. 1. *Kaichō* w świątyni Ekō-in na ilustracji Settana Hasegawy zamieszczonej w *Przewodniku po znanych miejscach w Tokio (Edo meishō zue)* z 1836 roku.

Z biegiem czasu w większych miastach wykształciły się stałe obszary przeznaczone do prezentacji *misemono*. Początkowo były to po prostu najbardziej uczęszczane części miast, zwłaszcza skrzyżowania ulic i place targowe, stopniowo jednak wystawcy *misemono* zaczęli grupować się na obszarach, które bądź to stanowiły już centrum rozrywkowe miast, bądź stały się nim dzięki dużemu przepływowi mas ludzkich. Każde większe miasto Japonii miało swoje centrum *misemono* – w Kioto była to ulica Shijō, w Osace Dōtonbori i Naniwa Shinchi, w Nagoi zaś obszar Ōsu¹¹³. W przypadku Edo funkcję tę pełniły dystrykt Nihonbashi, most Ryōgoku i dystrykt Asakusa, zwłaszcza jego sektor Okuyama¹¹⁴.

¹¹² Markus Andrew L., dz. cyt., s. 511; Kornicki P.F., dz.cyt., s. 179 i 181.

¹¹³ Nishiyama Matsunosuke, dz. cyt., s. 230.

¹¹⁴ Por.: Markus Andrew L. dz. cyt., s. 505–510.

Nihonbashi stanowiło teatralne centrum miasta, mieściły się tam m.in. prestiżowe teatry Nakamura-za i Ichimura-za. Wystawcy lokowali tam swoje budki, licząc na to, że tłumy ciągnące do teatrów skorzystają również z ich usług. W przypadku tej lokalizacji *misemono* stanowiło jednak zaledwie dodatek do teatru *kabuki*. Zupełnie inaczej wyglądało to w przypadku mostu Ryōgoku łączącego Nihonbashi i Honjō, w okolicach którego dominowały *misemono*. Ze względu na ciągły przepływ ludzi na obu końcach mostu skupiły się zbiorowiska atrakcji. Obszar ten przetrwał jako centrum atrakcji do połowy okresu Meiji, jednak w ostatniej kwartale XIX wieku odbywało się tam zdecydowanie mniej *misemono* niż wcześniej, jako że prym zaczęła wiesć w tym zakresie Asakusa. Warto poświęcić temu dystryktowi nieco więcej miejsca z uwagi na jego późniejszą wagę dla rozwoju przemysłu filmowego.



Ryc. 2. Ulotka reklamowa pokazów małego teatru w Okuyamie w 1860 roku autorstwa Yoshitsuyi Utagawy. Małpy odgrywały sceny znane z teatru *kabuki*.

Początki historii Asakusy jako centrum rozrywkowego sięgają 1657 roku, kiedy ten położony na obrzeżach miasta bagnisty teren służył jeszcze za *hiyokechi* – obszar zapobiegający rozprzestrzenianiu się pożarów. Wówczas to bowiem władze podjęły decyzję o przeniesieniu słynnej dzielnicy rozkoszy Yoshiwara z okolic Nihonbashi na północ od Asakusy. Asakusa stała się tym samym stacją tranzytową na drodze do Yoshiwary i stopniowo przekształcała się w skupisko popularnych atrakcji. Status tego obszaru jako centrum rozrywkowego umocnił się w 1841 roku, kiedy to władze zdecydowały się przenieść tam teatry *kabuki*¹¹⁵. Sektor Okuyama szybko

¹¹⁵ Lippit Seiji M., *Topographies of Japanese Modernism*, Columbia University Press, New York 2002, s. 141.

wyrósł na lokalne centrum *misemono*, bowiem znajdował się bezpośrednio przy często odwiedzanej – a zarazem często organizującej własne atrakcje – świątyni Sensō-ji. Do połowy XVIII wieku zdobył on sławę całorocznego centrum rozrywki, w którym można było zobaczyć wszelkie możliwe atrakcje¹¹⁶. Griffis takimi słowami opisywał Asakusę i drogę prowadzącą do Sensō-ji:

Na długości całej ulicy, z obu jej stron, [...] mieszczą się różne restauracje i budynki, w których słynne śpiewające dziewczęta Tokio grają na instrumentach, śpiewają i tańczą. Droga do świątyni jest wybrukowana kamieniem i szeroka na dwanaście stóp, a na chodnikach wokół niej rozstawione są setki budek, w których sprzedaje się niebywałą obfitość zabawek, lalek i innych rzeczy cieszących oczy dzieci. Panują tu wieczne święta. „W Paryżu każda ulica jest jak Broadway” – powiedziała francuska *mademoiselle* nowojorskiej damie. W Asakusie każdego dnia jest festiwal [...]. Każdy w Japonii słyszał o Asakusie¹¹⁷.

„W Asakusie każdy dzień jest dniem festiwalowym”¹¹⁸ – wtórowała Griffisowi pisząca kilka lat później Bird. Szczególnie zachwyciły ją okolice Sensō-ji, stanowiące w jej opinii nadzwyczajny widok, z którym, pod względem zakresu prezentowanych tam atrakcji, nie mógł równać się żaden angielski jarmark w okresie ich świetności¹¹⁹. W 1873 roku tereny na zachód od świątyni zostały przekształcone przez władze w publiczny park – Asakusa Kōen, jedenaście lat później podzielono go zaś na siedem sekcji: Ikku, Niku, Sanku, Yonku, Goku, Rokku i Nanku¹²⁰. Okuyama, mieszcząca się na terenie sekcji piątej, stopniowo traciła swoją pozycję jako centrum rozrywki na rzecz sekcji szóstej – Asakusa Rokku, gdzie sukcesywnie przenosiły się *misemono*. Po otwarciu się Japonii na świat Okuyama i Asakusa Rokku stanowiły nie tylko centra rozrywki, ale również platformę do publicznej demonstracji nowoczesnych zachodnich technologii. W drugiej dekadzie XX wieku Asakusa przerodziła się w centrum filmowe Japonii, zyskując sobie miano „Dzielnicy filmowej” (*Eiga-gai*).

Niezależnie od różnic, jakie występowały między poszczególnymi typami *misemono*, wszystkie one miały jeden cel – oczarować widzów czymś widowiskowym, zaskakującym i możliwie unikalnym. Był to świat, w którym pokaz zonglerki fasolą i butelkami *sake* czy robienia *origami* za pomocą stóp nie należały do najbardziej niecodziennych widoków. Chęć zszokowania widzów ze szczególną wyrazistością uwidacznia się w pokazach „dziwolągów”. Pierwszy tego typu pokaz, o którym zachowały się informacje, odbył się już w 1499 roku w Kioto, kiedy to na widok publiczny wystawiono „białą mniszkę”, prawdopodobnie albinoskę, której niezwyklej stan przypisywano nieświadomemu zjedzeniu mięsa

¹¹⁶ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 507.

¹¹⁷ Griffis William Elliot, dz. cyt., s. 388. Przez „śpiewające dziewczęta” Griffis rozumie gejsze. *Singing girls* i *sing-song girls* były w XIX wieku popularnymi określeniami na chińskie kurtyzany. Terminy te zostały później zaadaptowane w odniesieniu do japońskich gejsz.

¹¹⁸ Bird Isabella L., dz. cyt., s. 23.

¹¹⁹ Tamże, s. 29.

¹²⁰ Liotta Salvator-John A., Miyawaki Masaru, *A Study on the History of „Cinema-City” in Asakusa, Tokyo*, „Journal of Architecture and Planning”, Vol. 74, No. 637, 2009, s. 618.

syreny¹²¹. Na przestrzeni epoki Edo liczba i częstotliwość pokazów ludzi z deformacjami uległa intensyfikacji¹²². Kres tego typu atrakcjom położyły ordynacje z lat 1872 i 1873 zakazujące ich ze względów humanitarnych oraz z uwagi na ich nieprzystawalność do nowoczesnej moralności, jaką miały zamiar kultywować w obywatelach władze¹²³.

Innym rodzajem *misemono* zorientowanym na prezentację niezwyklej obiektyw były pokazy rzadkich i egzotycznych zwierząt. Pokazy sztuczek w wykonaniu zwierząt stanowiły stały element japońskiego świata atrakcji. Część organizatorów pokazów *misemono* słusznie zauważyła, że by ściągnąć klientów zwierzęta wcale nie muszą być wytresowane – wystarczy, by te same w sobie były czymś, czego nie widzi się na co dzień. W okresie potęgi siogunatu Tokugawów możliwości pozyskania i prezentacji zwierząt z odległych krain były ograniczone, toteż liczba tego typu pokazów była ograniczona. Zwiększyły się one jednak w XIX wieku, zwłaszcza po otwarciu się Japonii na świat, co przełożyło się na znaczny wzrost liczby zwierzęcych *misemono*. Zainteresowanie zwierzętami stanowiło jeden z aspektów szerszego zainteresowania zewnętrznym światem. Jak stwierdza Frederik L. Schodt:

Japończycy byli zafascynowani egzotycznymi rzeczami, tym bardziej że przez ponad dwieście lat byli w znacznym stopniu odcięci od zewnętrznego świata. Mieszkańcy miast wręcz oszaleli z entuzjazmu w latach 20. XIX wieku, kiedy sprowadzono i zaprezentowano wielbłądy z Azji, czy w 1862 roku, gdy [...] amerykański statek przywiózł słonia w celu jego wystawienia¹²⁴.

Wśród zagranicznych zwierząt, jakie prezentowano w ramach *misemono*, znalazły się m.in. słonie, wielbłądy, leopardy, tygrysy, osły i jeżozwierze. Posmak egzotyki wzmacniał sposób prezentacji zwierząt – ich opiekunowie często nosili zagraniczne stroje, zwykle chińskie, a organizator pokazów z reguły wygłaszał rozbudowaną narrację przedstawiającą informację o pochodzeniu, zachowaniu i niezwyklej właściwościach zwierząt. Na pograniczu *freak-show* i pokazów zwierzęcych lokowały się *misemono*, w których prezentowano sfabrykowane osobliwości ze świata fauny, w rodzaju rogu jednorożca (*unikōru*), żyjącego jakoby w Morzu Szwedzkim, którego zaprezentowano w 1836 roku, czy miniaturowego tygrysa, wielkości kota, wystawionego w 1851 roku¹²⁵. Jeden z japońskich okazów kryptozoologicznych

¹²¹ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 503.

¹²² Wśród „dziwologów” prezentowanych w Edo wymienić można m.in. wysoką na ponad siedem stóp gigantkę O-Yome (1674), mierzącego nieco ponad stopę karła z Osaki Honshuna (1684), szkaradną „dziewczynę-demoną” (1778), „dziewczynę-kraba” mającą tylko po dwa palce u każdej dłoni (1769), „dziewczynę z jądrami” (1806), chłopca, który mógł wyjmować swoją gałkę oczną i zawieszać ciężarki na nerwach optycznych (1840), siedmiolatka o ciele pokrytym łuskami (1850) i „chłopca-niedźwiedzia”, w rzeczywistości dziewczynkę, o ciele pokrytym gęstym futrem (1850). Por.: Figal Gerald A, dz. cyt., s. 22; Markus Andrew L., dz. cyt., s. 505 i 530; Hur Nam-li, dz. cyt., s. 60.

¹²³ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 539–540.

¹²⁴ Schodt Frederik L., *Professor Riskey and the Imperial Japanese Troupe: How an American Acrobat Introduced Circus to Japan and Japan to the West*, Stone Bridge Press, Berkeley 2012, s. 134.

¹²⁵ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 528.

– tzw. Syrena z Fidzi (*Feejee Mermaid*), stworzona przez zszywanie górnej części ciała małpki z dolną częścią ciała dużej ryby – trafiła nawet na Zachód¹²⁶.

Kolejnym typem *misemono*, w którym kładziono nacisk na niezwykłość i unikalność było *saiiku*, wymyślne rękodzielnictwo, polegające na tworzeniu imponujących i atrakcyjnych wizualnie przedmiotów użytkowych, ozdobnych lub artystycznych. Pierwotnie *saiiku* pełniły funkcje ofiar podczas tradycyjnych sintoistycznych świąt, zwłaszcza ceremonii promujących jedność i współpracę wioskowych wspólnot, później stosowano je jako elementy dekoracyjne przenośnych świątyni biorących udział w procesjach podczas *matsuri*, w końcu zaś zaczęły funkcjonować niezależnie jako osobne atrakcje¹²⁷. Ewolucja *saiiku* przebiegała więc zgodnie z modelem ewolucji *misemono*, jako że wystąpił w niej proces stopniowej sekularyzacji zjawiska u swych źródeł silnie związanego ze sferą religijną.

W ramach *saiiku* występowała pewna forma standaryzacji, czego efektem było wykształcenie się pewnych jej podtypów, takich jak choćby *kago saiiku*, czyli produkcja i prezentacja koszy wyplatanych na podobieństwo ludzi lub zwierząt. Poszukiwacze atrakcji najbardziej cenili jednak rzeczy niepowtarzalne, jakich nigdy nie mieli wcześniej okazji zobaczyć, toteż dla twórców *saiiku* priorytetem było zaskoczenie widzów pod względem precyzji wykonania, oryginalności użytych materiałów, skali przedsięwzięcia i ogólnej fantazyjności pomysłu. Wśród spektakularnych *saiiku* prezentowanych w Edo warto wymienić posągi bogini Kannon wykonane z suszonych ryb i skorupiaków, wysoką na 159 stóp podobiznę Buddy Wajroczały, stworzoną z naoliwionego papieru owiniętego wokół szkieletu z koszów i drewna miłorzębu, którą wystawiono w 1798 roku, wykonany w całości ze szkła „diamentowy statek”, na którego pokładzie znajdowały się stworzone z tego samego materiału figury chińskiego cesarza Xuanzonga z dynastii Tang i jego świty, prezentowany w 1836 roku, obrazy stworzone z włosów czuciowych wielorybów, które w 1852 roku zaprezentował Yoshisaburō Takeda i wystawione wiosną 1853 roku figury przedstawiające sceny z konfucjańskiego traktatu *Dwa-dzieścia cztery przykłady synowskiej miłości* (*Èrshí sì xiào*) wykonane z suszonych krasnorostów morskich¹²⁸. Specyficzny wariant *saiiku* stanowiły precyzyjne, a przy tym często stojące na wysokim poziomie artystycznym, urządzenia, automaty

¹²⁶ Syrenę nabył w Nagasaki holenderski kupiec, który następnie sprzedał ją w Batawii (obecnej Dżakarcie) amerykańskiemu kapitanowi Samuelowi Barrettowi Edesowi, ten zaś w 1822 roku zaprezentował ją w Londynie. W 1842 roku syn Edensa sprzedał okaz Mosesowi Kimballowi z Muzeum Bostońskiego. Kimball z kolei wynajął syrenę showmanowi P.T. Barnumowi, który odbył z nią *tournee* po USA. Nie są znane późniejsze losy okazu, prawdopodobnie jednak spłonął w jednym z pożarów, jakie wybuchły w muzeum Barnuma. Podstawowe informacje o „Syrenie z Fidzi” można znaleźć w: Levi Steven C., *P.T. Barnum and the Feejee Mermaid*, „Western Folklore”, Vol. 36, No. 2, 1977, s. 149–154. Szerzej omawiana jest ona natomiast w: Bondeson Jan, *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*, Cornell University Press, Ithaca 1999, s. 36–63.

¹²⁷ Hur Nam-li, dz. cyt., s. 86–87.

¹²⁸ Por.: Fukuoka Maki, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth Century Japan*, Stanford University Press, Stanford 2012, s. 223; Markus Andrew L., dz. cyt., s. 520; Hur Nam-li, dz. cyt., s. 60; Pate Alan Scott, *Ningyō: The Art of the Japanese Doll*, Tuttle Publishing, North Clarendon – Osaka 2005, s. 242.

i instalacje, których działanie było oparte na zagranicznej nauce, w tym zasadach hydrauliki, mechanizmach sprężynowo-zębatkowych i przekładniach¹²⁹. Wśród nich szczególną popularnością cieszyły się *karakuri-ningyō* – pieczołowicie wykonane mechaniczne lalki, które poruszały się bez widocznej pomocy animatorów.

W zaproponowanej wcześniej typologii *misemono* wyróżniłem kategorię pokazów zagranicznych wynalazków. Choć prezentowane w ramach tej kategorii obiekty można z pewnymi zastrzeżeniami zaliczyć do *saiku*, zdecydowałem się ją wyodrębnić, by podkreślić rolę, jaką sfera *misemono* odgrywała w rozpowszechnianiu w Japonii wiedzy o zachodnich technologiach. W okresie Edo i w pierwszych dekadach epoki Meiji świat *misemono* stanowił dla wielu Japończyków sferę pierwszego – a nierzadko i jedyne – kontaktu z cudami zachodniej nauki, które prezentowane były nie tyle jako przedmioty użytkowe, co ciekawe atrakcje. Odnosząc się do okresu rządów Tokugawów, Machiko Kusahara słusznie zauważa, że „w społeczeństwie, które nie stawało naprzeciw poważnym konfliktom zbrojnym ani rewolucji przemysłowej nowe technologie były z reguły ceniowane jako ciekawostki i rozrywka”¹³⁰. W epoce Edo popularną atrakcją stanowiły soczewka powiększająca i teleskop, które były za drobną opłatą wypożyczane przez właścicieli klientom, by ci mogli przyjrzeć się otoczeniu. Demonstrowane przez wystawców produkty docierały do nich, czasem okrężną drogą, od holenderskich kupców przebywających w Nagasaki.

Po otwarciu się Japonii na świat, a zwłaszcza po restauracji Meiji, pokazy zachodnich technologii uległy intensyfikacji, zarówno ze względu na większą dostępność urządzeń, które można było zaprezentować, jak i sprzyjającego temu ducha „cywilizacji i oświecenia”. Spośród zachodnich technologii demonstrowanych w budkach *misemono* w Tokio można wymienić *charugoro*, sprowadzone z Holandii urządzenie opisywane jako instrument w kształcie pudełka, z którego wydobywały się rozmaite dźwięki, a więc prawdopodobnie jakiś rodzaj katarynki, zaprezentowane w 1853 roku, piłę oscylacyjną i wiertarkę pionową, których pokazy odbyły się w 1866 roku, bębenek wybijający rytm impulsów telegraficznych zaprezentowany w 1869 roku i napędzane parą koło zamachowe demonstrowane w 1874 roku¹³¹. Podobnie jak w przypadku pokazów zwierząt, prezentacji tych urządzeń z reguły towarzyszyła narracja wyjaśniająca ich pochodzenie i działanie. Stopniowo pokazy zachodnich technologii przenosiły się z otwartej przestrzeni do zamkniętych budynków w centrach rozrywkowych oraz do teatrów *yose*, gdzie były prezentowane w ramach przerywników między numerami scenicznymi. W ten sposób demonstrowano m.in. silnik spalinowy, zoetrop, fonograf, aparat rentgenowski i elektryczność, a później również technologie filmowe.

¹²⁹ Szersze omówienie tego typu urządzeń i instalacji można znaleźć w: Screech Timon, *The Lens within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 61- 93.

¹³⁰ Kusahara Machiko, *The „Baby Talkie,” Domestic Media, and the Japanese Modern*, [w:] Erkki Huhtamo, Hussi Parikka (red.), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2011, s. 125.

¹³¹ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 523.

Misemono i przedfilmowe media wizualne

Pokazy *misemono* odegrały istotną rolę w rozwoju nowoczesnej kultury wizualnej – czy też: kultury konsumpcji obrazów – kładąc tym samym podwaliny pod rozwój kina w Japonii. Od późnego okresu Edo w ich ramach funkcjonowały i cieszyły się dużą popularnością trzy ważne przedfilmowe media wizualne: zograskop, pudło perspektywiczne i latarnia magiczna (*laterna magica*). Wszystkie te urządzenia trafiły do Japonii za pośrednictwem holenderskich kupców, szybko jednak rozpoczęto ich krajową produkcję, przy czym ostatnie zostało poddane daleko posuniętym modyfikacjom.



Ryc. 3. Fragment miedziorytu *L'Optique* Frédérica Cazenave'a z ok. 1793 roku na podstawie obrazu Louisa-Léopolda Boilly'ego – druga żona Georges'a Jacques'a Dantona i jego syn z pierwszego małżeństwa korzystający z zograskopu.

Zograskop był maszyną optyczną mającą na celu wywołanie u użytkownika wrażenia głębi podczas oglądania płaskiego obrazu umieszczonego u podstawy aparatu. Urządzenie składało się ze stojaka, zwieńczonego ulokowaną na wysokości mniej więcej 45 cm poziomą ramką, w której znajdowała się obustronnie wypukła soczewka o średnicy od 10 do 15 cm, z którą z kolei połączone było pod kątem 45 stopni lustro, skierowane w dół, gdzie znajdował się oglądany obraz¹³². Ważnym aspektem urządzenia było to, że prezentowało ono obrazy

¹³² Szczegółowy opis działania urządzenia jest dostępny w: Letkiewicz Marek, *Cudowna maszyna optyczna zograscope*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L”, Vol. XI, nr 1, 2013, s. 27–43.

w pełnej izolacji, usuwając z pola widzenia całe otoczenie, w którym obraz był konsumowany – widz spoglądał na odbicie obrazu przez soczewkę, a pole widzenia peryferyjnego zasłaniała ciemna ramka. Uzyskanie efektu głębi możliwe było dzięki zastosowaniu *vue d'optique*, specjalnego rodzaju widoków perspektywicznych tworzonych na potrzeby aparatu, w których stosowano przesadzoną perspektywę i zestawianie kolorów odległych na skali temperaturowej barw. Ze względu na mechanizm działania aparatu obrazy i ich ewentualne podpisy musiały być tworzone za pomocą metody odbicia lustrzanego.

Pierwsze zograskopy pojawiły się w Europie w latach 40. XVIII wieku i przez kilkadziesiąt lat cieszyły się tam ogromną popularnością¹³³. Aparat szybko trafił do Japonii, gdzie – ze względu na to, że został sprowadzony przez holenderskich kupców – znany był jako *oranda megane* („holenderskie okulary”)¹³⁴. Początkowo zarówno urzędnicy, jak i oglądane za ich pomocą widoki były sprowadzane z zagranicy, wkrótce jednak niektórzy japońscy artyści przystąpili do eksperymentów nad obrazami, które można było wykorzystać w aparatach optycznych. Za wzór służyły im okazy chińskiego malarstwa drzeworytniczego inspirowanego zachodnią perspektywą oraz malarstwa zachodniego, zwłaszcza sprowadzane w dużej liczbie miedziorytowe reprodukcje *wedut* – detalicznych obrazów przedstawiających widok miasta lub jego części, bazujących na zasadzie perspektywy zbieżnej, które jako samodzielny gatunek wykształciły się w Holandii w XVII wieku. Prawdziwy przełom przyniosła jednak działalność Kōkana Shiby, artysty i zapalnego studenta holenderskiej nauki, który w 1783 roku stworzył własne

¹³³ O popularności zograskopy i pudeł perspektywicznych oraz metodach ich prezentacji w Europie można przeczytać w: Mannoni Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of the Cinema*, tłum. Richard Crangle, University of Exeter Press, Exeter 2000, s. 86–94.

¹³⁴ Zograskop określane bywał również mianem *nozoki-megane* („okulary do podglądania”). Kwestia poprawnej nomenklatury jest problematyczna, jako że w epoce Edo stosowano kilka odmiennych terminów w odniesieniu do dwóch różnych urządzeń optycznych – zograskopy i pudeł perspektywicznego – przy czym czasem czyniono to zamiennie. Timon Screech w artykule z 1994 roku stwierdził, że w odniesieniu do zograskopy pierwotnie stosowano termin *nozoki-megane*, które później zastąpiono terminem *oranda megane*. W późniejszej książce nie przedstawił już takiej chronologii, wskazując tylko, że w użyciu były oba te terminy. W obu pracach stwierdził jednak, że pudeł perspektywiczne określano mianem *nozoki-karakuri* („maszyna do podglądania”). Willem van Gulik pisze natomiast, że w odniesieniu do zograskopy stosowano termin *oranda megane*, zaś w stosunku do pudeł perspektywicznego używano terminów *nozoki-megane* i *nozoki-karakuri*. Według Calvina L. Frencha pudeł perspektywiczne było zazwyczaj określane mianem *karakuri-nozoki*, zaś w odniesieniu do zograskopy stosowano terminy *nozoki-megane* i *oranda megane*, lecz rozróżnienie to było często ignorowane i termin *nozoki-megane* stosowano w odniesieniu do obu tych aparatów. Maki Fukuoka również stwierdza, że w stosunku do pudeł perspektywicznych stosowano wszystkie trzy terminy. Por.: Gulik Willem van, *Verschuivende Perspectieven*, „The Netherlands-Japan Review”, Vol. 1 No. 2, 2010, s. 58–59; Screech Timon, *The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture*, „Archives of Asian Art” Vol. 47, 1994, s. 58–69; tenże, *The Lens...*, s. 99 i 119; French Calvin L., *Shiba Kōkan: Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*, Weatherhill, New York 1974, s. 180; Fukuoka Maki, *Contextualising the Peep-box in Tokugawa Japan*, „Early Popular Visual Culture”, Vol. 3, No. 1, 2005, s. 17. By uniknąć nieścisłości w książce przyjąłem ujednoliczoną terminologię, w której określenie *oranda megane* stosuję wyłącznie w odniesieniu do zograskopy, *nozoki-karakuri* w stosunku do pudeł perspektywicznego, a *nozoki-megane* nie używam.

odbitki miedziorytnicze, co umożliwiło mu produkcję pierwszych pełnoprawnych japońskich *vues d'optique*, a w 1784 roku przedstawił drukiem zasadę działania *oranda megane*¹³⁵. Eksperymenty te umożliwiły krajową produkcję urządzeń optycznych i wykorzystywanych w nich widoków, określanych – od nazwy urządzenia – mianem *megane-e* („obrazy do oglądania przez okulary”), choć soczewki używane w aparatach nadal musiały być importowane. Zograskop funkcjonował w Japonii na sposób dwojaki: jako zabawka nabywana przez zamożnych do użytku domowego i jako atrakcja prezentowana w przestrzeni publicznej. Aparat był z powodzeniem wystawiany w ramach *misemono*, ustępował jednak popularnością innemu urządzeniu nastawionemu na wywołanie wrażenia głębi podczas oglądania płaskich obrazów z przerysowaną perspektywą – pudłu perspektywicznemu.

Pudło perspektywiczne – określane również mianem *peep-show* i *raree-show* – było sporych rozmiarów skrzynią, na której ścianie znajdował się otwór z soczewką powiększającą służącą do oglądania umieszczonych w środku urządzenia obrazów. Dla wzmocnienia wrażenia trójwymiarowości w niektórych aparatach umieszczano kilka rzędów wycinankowych obiektów. Pierwocin tego typu aparatów dopatruje się w piętnastowiecznych urządzeniach stworzonych w celu demonstracji teorii perspektywy m.in. przez włoskiego naukowca Leona Battistę Albertiego. W XVII wieku pudła perspektywiczne były konstruowane w Holandii, m.in. przez Samuela van Hoogstratena czy Carela Fabritiusa, a w następnym stuleciu ich większe wersje stały się popularną atrakcją na terenie niemal całej Europy¹³⁶.

Pierwsze pudło perspektywiczne pojawiło się w Japonii już w 1646 roku – w dokumentach faktorii holenderskiej odnotowano sprowadzenie urządzenia, które Japończycy ochrzcili mianem *gokurako-bako* („rajaska skrzynka”)¹³⁷ – było to jednak wydarzenie o charakterze incydentalnym. W następnym stuleciu do kraju trafiło więcej tego typu urządzeń, lecz prawdziwa eksplozja ich popularności wystąpiła dopiero pod koniec XVIII wieku, czemu sprzyjał fakt, że Japończycy opanowali metody ich produkcji. W *nozoki-karakuri* były prezentowane obrazy podobne do tych, jakie używano w zograskopach, z tą różnicą, że z racji specyfiki aparatu nie były one tworzone przy użyciu techniki lustrzanego odbicia. Dominacja pudła perspektywicznego nad zograskopem w sferze *misemono* wynikała przede wszystkim z właściwości mechanicznych. Urządzenie to można było prezentować na otwartej przestrzeni, bez konieczności konstruowania do jego pokazów choćby naprędce skleconej budki, a w większości jego wariantów mogło z niego korzystać jednocześnie kilka osób. Był więc to aparat bardziej mobilny, a przy tym łatwiejszy i tańszy w eksploatacji. Co więcej, stosowany w nim mechanizm umożliwiał dynamiczne zmienianie prezentowanych obrazów, co sprawiało, że był on bardziej atrakcyjny dla klientów.

¹³⁵ Screech, *The Lens...*, s. 101.

¹³⁶ Huhtamo Erkki, *Peepshow (Peep Practice)*, [w:] William Guynn, *The Routledge Companion to Film History*, Routledge, London – New York 2011, s. 219.

¹³⁷ Sato Tomoko, *Sztuka japońska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010, s. 57.

Japońskie pudła perspektywiczne były zróżnicowane. Najprostsze ich warianty miały tylko jeden otwór z soczewką, większość jednak miała ich więcej, zazwyczaj od czterech do sześciu. Niektóre miały prostą konstrukcję, z reguły jednak pokrywały je mniej lub bardziej finezyjne ornamenty, często przedstawiające fragmenty prezentowanych w nich obrazów, co pobudzało wyobraźnię klientów i zachęcało do skorzystania z nich. W części aparatów obejrzyć można było wyłącznie obrazy, bardziej rozbudowane wersje zawierały kilka rzędów wycinankowych planów, obiektów i postaci, najbardziej zaś skomplikowane miały ruchome elementy, którymi manipulował operator urządzenia (np. wycinankowe postaci, które przemieszczały się na tle głównego obrazu między dwoma planami). „Repertuar” *nozoki-karakuri* był również zdwersyfikowany – począwszy od serii niepowiązanych ze sobą obrazów, przez tematyczne kolekcje (np. znane miejsca w Japonii lub zagraniczne widoki), skończywszy na widowiskach o charakterze narracyjnym, przedstawiających kolejne sceny z popularnych legend, znanych sztuk teatralnych lub głośnych wydarzeń. Jednym z wabików przyciągających klientów była możliwość obejrzenia miejsc i rzeczy, które były dla nich trudno osiągalne lub w ogóle niedostępne, takich jak wnętrza domów uciech w Yoshiwarze i posiadłości *daimyō* czy odległe atrakcje turystyczne. Istotnym wymiarem pokazów pudła perspektywicznego było to, że zazwyczaj towarzyszyła im rozbudowana narracja operatora urządzenia, często w formie śpiewanej i w akompaniamencie muzycznym.



Ryc. 4. Ilustracja Mitsunobu Hasegawy przedstawiająca pokazy *nozoki-karakuri* zamieszczona w *Księżce obrazkowej bajek z Kagi (Ehon kaga mitogi)* z 1752 roku.



Ryc. 5. Bogato zdobione *nozoki-karakuri* na ilustracji Kyōdena Santō zamieszczony w *Towarach, o których wiesz wszystko (Gozonji no shōbai mono)* z 1782 roku.

Spśród mediów wizualnych prezentowanych w ramach *misemono* najbliższa kinu pod względem specyfiki odbioru była *laterna magica*. Latarnia magiczna – zwana również latarnią czarnoksięską – to prosty aparat projekcyjny o kształcie skrzyni, rzutujący obraz ze szklanych przezroczy na białą płaszczyznę. W swej elementarnej postaci składa się z wmontowanej w obudowę soczewki, szczeliny do wsuwania przezroczy, źródła światła i lustra wklęsłego do jego potęgowania¹³⁸. Wynalezienie urządzenia tradycyjnie przypisywano niemieckiemu jezuitcie Athanasiusowi Kircherowi, który miał skonstruować je około 1645 roku, lecz obecnie uznaje się, że pierwszą działającą latarnią magiczną stworzył w 1659 roku holenderski uczony Christiaan Huygens¹³⁹. W 1664 roku duński matematyk Thomas Rasmussen Walgensten rozpoczął podróż po Europie z latarnią magiczną własnej konstrukcji, organizując regularne publiczne pokazy urządzenia. Mniej więcej w tym samym czasie John Reeves i jego ojciec Richard, londyńscy producenci przyrządów optycznych, zajęli się produkcją latarni magicznych i ich sprzedażą do użytku domowego. W XVIII wieku za sprawą wędrownych zabawiaczy pokazy latarni magicznej stały się popularną rozrywką na terenie całej Europy. Urządzenie to było stopniowo rozwijane przez kolejnych badaczy – opracowano m.in. metody produkcji przenośnej wersji aparatu, polepszania ostrości i powiększania rozmiaru obrazu, jednoczesnego rzutowania na ekran większej liczby obrazów z osobnych przezroczy oraz uzyskiwania efektu ruchu. Idee teoretyków były inkorporowane w ramy pokazów urządzenia w celu zwiększenia ich atrakcyjności.

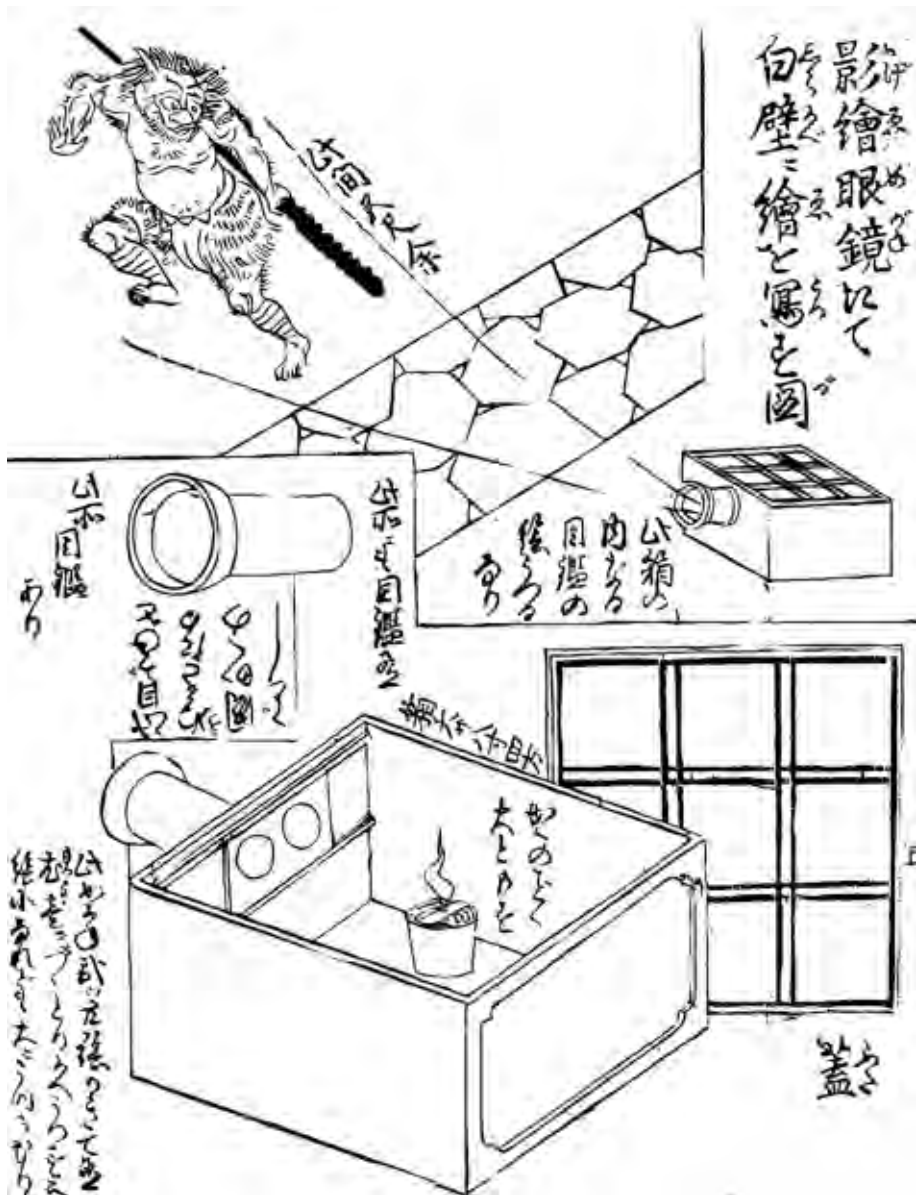
Latarnia magiczna trafiła do Japonii najprawdopodobniej w latach 70. XVIII wieku¹⁴⁰. Na komercyjny potencjał wynalazku szybko zwrócili uwagę japońscy zabawiacze, o czym świadczą fragmenty wydanego w 1779 roku *Konesera tengu* (*Tengutsū*), podręcznika dla magików autorstwa Hosego Hirasego, w którym znalazły się opis działania i ilustracje aparatu, umożliwiające jego konstrukcję¹⁴¹. Na początku XIX wieku wykształciła się w Japonii lokalna, idiosynkratyczna odmiana pokazów latarni magicznej, zwana *utsushi-e* („rzutowane obrazy”). Za twórcę tego rodzaju widowisk uznawany jest Kumakichi Kameya, projektant kimon i amatorski wykonawca *rakugo* (dosł. spadające słowa, forma komicznych monologów), który zainteresował się latarnią magiczną po tym, jak zobaczył ją w jednej z budek z atrakcjami w Edo.

¹³⁸ Historię rozwoju latarni magicznej i opis jej działania można znaleźć w: Jewsiewicki Władysław, *Prehistoria filmu*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953, s. 78–106 (należy wziąć poprawkę na to, że autor błędnie przypisuje skonstruowanie pierwszej latarni magicznej Athanasiusowi Kircherowi); Hankins Thomas L., Silverman Robert J., *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton 1995, s. 37–71.

¹³⁹ Por.: tamże, s. 43–44; Mannoni Laurent, dz. cyt., s. 20–27 i 33–45.

¹⁴⁰ Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 55, No. 4, 2000, s. 518.

¹⁴¹ Bremner Lewis, *The Magic Lantern as a Lens for Observing the Eye in Tokugawa Japan: Technology, Translation, and the Rangaku Movement*, „Modern Asia Studies”, Vol. 54, No. 3, 2020, s. 711–713.



Ryc. 6. Schemat prostej latarni magicznej zawarty w *Koneserze tengu* z 1779 roku.

Pierwszy publiczny pokaz *utsushi-e* w wykonaniu Kameyi odbył się w 1803 roku. Jako że spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, Kameya zdecydował się kontynuować tę działalność, w której posługiwał się pseudonimem Toraku Kameya I. To właśnie za jego zasługą proste dotychczas pokazy latarni magicznej, przekształciły się w pełnowymiarowe spektakle. Kameya kładł silny nacisk na wywołanie wrażenia ruchu pojawiających się w jego

przedstawieniach postaci i obiektów oraz atrakcyjne efekty specjalne. Uniemożliwiały przy tym widzom przyjrzenie się temu, w jaki sposób tworzone było widowisko, skrywając się przed ich wzrokiem za ekranem z półprzeźroczystego materiału, na który rzutował obraz od tyłu, co było w Japonii praktyką niespotykaną podczas wcześniejszych demonstracji latarni magicznej. Kameya rozwinął również narracyjny charakter pokazów, prezentując całe opowieści, wzbogacone o narrację, muzykę i efekty dźwiękowe¹⁴².

Między *utsushi-e* a dominującym na Zachodzie modelem pokazów latarni magicznej występowały daleko posunięte różnice w zakresie technik prezentacyjnych, co – w pewnym przynajmniej stopniu – stanowiło pochodną różnic w budowie używanych w nich aparatów. Latarnie europejskie były z reguły wykonane z metalu, często bogato ornamentowanego, dzięki czemu sam aparat stanowił atrakcję wizualną. Projekторы japońskie, zwane *furo*¹⁴³, były natomiast wykonywane z lekkiego drewna, co wynikało z niskiego stopnia rozwoju technik obróbki metali¹⁴⁴. Ze względu na użyte budulec były one lekkie i – w przeciwieństwie do latarni zachodnich – nie nagrzewały się pod wpływem lampy oliwnej stosowanej jako źródło światła, dzięki czemu można było nosić je w rękach podczas pokazów. W Europie pokazy latarni magicznej odbywały się zazwyczaj przy użyciu pojedynczego, nieruchomego projektorów, obsługiwanego przez jednego operatora. W celu ułatwienia jednoosobowej obsługi aparatu i uatrakcyjnienia pokazów wypracowano tam szereg rozwiązań technicznych w rodzaju podwójnych i potrójnych projektorów, powstałych przez połączenie ustawionych na sobie latarni, czy systemu dźwigni, umożliwiającą szybką, automatyczną zmianę slajdów, bądź

¹⁴² Kusahara Machiko, *Utsushi-e and the magic lantern – An archaeology of the moving image*, 2015, online: http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture_150615.html [dostęp: 22.06.2020]. Kusahara zwraca uwagę na to, że zabieg rzutowania obrazów zza ekranu stosowany był również w europejskich fantasmagoriach – pokazach latarni magicznej, podczas których prezentowano obrazy duchów i potworów. Badaczka przypuszcza, że Kameya pomysł umieszczenia aparatu za ekranem zaczerpnął ze znanego w Japonii teatru cieni, w którym cień płaskich kukielek poruszanych przed źródłem światła rzutowany jest na papierowy ekran. Dopuszcza jednak możliwość, że dowiedział się on o fantasmagoriach od kogoś ze studentów „holenderskich nauk”. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, zważywszy na to, że Étienne-Gaspard Robert wprowadził fantasmagorie z projekтором ukrytym za dużym płaskim ekranem dopiero w 1797 roku. Por.: Warner Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford 2006, s. 147.

¹⁴³ Termin ten, oznaczający wannę, był stosowany w odniesieniu do projektorów z racji ich podobieństwa do japońskich wanien, które były wykonane z drewna i podobnie jak projekторы były wąskie, lecz głębokie.

¹⁴⁴ Tze-Yue G. Hu wysuwa przypuszczenie, że innym potencjalnym źródłem różnic konstrukcyjnych między *furo* i europejskimi latarniami magicznymi mogła być nieufność siogunatu względem zachodniej nauki, ze względu na którą zachodnie urządzenie przekształcono w japoński produkt. Hu Tze-Yue G., *Frames of Anime: Culture and Image Building*, Hong Kong University Press, Aberdeen – Hong Kong 2010, s. 42. Pogląd ten jest jednak w najlepszym razie dyskusyjny z uwagi na liberalizację stosunku do zachodniej nauki, jaka nastąpiła pod rządami sioguna Yoshimune'go Tokugawy, oraz fakt, że w pierwszych dekadach XVIII wieku, a więc okresie formacyjnym *utsushi-e* w Japonii, powstawały liczne szkoły i stowarzyszenia poświęcone *rangaku*.

to jednego, bądź wszystkich na raz. Spektakle *utsushi-e* miały natomiast charakter zespołowy, a stosowane w nich techniki prezentacyjne nie bazowały na środkach mechanicznych, lecz czynnościach manualnych.

Rzutowane obrazy malowano na szklanych płytkach o rozmiarze około pięć na pięć centymetrów, które umieszczano w podłużnych drewnianych listwach – po kilka w jednej – wsuwanych do szczeliny w aparacie. Postaci pojawiające się w przedstawieniu malowano w różnych pozach, które w czasie spektaklu zmieniano przesuwając listwę w szczelinie tak, by za soczewką znalazł się odpowiedni malunek. Bardziej zaawansowany efekt ruchu uzyskiwano poprzez szybkie przesuwanie fragmentów listwy, na których znajdowały się sylwetki postaci w kolejnych fazach ruchu. W analogiczny sposób animowano inne obiekty, jak np. wybuchające na niebie fajerwerki, palącą się świecę czy drzewa targane wiatrem. Każdemu elementowi pojawiającemu się w danym momencie na ekranie przyporządkowany był osobny projektor z własnym operatorem. Ze względu na właściwości konstrukcyjne *furo* ich operatorzy mogli swobodnie przemieszczać się z aparatami przyciśniętymi do klatki piersiowej lub ramienia, co pozwalało na wprowadzenie do spektaklu dodatkowych aspektów ruchowych – postaci poruszały ciałem, przemieszczały się po ekranie oraz zbliżały i oddalały od widzów. Umożliwiało to również stosowanie efektów trickowych w rodzaju powiększania się i pomniejszania obiektów na ekranie czy ich nagłego znikania i pojawiania się w innym miejscu¹⁴⁵. Mobilność operatorów pozwalała na rozgrywanie akcji przedstawienia na większej przestrzeni, toteż obrazy rzutowano na szeroki, prostokątny ekran, co kontrastowało z modelem pokazów przyjętym na Zachodzie, gdzie z reguły używano ekranu kwadratowego. Poza operatorami projektorów w skład zespołów *utsushi-e* wchodził również narratorzy i muzycy, których zadanie polegało na wzbogaceniu spektaklu o warstwę audialną. Na repertuar przedstawień składały się popularne legendy, opowieści o wojownikach, historie o duchach i potworach oraz opowiadki humorystyczne. Z reguły były one adaptacjami fragmentów spektakli *kabuki* i *bunraku* oraz różnego typu opowieści ustnych prezentowanych w ramach *misemono*. Istotnym wymiarem *utsushi-e* był żywiołowy charakter ich odbioru – widzowie wybuchali śmiechem, krzykali z przerażenia i głośno komentowali to, co działo się na ekranie.

W latach 70. XIX wieku do Japonii trafiły nowoczesne zachodnie latarnie magiczne. Urządzenia te zaczęto określać mianem *gentō* (dosł. lampa widmowa)

¹⁴⁵ Niezwykłość widowisk, jakie można było tworzyć w ramach *utsushi-e* dobrze ilustruje relacja z pokazu, który Lafcadio Hearn oglądał pod koniec XIX wieku. Opisywany przez niego spektakl przedstawiał historię dzielnego samuraja, który pokonuje w walce górskiego demona podszywającego się pod górskie bóstwo i wymuszającego na chłopach z pewnej wioski oddawanie mu co rok na pożarcie młodej kobiety. W trzeciej, finałowej, scenie demon, ubrany cały na białą, ściąga zasłaniającą mu twarz woalkę, ukazując czaszkę z fosforyzującymi oczyma. Chwilę później odkrywa swe małpie dłonie, zakończone wielkimi pazurami. Pod koniec pojedynku, jaki wówczas następuje, samuraj rzuca demona na ziemię i ucina mu głowę. Ta rośnie do ogromnych rozmiarów i próbuje pożreć przeciwnika. Kiedy zostaje odcięta mieczem, toczy się, płując ogniem, po czym znika. Por.: Hearn Lafcadio, *Glimpses...*, dz. cyt., s. 646–647.



Ryc. 7. Widownia oglądająca pokaz *utsushi-e* na tryptyku *Popularne rzutowane obrazy ulotnego świata* (*Ryūkō ukiyo no utsushi-e*) Hiroshigiego Utagawy III z 1867 roku.

w celu odróżnienia ich od *utsushi-e*. Nie chodziło przy tym wyłącznie o wskazanie na różnice konstrukcyjne między drewnianymi, wykorzystującymi jako źródło światła lampy oliwne, manualnie operowanymi *utsushi-e* a metalowymi, korzystającymi z lamp naftowych i gazowych, zautomatyzowanymi latarniami zachodnimi. O wiele ważniejsze było podkreślenie różnic w zakresie funkcji, *gentō* bowiem miało być używane nie w celach rozrywkowych, lecz edukacyjnych. Ten sposób myślenia dobrze ilustruje fragment *Poprawionej encyklopedii źródeł rzeczy i zwyczajów epoki Meiji* (*Zōtei Meiji jibutsu kigen*) Kendō Ishiiego:

W naszym kraju również istniały pewnego rodzaju latarnie magiczne. Nazywano je *utsushi-e* lub *kage-e*, czyli rzutowane cienie obiektów, i używano w celu dostarczenia rozrywki kobietom i dzieciom. Stosowane w nich mechanizmy były niemal takie same, jak te używane w dzisiejszych latarniach *gentō*, ale nieco innej jakości. Niemniej możemy stwierdzić, że latarnie *gentō* są całkowicie nowymi obiektami sprowadzonymi z Zachodu, ponieważ są wykorzystywane do edukacji i innych celów praktycznych¹⁴⁶.

Pierwszą nowoczesną latarnię magiczną sprowadził do Japonii pod koniec 1874 roku Seiichi Tejima, który powrócił wówczas do ojczyzny po kilkuletnim pobycie na Zachodzie¹⁴⁷. Poza samym urządzeniem przywiózł on ze sobą kilka

¹⁴⁶ Cytat za: Okubo Ryo, *The Magic Lantern Show and Its Spectators during Late Nineteenth-Century Japan: Control of Perception in Lantern Shows for Education and News Report of Sino-Japanese War*, „Iconics”, Vol. 11, 2014, s. 10. Warto zwrócić uwagę na to, że Ishii stwierdza nie tylko, iż pokazy *utsushi-e* miały charakter rozrywkowy, ale również, że były skierowane do kobiet i dzieci. Ten rodzaj retoryki był w drugiej dekadzie XX wieku często stosowany w odniesieniu do kina. Na początku dekady prasa próbowała dyskredytować medium filmowe twierdzeniami, jakoby było ono konsumowane głównie przez kobiety i dzieci, natomiast kilka lat później progresywni dziennikarze filmowi wysuwali podobne oskarżenia w stosunku do filmów, które uznawali za archaiczne i idiotyczne.

¹⁴⁷ Tejima, urodzony w 1850 roku w rodzinie samurajskiej z Numazu, w wieku dwudziestu lat udał się do USA, gdzie wstąpił do szkoły średniej w Filadelfii, a następnie rozpoczął naukę w Lafayette College w pobliskim Easton. Utraciwszy środki na dalszą naukę, podjął w 1872 roku pracę w charakterze tłu-



Ryc. 8. Pokaz latarni magicznej w zachodnim stylu w Japonii na slajdzie z końca XIX lub początku XX wieku z kolekcji University of Hawai'i at Mānoa Library. Forma pokazu diametralnie różni się od pokazów *utsushi-e*, które cechował żywiołowy odbiór widowni.

dziesiąt slajdów edukacyjnych, z czego 17 dotyczyło astronomii, 12 – zjawisk naturalnych, 21 – zwierząt, a 20 – ludzkiej anatomii¹⁴⁸. Po rozpoczęciu pracy w Ministerstwie Edukacji Tejima propagował ideę wykorzystania *gentō* w celach edukacyjnych, argumentując m.in., że wynalazek ten pozwala przekazywać wiedzę w formie atrakcyjnej dla odbiorców, ukazywać zjawiska niedostrzegalne ludzkim okiem oraz prezentować te same treści wielu osobom jednocześnie, a że operuje obrazem, ułatwia zapamiętywanie informacji i zrozumienie przerabianego

macza sekretarza tzw. misji Iwakury, z którą udał się do Wielkiej Brytanii. Misja powróciła do Japonii 1873 roku, lecz Tejima pozostał za granicą jeszcze rok.

¹⁴⁸ LaMarre Thomas, *Magic Lantern, Dark Precursor of Animation*, „Animation”, Vol. 6, No. 2, 2011, s. 129.

materiału. W 1884 roku, piastując funkcję kierownika Muzeum Edukacji w Tokio, pisał na łamach „Dai-Nihon Kyōikukai Zasshi” („Czasopismo Stowarzyszenia Edukacyjnego Wielkiej Japonii”):

Latarnia magiczna oszczędza pracę, nie wymaga bowiem rysowania obrazów, a ze względu na to, że rzutuje wyraźne obrazy, widzowie lepiej rozumieją [omawiane zagadnienia]. Jeśli latarnia jest wyśmienicie wykonana, możemy użyć jej zamiast mikroskopu i pokazać aktywność mikrobow oraz eksperymenty z zakresu fizyki i chemii w skali kilkukrotnie większej niż w rzeczywistości, a tym samym dokładnie zademonstrować je licznym widzom. W porównaniu z mikroskopem, który może być używany w danym momencie tylko przez jedną osobę, użyteczność [*gentō*] jest rzeczą oczywistą. Dlatego też latarnia magiczna jest najbardziej użyteczna i niezbędna w zastosowaniu edukacyjnym¹⁴⁹.

Władze uznały latarnię magiczną za narzędzie użyteczne w działaniach edukacyjno-wychowawczych. Aparat ceniono szczególnie za jego możliwości w zakresie przekazywania elementarnej wiedzy osobom niepiśmiennym i półpiśmiennym, zwłaszcza mieszkańcom wsi, gdzie wskaźnik piśmienności był wciąż niski, oraz kobietom i dzieciom. Edukacyjne pokazy *gentō* rozpowszechniły się na szeroką skalę w drugiej połowie lat 80. XIX wieku, wraz z produkcją tanich krajowych aparatów projekcyjnych. Miały one dwie podstawowe grupy odbiorców: uczniów i studentów oraz szerszą populację, której przedstawiciele bądź to zakończyli już edukację szkolną, bądź nigdy jej nie pobierali. W ramach systemu szkolnictwa rzutowanie slajdów traktowano jako metodę kształcenia suplementarną względem wykładu i stosowano do ilustracji zagadnień poruszanych podczas zajęć za pomocą różnego rodzaju rysunków, schematów, wykresów i fotografii¹⁵⁰. Poza tym organizowano darmowe i płatne publiczne pokazy, mające na celu edukowanie publiczności, przekazywanie oficjalnych informacji, propagowanie państwowej ideologii i promowanie pożądaných postaw¹⁵¹. Zmiana funkcji pokazów latarni magicznej pociągała za sobą zmianę ich formy – aparat nie znajdował się już za ekranem, lecz przed nim, zazwyczaj zasłonięty parawanem, by nie odciągał uwagi widzów od wyświetlanych obrazów, obok ekranu stał zaś formalnie ubrany wykładowca, wskazujący na istotne elementy omawianych slajdów. Przede wszystkim jednak dążono do wyeliminowania żywiołowego charakteru ich odbioru – publiczność winna była uczestniczyć w pokazach w skupieniu, uważnie słuchając wykładowcy, i nie reagować

¹⁴⁹ Cytat za: Okubo Ryo, *The Magic...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁵⁰ Rzutowanie fotografii za pomocą latarni magicznej stało się możliwe dzięki technice produkcji szklanych slajdów fotograficznych opracowanej pod koniec lat 40. XIX wieku przez Williama i Fredericka Langenheimów, bazujących na wprowadzonej w 1841 roku technice kalotypii. Por.: Musser Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990, s. 29–30. Gdy do Japonii sprowadzono nowoczesne latarnie magiczne, slajdy fotograficzne były już w powszechnym użyciu.

¹⁵¹ Podczas pokazów prezentowano treści z zakresu wiedzy ogólnej, wiedzy o świecie zachodnim, nauk ścisłych (m.in. fizyki, astronomii, geografii, botaniki, anatomii), historii powszechnej i historii Japonii, etyki i moralności oraz idei Restauracji Meiji, informowano też o niedawnych wydarzeniach w kraju i zagranicą.

głośno na to, co widziała na ekranie¹⁵². Nie oznacza to bynajmniej, że w epoce Meiji latarnia magiczna została całkowicie zawłaszczona przez sferę państwową i zniknęła ze świata popularnej rozrywki. Funkcjonowała ona bowiem wówczas w trzech postaciach: tradycyjnego *utsushi-e*, szkolnych i publicznych pokazów edukacyjnych oraz pokazów rozrywkowych z wykorzystaniem *gentō*.

Tendencje realistyczne w ramach *misemono*

We wstępie do książki pisałem, że w piśmiennictwie poświęconym tradycyjnym japońskim formom artystycznym, zwłaszcza sztukom performatywnym i plastycznym, często wskazuje się, że nie cechował ich iluzjonizm, rozumiany jako dążenie do możliwie wiernego oddania rzeczywistości. *Misemono* stanowi na tym tle fenomen, gdyż – występowały w nim wyraźne tendencje realistyczne, które – przynajmniej do pewnego stopnia – przygotowały grunt pod pojawienie się w Japonii mediów zorientowanych na realistyczne odzwierciedlanie rzeczywistości, w tym jej mechaniczną reprodukcję. Głównymi obszarami *misemono*, w których ujawniały się te tendencje, były pokazy urządzeń optycznych i lalkarskie *saiku*.

Adaptacja zachodnich zasad perspektywy stanowiła istotny krok w kierunku większego realizmu w japońskich sztukach plastycznych. W połowie XVIII wieku w ramach *ukiyo-e* wykształcił się gatunek *uki-e* (dosł. płynące obrazy), malunków przedstawiających pierwotnie wnętrza budynków, później zaś również pejzaże, tworzonych z zastosowaniem uproszczonej perspektywy zbieżnej, co dawało wrażenie głębi. Uznaje się, że pierwsze *uki-e* stworzył około 1740 roku Masanobu Okumura – choć niektórzy badacze utrzymują, iż uprzedził go Kiyodada Torii – a formułę do perfekcji doprowadził trzy dekady później Toyoharu Utagawa¹⁵³. Zachodnia teoria perspektywy wywarła w późniejszym okresie znaczny wpływ na twórczość licznych artystów *ukiyo-e*, w tym takich mistrzów jak Kiyonaga Torii, Kitagawa Utamaro, Katsuhika Hokusai i Hiroshige Andō. Równoległe do rozwoju *uki-e* rozwijało się malarstwo w stylu zachodnim, którego przedstawicielami byli m.in. Kōkan Shiba i Denzen Aōdō, oraz malarstwo realistyczne, czerpiące z wzorców europejskich i chińskich, którego czołowym reprezentantem był Ōkyo Maruyama.

Boom na aparaty perspektywiczne był silnie sprzężony z tymi tendencjami artystycznymi. Prace twórców *uki-e*, m.in. Masanobu Okumury i Toyoharu Utagawy, często wykorzystywano w aparatach optycznych, Ōkyo Maruyama na wczesnym etapie swej działalności tworzył na zlecenie liczne *megane-e*¹⁵⁴, a Kōkan

¹⁵² Por.: Okubo Ryo, *The Magic...*, s. 12–14.

¹⁵³ Por.: Tamon Miki, *The Influence of Western Culture on Japanese Art*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 19, No. 3/4, 1964, s. 390; King James, *Beyond the Great Wave: The Japanese Landscape Print, 1727–1960*, Peter Lang AG, Bern 2010, s. 47; Screech Timon, *The Meaning...*, dz. cyt., s. 58.

¹⁵⁴ W *uki-e* i *megane-e* wykorzystuje się te same środki (przerysowana perspektywa linearna) w celu osiągnięcia tego samego efektu (wytworzenie wrażenia głębi), toteż *megane-e* zasadniczo uznawany jest za podtyp *uki-e*. Podstawę klasyfikacyjną stanowi to, czy malunek został stworzony do użytku w urządzeniach optycznych czy do oglądania bez ich pomocy, co w praktyce często trudno jest określić.

Shiba – jak już wspominałem – realizował pełnoprawne *vues d'optique*. Duże zapotrzebowanie na obrazy, których można było używać w zograskopach i pudłach perspektywicznych, stymulowało eksperymenty z perspektywą, ta natomiast była popularyzowana wśród Japończyków przez jej ciągłą ekspozycję w aparatach optycznych. Importowane *vues d'optique* i rodzime *megane-e* cechowały się daleko posuniętym stopniem realizmu i dokładnością detali. Istotną rolę w ich odbiorze pełniła składana widzom obietnica, że prezentowane na nich widoki przedstawione zostały w sposób możliwie bliski temu, jak prezentują się w rzeczywistości. Tę samą obietnicę składały później realistyczna ilustracja prasowa, panorama, fotografia i film.

Drugim obszarem *misemono*, na którym występowały wyraźne tendencje realistyczne, było lalkarskie *saiku*. Choć w Japonii istniała długa tradycja lalkarstwa, szczytowy okres jego rozwoju wystąpił w epoce Edo¹⁵⁵. Wówczas to wykształciły się nowe typy lalek, wzrosły precyzja ich wykonania i stopień skomplikowania oraz zwiększyła się częstotliwość ich prezentacji w przestrzeni publicznej. Pierwszy wyraźny zwrot w kierunku realizmu w lalkarstwie jest widoczny we wzmiankowanych już *karakuri-ningyō* – mechanicznych lalkach wykorzystujących mechanizm sprężynowo-zębatkowy, który trafił do Japonii w połowie XVI wieku wraz z zegarami mechanicznymi¹⁵⁶. Początkowo były one tworzone dla rozrywki przez niskiej rangi samurajów, stopniowo jednak znajomość mechanizmów umożliwiających ich konstrukcję ulegała rozpowszechnieniu i stały się elementem jarmarków, festiwali i centrów atrakcji. *Karakuri-ningyō* cechowały bardziej realistyczne przedstawianie ludzkiego ciała i naturalniejszy ruch niż miało to miejsce we wcześniejszych formach lalkarskich¹⁵⁷.

Tendencje realistyczne w japońskim lalkarstwie znalazły swe pełne ucieleśnienie w nowym typie lalek, który pojawił się w połowie XIX wieku. Przyświecające ich twórcom ambicje w kierunku realistycznego przedstawienia postaci ludzkich widoczne są już w samej nazwie, jaką względem ich stosowano – *iki-ningyō*, czyli „żywe lalki”. Były to naturalnych rozmiarów figury, tworzone tak, by wyglądały jak prawdziwi, zastygli w ruchu ludzie. Wykonywano je, nakładając na drewniany szkielet łatwo dający się formować materiał – zazwyczaj *papier-mâché*, choć stosowano również sam gips – który następnie pokrywano *gofun*, tradycyjną japońską substancją uzyskiwaną ze skorup ostryg. *Iki-ningyō* tworzone z ogromną dbałością

¹⁵⁵ Przystępne omówienie zagadnienia japońskiego lalkarstwa, opatrzone bogatym materiałem ilustracyjnym można znaleźć w: Pate Alan Scott, *Ningyō...*, dz. cyt.; tenże, *Japanese Dolls: The Fascinating World of Ningyō*, Tuttle Publishing, North Clarendon – Osaka 2008.

¹⁵⁶ Yokoya Yasuhiro, *A Historical Overview of Japanese Clocks and Karakuri*, [w:] Hong-Sen Yan, Marco Ceccarelli (red.), *International Symposium of History of Machines and Mechanisms: Proceedings of HMM 2008*, Springer Publishing, New York 2009, s. 176–177.

¹⁵⁷ Por.: Morris-Suzuki Tessa, *The Technological Transformation of Japan from the Seventeenth to the Twenty-First Century*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1994, s. 52–53; Hodge Marguerite V., *Enigmatic Bodies: Dolls and the Making of Japanese Modernity*, „Nineteenth Century Art Worldwide”, Vol. 12, No. 1, 2013, online: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring13/hodge-enigmatic-bodies> [dostęp: 22.06.2020].

o szczegóły anatomiczne, odpowiednią barwę skóry, realistyczną mimikę i naturalność przyjmowanych przez nie póz. Hiperrealistyczny efekt był wzmacniany przez zastosowanie szklanych oczu, indywidualnie rzeźbionych zębów, wykonywanych często z kości słoniowej, pojedynczo wkładanych prawdziwych ludzkich włosów i autentycznych strojów. Najważniejszymi twórcami „żywych lalek” byli Kisaburō Matsumoto, Heijūrō Akiyama i Kamehachi Yasumoto, których prace ceniono za wysoki stopień realizmu, fantazyjność tematów i rozmach inscenizacyjny.

Pierwszy pokaz figur, które można zaliczyć do *iki-ningyō*, odbył się w lutym 1852 roku w Osace. Wówczas to Chūbei Ōe zorganizował wystawę pod tytułem *Nowe lalki na ten rok obfitości (Imayo ningyō daihō nenjū ni no nigiwai)*, podczas której zaprezentował realistyczne lalki przedstawiające znanych aktorów *kabuki* w ich popisowych rolach¹⁵⁸. Sam termin *iki-ningyō* wprowadził natomiast Kisaburō Matsumoto w pokazie *Saiku z żywymi lalkami przedstawiającymi podróżę po wyspach Hachirō Chinzeia (Chinzei Hachirō shimameguri iki-ningyō saiku)*, który wystawił w Osace w 1854 roku¹⁵⁹. Entuzjastyczne przyjęcie „żywych lalek” zagwarantowało im stałe miejsce w ramach *misemono*. Prym wiodła w tym zakresie Asakusa, gdzie odbywały się ich najbardziej spektakularne pokazy.

Iki-ningyō wystawiano w wielkich namiotach i drewnianych budach. Zazwyczaj prezentowano je w formie ustawionych tuż po sobie *tableaux*, składających się z jednej lub kilku figur na tle mniej lub bardziej rozbudowanej scenografii. Najbardziej widowiskowe inscenizacje przybierały jednak postać naturalnych rozmiarów detalicznych dioram z dużą liczbą figur i rekwizytów. Zgodnie z naturą *misemono* tematyka podejmowana przez twórców „żywych lalek” była zróżnicowana – obejmowała m.in. życie codzienne, znane postaci, zarówno faktycznie istniejące, jak i fikcyjne, piękne kobiety, popularne legendy i opowieści, sceny ze spektakli *kabuki*, obrazy przemocy, monstra z japońskiego folkloru i niecodzienne widoki. Niektóre pokazy miały charakter sekwencyjno-narracyjny – przemierzając się wzdłuż wyznaczonej przez organizatora trasy, widz oglądał w porządku chronologicznym kolejne epizody znanej historii¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Pate Allan Scott, *Japanese Dolls...*, dz. cyt., s. 143–146.

¹⁵⁹ Kawamoto Tsutomu, *Nishiki-e depicting Iki-ningyo*, „National Diet Library Newsletter”, No. 155, 2007, online: http://www.ndl.go.jp/en/publication/ndl_newsletter/155/557.html [dostęp: 4.11.2014]. Hachirō Chinzei, bardziej znany jako Minamoto no Tametomo, był samurajem walczącym w Rebelii Hōgen z 1156 roku. Po porażce stronnictwa, za którym się opowiedział, został skazany na wygnanie na wyspę Ōshima. Jego podróże po otaczających Japonię wyspach stały się tematem licznych legend, spektakli i drzeworytów.

¹⁶⁰ W lutym 1855 roku, trzynaste miesiące po głośnej samobójczej śmierci Danjūrō Ichikawy VIII, Nui-nosuke Takeda wystawił w Okuyamie serię figur przedstawiających aktora w jego popisowych rolach, na zapleczu teatru, u progu rajū i w chwili wkraczania w stan nirwany. W tym samym czasie i miejscu Kisaburō Matsumoto zorganizował pokaz figur przedstawiających fantazyjne postaci, mające jakoby zamieszkiwać odległe kraje, oraz kąpiące się gejsze z Maruyamy w Nagasaki. W 1857 roku Kamehachi Yasumoto zaprezentował serię scen odtwarzających najważniejsze epizody słynnej opowieści o 47 roninach. W 1871 roku w Asakusie Matsumoto zademonstrował po raz pierwszy cieszącą się ogromną popularnością i wznawianą przez osiem kolejnych lat serię scen ukazujących cuda, jakich bogini Kannon dokonała w 33 miejscach składających się na trasę pielgrzymki Saigoku Kannon.

Wysoki stopień realizmu *iki-ningyō* zyskał uznanie wielu zagranicznych gości. Francis Brinkley, irlandzki dziennikarz, popularyzator wiedzy o Japonii, choć nie uważał „żywych lalek” za wartościowe artystycznie ze względu na brak czynnika subiektywnego i dążenie do jak najbardziej wiernego oddania rzeczywistości, doceniał warsztat ich twórców. Pisał, że mimo braku wykształcenia w zakresie anatomii Kisaburō Matsumoto i jego naśladowcy byli w stanie tworzyć figury ludzi tak precyzyjne pod względem budowy ciała, rozkładu mięśni i proporcji, że sprawiały wrażenie przygotowanych w celu demonstracji chirurgicznych¹⁶¹. Griffis z kolei przestrzegał, by nikt z odwiedzających Asakusę nie przegapił wystawianych tam „żywych lalek”, ponieważ w opinii wielu obcokrajowców – do której i on się przychyła – przewyższają jakością słynne figury woskowe Madame Tussaud¹⁶². Josef Alexander von Hübner podkreślał realizm *iki-ningyō*, które oglądał w 1871 roku, pisząc, że: „wyrabiający je artysta chciał być realistą, czuł naturę, anatomię ciała ludzkiego i umiał wybornie, a małym kosztem wyrażać wzruszenia i namiętności: gniew, przestach, niecierpliwość, miłość fizyczną”¹⁶³. Judith Gautier poszła o krok dalej i stwierdziła, że oglądając figury przedstawiające cuda bogini Kannon łatwo można uwierzyć, iż są żywe¹⁶⁴. Wrażenie, jakie wywoływały *iki-ningyō*, dobrze ilustruje relacja Hearna z pokazu, w którym wziął udział:

Ogromne znaki oznaczające „*iki-ningyō*”, namalowane na tablicy przy wejściu, częściowo wskazywały na naturę wystawy. *Iki-ningyō* („żywe obrazy”) niejako korespondują z naszymi okcydentalnymi „figurami woskowymi”, ale te równie realistyczne japońskie wytwory robione są z dużo tańszych materiałów. Zakupiwszy dwa drewniane bilety, każdy w cenie jednego sena, weszliśmy do środka i przeszliśmy za kurtynę. Znaleźliśmy się w długim korytarzu, wzdłuż którego ustawiono budki, czy raczej przegródki z matą, rozmiaru małych pokoiów. W każdej przegródce, udekorowanej scenerią adekwatną do tematu, znajdowała się grupa figur naturalnych rozmiarów. Obecność w takim miejscu grupy znajdującej się najbliżej wejścia, przedstawiającej dwóch mężczyzn grających na samisenie i dwie tańczące gejsze, wydawała mi się bezzasadna, dopóki Kinjurō nie przetłumaczył mi napisu na małej tabliczce, wiszącej przed budką, głoszącej, że jedna z figur jest w istocie prawdziwym człowiekiem. Na próżno patrzyliśmy na figury, wyczekując mrugnienia okiem lub kołatania serca. Nagle jeden z muzyków głośno się zaśmiał, pokręcił głową, po czym zaczął grać i śpiewać. Złudzenie było perfekcyjne. Pozostałe grupy figur, łącznie dwadzieścia cztery, były bardzo imponujące w szczególności sposobem, przedstawiały bowiem głównie popularne tradycje i święte mity. Wśród prezentowanych tematów znajdowały się feudalne bohaterstwo, na wspomnienie którego pobudza się serce każdego Japończyka, legendy dotyczące synowskiego oddania, buddyjskie cuda i historie cesarzy. Czasem jednak stopień realizmu był brutalny, jak w scenie przedstawiającej ciało kobiety leżącej w kałuży krwi z mózgiem wylewającym się po uderzeniu miecza. Ten nieprzyjemny widok nie został w pełni odpokutowany przez cudowne wskrzeszenie kobiety w sąsiedniej przegródce, gdzie ukazano ją powracającą do życia w świątyni Nichirena i nawracającą swego mordercę, który niezwykłym zrządzeniem losu udał się tam w tym samym czasie¹⁶⁵.

¹⁶¹ Brinkley F., *Japan: Its History, Arts, and Literature, Vol. VII: Pictorial and Applied Art*, J.B. Millet Company, Boston – Tokyo 1902, s. 200–201.

¹⁶² Griffis William Elliot, dz. cyt., s. 388.

¹⁶³ Baron Hübner [właśc. Albert François Hldefonse d’Anthouard], *Przechadzka naokoło Ziemi odbyta w roku 1871. T. II: Japonia*, Józef Unger, Warszawa 1874, s. 157.

¹⁶⁴ Gautier Judith, *The Temple of Asakusa*, [w:] Esther Singleton (red.) *Japan as Seen and Described by Famous Writers*, Dodd, Mead and Company, New York 1905, s. 86.

¹⁶⁵ Hearn Lafcadio, *Glimpses...*, dz. cyt., s. 640–641.



Ryc. 9. *Iki-ningyō* autorstwa Masakichiego Hananumy z 1885 roku, będąca autoportretem artysty, na fotografii zamieszczonej w „Popular Mechanics Magazine” z marca 1922 roku.

Dydaktyczny wymiar *misemono*

Choć pokazy *misemono* miały charakter rozrywkowy, część z nich zawierała mniej lub bardziej wyraźny pierwiastek dydaktyczny, czy raczej *quasi*-dydaktyczny. Trudno jest dziś wyrokować, dlaczego niektórzy organizatorzy i wykonawcy *misemono* nadawali im znamiona przedsięwzięć edukacyjnych. Najprawdopodobniej chodziło im o zwiększenie powabu swoich pokazów poprzez przekonanie widzów, że oprócz rozrywki otrzymają także dawkę wiedzy, a tym samym kapitalizację ich dwóch pozornie przeciwstawnych dążeń. Być może jednak część z nich faktycznie postrzegała swą działalność jako atrakcyjną – a przy tym intratną – metodę kształcenia i wychowywania odbiorców. Możliwe też, że – zwłaszcza w schyłkowym okresie epoki Edo i na początku ery Meiji – miało to na celu nobilitację ich działalności, zwłaszcza w przypadku pokazów o sensacyjnej naturze.

Wychowawczy wymiar *misemono* – a przynajmniej jego pozór – najwyraźniej ujawniał się w pokazach typu *freak-show*. Zdeformowanych ludzi prezentowano w nich nie tyle jako kurioza naturalne, co pouczenia w zakresie buddyjskiej doktryny karmy. Wygląd tłumaczono jako efekt złych uczynków popełnionych w poprzednim życiu lub wykroczeń ich rodziców¹⁶⁶. Należy przy tym podkreślić, że interpretacja ta nie stanowiła wymysłu twórców pokazów, lecz była głęboko zakorzeniona w kulturze japońskiej¹⁶⁷. Drugi istotny obszar edukacji moralnej w ramach *misemono* stanowiły niektóre rodzaje sztuk narracyjnych. Choć słuchaczy przyciągały przede wszystkim umiejętności oratorskie ich wykonawców i interesująca tematyka historii, to opowieści te mogły być przedstawiane jako posiadające wartość wychowawczą. Władze zdawały się podzielać ten pogląd – a przynajmniej uznawać, że jeśli ludność ma oddawać się tego typu rozrywkom, winny one przynajmniej zawierać pewien wymiar wychowawczy – bowiem cechowało je bardziej liberalne podejście do budujących moralnie sztuk narracyjnych niż tych o jawnie rozrywkowym charakterze. Wyraźny pierwiastek edukacyjny zawierały też pokazy lalek anatomicznych (*dō-ningyō*)¹⁶⁸, pozwalających

¹⁶⁶ Por.: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 48, Markus Andrew L., dz. cyt., s. 529.

¹⁶⁷ Deformacje były postrzegane jako jeden z rodzajów chorób karmicznych (*gōbyō*), zaś cierpiących na nie ludzi określano mianem *ingamono*, będącym połączeniem słów „karma” (*inga*) i „osoba” (*mono*), co można przełożyć na „osobę ukazującą efekt działania karmy”. Przekonanie to ma źródła buddyjskie i sintoistyczne. *Sutra Lotosu Mistycznego Prawa* zawiera fragmenty, które identyfikują niektóre choroby jako karę za obraźliwe wypowiedzi pod jej adresem w poprzednim życiu. W przypadku tradycji sintoistycznej bezpośrednio zrównanie deformacji dzieci z występkiem ich rodziców jest obecne w micie o prabóstwach Izanami i Izanagim, których dziecko rodzi się zdeformowane wskutek złamania przez parę tabu. Przykład postrzegania kalectwa jako efektu działania karmy można znaleźć w pamiętniku *Mówię niepytana* (*Towazugatari*) spisany na początku XIV wieku przez damę Nijō. Opisując pielgrzymkę do świątyni Iwashimizu Hachimangū w Yawacie, wspomina, że jednym z jej uczestników był karzeł z prowincji Iwami, który budził żywe zainteresowanie pielgrzymów nie mogących wyobrazić, jaka karma mogła spowodować jego schorzenie. Por.: Lady Nijō, *The Confessions of Lady Nijō* (*Towazugatari*), [w:] Haruo Shirane (red.), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, Columbia University Press, New York 2008, s. 815.

¹⁶⁸ Więcej informacji o lalkach anatomicznych można znaleźć w: Hodge Marguerite V., dz. cyt.

na zapoznanie się z rozkładem mięśni i organami wewnętrznymi człowieka, oraz lalek z odczepianym brzuchem przedstawiających kolejne etapy rozwoju płodu¹⁶⁹. Oba te przypadki są tym bardziej interesujące, że dobrze ilustrują zjawisko inkorporowania w obręb świata atrakcji obiektów funkcjonujących pierwotnie w odmiennym kontekście, tutaj – medycznym, lalki anatomiczne były bowiem początkowo używane do nauki przez studentów zachodniej medycyny i prezentowane podczas pokazów medycznych, natomiast lalki przedstawiające rozwój płodu zostały stworzone jako pomoc dla położnych. *Quasi*-edukacyjne funkcje *misemono* były jednak najbardziej eksponowane w pokazach zorientowanych na prezentację niektórych aspektów świata poza granicami Japonii – widoków odległych krain, wizerunków zamieszkujących je ludzi, żyjących tam zwierząt i opracowywanych tam wynalazków.

W przytoczonym we wstępie cytacie Richie przekonywał, że jednym z powodów popularności zagranicznych filmów w chwili ich sprowadzenia do Japonii było to, iż umożliwiały one tamtejszym widzom bliższe poznanie świata poza granicami ich kraju. Nim w Japonii pojawiło się kino, ciekawość zewnętrznego świata zaspokajały – przynajmniej do pewnego stopnia – pokazy *misemono*. Demonstracji zagranicznych wynalazków, zwierząt i widoków z reguły towarzyszyła narracja wyjaśniająca, co pozwalało nadać pokazowi pozór przedsięwzięcia edukacyjnego. Wartość informacji przekazywanych w takich okolicznościach była często – mówiąc delikatnie – wątpliwa. Dobrze ilustruje to fragment opisu zawartego na *misemono-e*¹⁷⁰ autorstwa Kuniyasu Utagawy przedstawiającym pokaz wielbłądów, który odbył się w Edo w sierpniu 1824 roku:

Faktem dobrze znanym badaczom holenderskiej wiedzy jest to, że przetworzony moc z wielbłąda jest cudownym lekarstwem zdolnym do wyleczenia osoby w stanie krytycznym. Jeśli dziecko weźmie ten obrazek i zawsze będzie na niego patrzyło, pomoże mu to zwalczyć wysypkę i ospę, a złe istoty znikną z dziecięcego umysłu. Piorunowe potwory tak boją się wielbłądów, że piorun nigdy nie uderzy w miejsce, gdzie obecny jest wielbłąd. Dlatego też Holendrzy używają obrazków wielbłądów jako talizmanów, które chronią ich przed piorunami¹⁷¹.

¹⁶⁹ W 1864 roku Heijūrō Akiyama wystawił w Asakusie naturalnych rozmiarów „żywą lalkę” z otwieranym brzuchem, w której łonie automatycznie przesuwają się modele kolejnych etapów rozwoju płodu składające się na dziesięć miesięcy ciąży (moment zapłodnienia wyróżniony został jako osobny etap i tym samym jako osobny miesiąc). Zwykle jednak w tego typu pokazach prezentowano mniejsze lalki. Interesujący wariant tej formuły zaprezentował podczas pierwszej Narodowej Wystawy Przemysłowej w 1877 roku lekarz Motoyoshi Hasegawa – przedstawił on same modele płodu ilustrujące siedem etapów jego rozwoju od embrionu do noworodka.

¹⁷⁰ *Misemono-e* były odmianą *ukiyo-e*, zawierającą barwną ilustrację przedstawiającą pokaz *misemono* opatrzoną tekstem informującym, co można było na niej zobaczyć, pełniącą funkcje reklamowe i pamiątkowe. Najprostszą formą reklamy *misemono* było wznoszenie zachęcających do ich obejrzenia okrzyków, co mogli czynić sami wykonawcy, organizatorzy lub wynajęci przez nich krzykacze. Szybko jednak zaczęto stosować inne techniki reklamowe, takie jak napisy na budkach, stojące obok nich tablice, rozwieszane nad nimi banery, przyozdabiające je malunki oraz proste ulotki zwane *hikifuda*. *Misemono-e* stały się popularną formą reklamy pokazów w XIX wieku, a ich sprzedaż sama w sobie stanowiła intratną działalność poboczną.

¹⁷¹ Kawazoe Yu, *An Insight into Misemono-e in the Late Edo Period: Prints on Animal Show*, online: <http://www.rakugo.com/library/insight.html> [dostęp: 22.06.2020].

Wprowadzenie do pokazu tego typu informacji miało na celu nakłonienie jego uczestników do zakupu *misemono-e* z wizerunkiem wielbłądów. Poza podobnymi intencjami zarobkowymi na jakość dostarczanych widzom informacji wpływała również chęć uatrakcyjnienia pokazów przez podkoloryzowanie narracji i brak faktycznej wiedzy ze strony narratorów w zakresie prezentowanych w nich obiektów. Kiedy w Japonii zaczęto wyświetlać zagraniczne filmy, ich projekcjom również towarzyszyła narracja wyjaśniająca. Jako że odpowiedzialni za nią *benshi* zwykle dysponowali ograniczoną wiedzą o Europie i Ameryce, często improwizowali, a ich narracje zawierały zarówno nieświadome pomyłki, jak i celowe przekłamania¹⁷². Problem kompetencji i wiarygodności narratorów został dostrzeżony przez licznych komentatorów, którzy – zwłaszcza w drugiej dekadzie XX wieku – domagali się, by prawo do wykonywania tego zawodu przysługiwało wyłącznie osobom o odpowiednich kwalifikacjach.

W kontekście wczesnej recepcji kina w Japonii oraz retoryki stosowanej przez jego promotorów najistotniejsze z *quasi*-edukacyjnych rodzajów *misemono* stanowią pokazy pudeł perspektywicznych, w ramach których prezentowano widoki odległych zakątków świata. Popularność tych aparatów nie wynikała wyłącznie z uzyskiwanego za ich pomocą wrażenia trójwymiarowości, ale również – jeśli nie przede wszystkim – atrakcyjności prezentowanych w nich obrazów. Znaczna część z nich przedstawiała zaś miejsca niedostępne odbiorcom – znane atrakcje turystyczne Japonii oraz chińskie i europejskie pejzaże. Jak już wspominałem, używane w aparatach zachodnie prace i inspirowane nimi rodzime *megane-e* cechowały się daleko posuniętym realizmem i dokładnością detali. Z tego też względu operatorzy urządzeń często zachęcali do skorzystania z nich, argumentując, że dzięki temu widzowie będą mogli dowiedzieć się, jak wygląda świat poza granicami ich kraju. Fakt, że część *megane-e* przedstawiała pejzaże sfabrykowane przez ich twórców nie miał żadnego znaczenia – ważne było, by widz wierzył, iż stanowią one autentyczne reprodukcje rzeczywistości¹⁷³.

¹⁷² Wczesny przykład krytyki narratorów za wprowadzanie widzów w błąd – tym ciekawszy, że adresowany do zachodnich odbiorców – można znaleźć w opublikowanym na łamach „The Japan Weekly Mail” w październiku 1902 roku artykule poświęconym pokazom odbywającym się wówczas w teatrze Engi-za w Tokio. Dziennikarz stwierdza, że narracja towarzysząca projekcjom nie została pomyślana tak, by przekazać widowni – składającej się głównie ze sklepikarzy i kulisów – wierny obraz zachodnich zwyczajów. Prezentując film o pijaku, który zaczyna demolować dom po tym, jak jego żona tłucze mu butelkę z trunkiem, *benshi* miał jakoby powiedzieć, że takie zachowanie jest niespotykane w Japonii, lecz powszechne na Zachodzie. Autor tekstu oponentuje, pisząc, że choć faktycznie podobne rzeczy nie zdarzają się w Japonii, nie są również powszechne na Zachodzie. Na koniec stwierdza on, że być może sytuacja ta nie jest warta odnotowania, jeśli jednak któryś z czytelników zostanie kiedyś zapytany w Japonii, czy na Zachodzie niszczenie naczyń i mebli przez pijanych mężczyzn jest powszechne, będzie wiedział, skąd wzięło się to idiotyczne przekonanie. Uwaga ta sugeruje, że dziennikarz był przeświadczony, iż pokazy filmowe i towarzysząca im narracja faktycznie wywierają wpływ na wyobrażenia Japończyków – zwłaszcza tych nerekrutujących się z elit intelektualnych – na temat Zachodu. Por.: *Foreign Customs as Taught in Japan*, „The Japan Weekly Mail”, 11.10.1902, s. 390.

¹⁷³ Stephen Little zauważa, że japońscy twórcy drzeworytów ukazujących zagraniczne widoki często mieszały w swych pracach architekturę zachodnią i chińską, lecz ze względu na to, że przeciętny Japończyk nie znał ani jednej, ani drugiej, nie dostrzegał tego błędu. Por.: Little Stephen, *The Lure of the West*:



Ryc. 10. Widok holenderskiego portu według Toyoharu Utagawy na ilustracji z lat 70. XVIII wieku.



Ryc. 11. Wielki Kanał w Wenecji na miedziorycie Antonia Visentiniego z 1742 roku.

Warto w tym miejscu przytoczyć kilka przykładów zagranicznych widoków, z jakimi mogli zapoznać się użytkownicy *nozoki-karakuri*. Toyoharu Utagawa tworzył liczne *uki-e* bazujące na sprowadzanych przez Holendrów chińskich drzeworytach i zachodnich miedziorytach, będących zwykle kopiami wedut. Przykładowo: jego widok przedstawiający Wielki Kanał w Wenecji, opisany jako holenderski port, powstał na podstawie miedziorytu Antonia Visentiniego z 1742 roku stanowiącego z kolei dokładną kopię starszej o cztery lata weduty Canaletta; natomiast widok ukazujący jakoby franciszkański klasztor w Holandii jest kolażem różnych miedziorytów bazujących na wedutach typu *capriccio* autorstwa

Giovanniego Paola Panniniego. Toyoharu adaptował również widoki przedstawiające m.in. Pałac Królewski w Fontainebleau, most Westminster, ogrody w Vauxhall oraz chińskie pejzaże. Wśród tematów jego prac znalazły się m.in., tak faktyczne, jak i rzekome, widoki holenderskiego wybrzeża oraz holenderskich miast i portów. *Vues d'optique* Kōkana Shiby przedstawiały m.in. londyńskie jezioro Serpentine i holenderski szpital, zaś Ōkyo Maruyama tworzył *megane-e* z chińskimi pejzażami. Stworzone w latach 20. XIX wieku widoki perspektywiczne Kuninagi Utagawy, przedstawiające holenderski statek wpływający do portu w Rodos pod nogami gigantycznej rzeźby Kolosa Rodyjskiego, egipskie piramidy, ludzi maszerujących po moście w Babilonie i (jakoby) Mauzoleum w Halikarnasie, stanowią przypadek szczególnie interesujący, zarówno ze względu na ich tematykę, jak i to że najprawdopodobniej nie powstały na podstawie miedziorytów, lecz ilustracji zamieszczonych w dolnej części siedemnastowiecznej *Nowej kompletnej geograficznej i hydrograficznej mapy krain świata (Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula)* Willema Janszoona Blaeua¹⁷⁴.

W epoce Meiji w ramach *misemono* pojawił się nowy typ pudeł perspektywicznych przeznaczonych wyłącznie do prezentacji zachodnich widoków, zwanych *seyō nozoki-karakuri* („zachodnia maszyna do podglądania”) i *seyō megane* („zachodnie okulary”). Pierwszy pokaz tego typu odbył się w Asakusie w 1872 roku, a do końca roku w Tokio pojawiło się siedemnaście jego imitacji¹⁷⁵. Na kartach *Nowych zapisków o rozkwicie Tokio (Tōkyō shin hanjō-ki)* z 1874 roku Bushō Hattori wspomina o popularności pudeł perspektywicznych i wymienia widoki, jakie można zobaczyć w jednym z budynków wypełnionych ustawionymi blisko obok siebie aparatami: Most Londyński, Wersal, Przylądek Dobrej Nadziei, amerykański pożar, zagniewanego rosyjskiego generała ciągnącego żołnierza za wąsy, wojnę francusko-pruską, Włoszkę całującą swego psa, okręty wojenne i statki kupieckie, balon unoszący się w powietrzu, muzea, szpital i wizerunki śpiącej nagiej Wenus¹⁷⁶. Choć nie jest przychylnie nastawiony do pokazów *seyō megane*, stwierdza, że są one w stanie zadziwić proste i niewykształcone jednostki, a w porównaniu z innymi popularnymi rozrywkami nie są pozbawione pewnych korzyści edukacyjnych, bowiem ukazują najnowsze ciekawostki ze świata i zwyczaje każdego narodu, wskutek czego oglądanie ich jest niczym podróż wzrokiem przez glob i powinno poszerzyć wiedzę widzów, jednocześnie radując ich oczy¹⁷⁷. Podczas innego pokazu z 1875 roku prezentowano natomiast m.in. widoki Wystawy Światowej w Wiedniu z 1873 roku, Paryża, Anglii i włoskiej zatoki¹⁷⁸. Organizatorzy pokazów zachodnich aparatów

¹⁷⁴ Tamże, s. 90. Drzeworyt Kuninagi rzekomo przedstawiający grobowiec króla Mauzolusa, bazuje na ilustracji Świątyni Artemidy w Efezie sąsiadującej na mapie Blaeua z wizerunkiem Mauzoleum w Halikarnasie.

¹⁷⁵ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 526.

¹⁷⁶ Hattori Bushō, *The Western Peep Show [from Tōkyō Shin-hanjō-ki, 1874]*, tłum. Donald Keene, [w:] tenże (red.), *Modern Japanese Literature: From 1868 to the Present Day*, Groove Press Inc., New York 1956, s. 35.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 526.

perspektywicznych często podkreślali ich potencjał edukacyjny. Głoszone przez nich poglądy dobrze oddają przywoływane przez Aarona Gerowa hasła reklamowe jednego z pokazów, wedle których udostępniane w nich urządzenie pozwalało na „niezwykle tajemniczą sztukę podróżowania przez zagraniczne krainy bez konieczności udawania się na Zachód”, a zaglądając przez jego szkła czuło się „jakby żyło się w różnych europejskich krajach”¹⁷⁹. *Nozoki-karakuri* przedstawiające zagraniczne widoki pełniły funkcje podobne do wczesnych filmów, oferując widzom dosłowny wgląd w świat poza granicami ich kraju.

Cenzura *misemono*

W czasie epoki Edo liczba i częstotliwość pokazów *misemono* stale wzrastały. Sprzyjał temu fakt, że władze przyjmowały względem *misemono* permissywną postawę i – w przeciwieństwie do *kabuki* czy *ukiyo-e* – nie były zainteresowane ich regulacją, przynajmniej tak długo, jak te nie ztracały ulotnego charakteru. Nakazy zamknięcia pokazów wydawano rzadko, a przy tym zwykle nie wynikały one z tematyki atrakcji, lecz ich prezentacji w stałych budynkach. Prawdopodobnie tę dobrze ilustruje przykład „nawiedzonych posiadłości” (*obake-yashiki*), japońskich wariantów gabinetów strachu, w których prezentowano makabryczne widoki oraz figury różnego rodzaju zjaw i monstrów, wzmacniając poczucie grozy poprzez niepokojącą scenografię, atmosferyczne oświetlenie, efekty dźwiękowe i elementy ruchome. W 1830 roku w Ōmori otwarto zaprojektowaną przez scenografa teatralnego Kichibeia Izumię „nawiedzoną herbaciarnię”, w której znajdowały się liczne realistyczne rzeźby potworów i duchów. Lokal szybko stał się popularną atrakcją turystyczną, ściągającą tłumy z odległego o kilkanaście kilometrów Edo, lecz jeszcze w tym samym roku władze poleciły jego zamknięcie. Osiem lat później Izumiya zorganizował w Edo pokaz makabrycznych instalacji z realistycznymi manekinami, przedstawiający m.in. okaleczone ciała przywiązane do pni drzew, powieszzone za włosy krwawiące odcięte głowy i pomarszczone zwłoki łypiące na widzów zza uchylonego wieka trumny. Cieszył się on dużą popularnością, toteż – zgodnie z prawami rządzącymi *misemono* – wkrótce w mieście pojawiły się jego liczne imitacje, co dało początek boomowi na „nawiedzone posiadłości”¹⁸⁰. Fakt, że władze wydały nakaz zamknięcia lokalu w Ōmori, lecz nie podejmowały podobnych działań w stosunku do innych *obake-yashiki*, wskazuje na to, iż decyzja ta nie wynikała z tematyki prezentowanych w nim figur, lecz jego permanentnego charakteru. Okazjonalnie na *misemono* narzucano również pewne ograniczenia ze względu na czynniki losowe, jak np. gdy w 1848 roku magistrat Edo nakazał zawieszenie na dwa lub trzy dni wszystkich pokazów w okolicach Ryōgoku, w celu ułatwienia toczącego się wówczas śledztwa w sprawie morderstwa¹⁸¹. Cenzura *misemono* ze względu na ich

¹⁷⁹ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 46.

¹⁸⁰ Por.: Markus Andrew L., dz. cyt., s. 519–521, Figal Gerald A., dz. cyt., s. 25.

¹⁸¹ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 518.

formę lub treść należała natomiast do rzadkości. Jednym z nielicznych tego typu przypadków, o jakich zachowały się informacje, był nakaz zaprzestania prezentowania zapasów półnagiej kobiety z ośmioma ślepych masażystami, które odbywały się w 1769 roku na terenie świątyni Sensō-ji¹⁸². Niemniej, polecenia tego nie należy traktować jako symptomu konsekwentnego zwalczania *misemono* o erotycznym charakterze – zapasy między kobietami i mężczyznami były organizowane dopóki ostatecznie nie zabroniły ich nowe władze w 1872 roku, w centrach atrakcji swobodnie operowały budki typu *peep-show*, w których za drobną opłatą kobiety odsłaniały szaty, ukazując klientom swe genitalia, a w *nozoki-karakuri* prawdopodobnie pokazywano też obrazy pornograficzne¹⁸³.

Przemiany okresu Meiji nie wpłynęły zrazu negatywnie na sferę *misemono*. Pod pewnymi względami były wręcz korzystne, jako że zwiększył się wówczas dostęp do nowych atrakcji, jakie można było prezentować spragnionym wrażeń mieszkańcom wielkich miast. Stopniowo jednak dawał się odczuć wpływ polityki na ten typ rozrywki. Adaptacja przez nowe władze sloganu „cywilizacji i oświecenia” pociągała za sobą chęć wyeliminowania – a przynajmniej ograniczenia widoczności – „barbarzyńskich” zwyczajów, które mogły zrazić obcokrajowców i podważyć w oczach międzynarodowej opinii publicznej „nowoczesność” Japonii. Poza wspomnianymi już ordynacjami zabraniającymi pokazów zdeformowanych ludzi w 1870 roku zakazano organizacji oszukańczych pokazów¹⁸⁴, a w 1873 roku Ministerstwo Religii wydało regulacje wymierzone w szamanów, uzdrowicieli, wróżbitów i innych oszustów sięgających zabobon, których działalność została później spenalizowana w kodeksie karnym¹⁸⁵. Istotną rolę odegrały również czynniki bezpośrednio związane z procesami modernizacyjnymi i racjonalizacją systemu fiskalnego – w 1872 roku władze zagospodarowały na potrzeby rozwoju linii telegraficznych zachodnią stronę placu Ryōgoku i południowe wejście do Asakusy, będące obszarami tradycyjnie związanymi z *misemono*, a rok później wprowadziły absolutny zakaz stawiania tymczasowych budek i stoisk, od których nie był odprowadzany podatek od nieruchomości¹⁸⁶. Negatywny stosunek władz do drewnianych, często bardzo zatłoczonych, naprędce skleconych budek miał również źródło w chęci przeciwdziałania zagrożeniom pożarowym i obawach związanych z higieną publiczną¹⁸⁷. Wskutek tych działań u progu lat 80. XIX wieku tradycyjne tymczasowe pokazy *misemono* na otwartej przestrzeni zaczęły odchodzić do lamusa. Nie oznaczało to jednak końca prezentowanych w ich ramach atrakcji, te przeniosły się bowiem do permanentnych *misemono-goya* i teatrów *yose*.

¹⁸² Tamże; Hur Nam-li, dz. cyt., s. 87.

¹⁸³ Por.: Hur Nam-li, dz. cyt., s. 87; Markus Andrew L., dz. cyt., s. 531; Screech Timon, *The Meaning...*, dz. cyt., s. 65.

¹⁸⁴ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 539; Fukuoka Maki, *Contextualising...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁸⁵ Figal Gerald A., dz. cyt., s. 199.

¹⁸⁶ Tamże, s. 25–26; Markus Andrew L., dz. cyt. s. 540.

¹⁸⁷ Dodd Stephen, *Fantasies, Fairies, and Electric Dreams: Sato Haruo's Critique of Taisho*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, 1994, s. 303.

W epoce Meiji sformalizowano również procedury wydawania zezwoleń na organizację pokazów oraz ich późniejszej kontroli. Organizator pokazu zobowiązany był do uprzedniego dostarczenia do posterunku policji sprawującego jurysdykcję nad obszarem, na którym miał się odbyć, wniosku o pozwolenie na jego wystawienie. Wniosek musiał zawierać opis pokazu, informacje o miejscu i okresie jego prezentacji oraz nazwiska zaangażowanych osób. Jeśli rozpatrujący wniosek policjant uznał, że nie istnieją żadne przeciwwskazania, wydawał zgodę. Obowiązywała ona jednak wyłącznie na obszarze podległym danemu posterunkowi, toteż jeśli pokaz przenoszono gdzie indziej, jego organizator musiał ponownie ubiegać się o pozwolenie na jego zaprezentowanie. Patrole policji mogły w każdej chwili skontrolować pokaz i nakazać zaprzestania go, jeśli stwierdziły jakieś uchybienia ze strony wykonawców, organizatorów lub właścicieli miejsca, w którym ten się odbywał, niezgodność z obowiązującymi przepisami lub inne podstawy ku podjęciu takich działań. Regulacjom tym do połowy drugiej dekady XX wieku podlegały również projekcje filmowe, co szczegółowo omawiam w szóstym rozdziale pracy.

Yose – japoński wodewil

Teatry *yose* stanowią istotny kontekst dla początkowego okresu funkcjonowania kina w Japonii i charakterystycznego dlań trybu odbioru filmów, toteż warto poświęcić im więcej miejsca. Z racji daleko posuniętych podobieństw między tymi formami rozrywki, *yose* uznaje się za japoński odpowiednik północnoamerykańskiego wodewilu i brytyjskiego music-hallu – widowisk w formacie *variété*, składających się z niepowiązanych ze sobą atrakcji, takich jak piosenki, taniec, komiczne skecze, krótkie formy dramatyczne, akrobatyka, sztuczki magiczne czy sztuczki zwierząt. Wszystkie te pokazy prezentowano również w *yose*, najważniejszą jednak rolę odgrywały w nich sztuki narracyjne i oratoryjne. Te same w sobie cechują się dużym zróżnicowaniem i dzielą się na cztery ogólne kategorie: *utaimono* – śpiewana narracja z akompaniamentem muzycznym (m.in. *nagauta*, *rōei*, *shōmyō*); *katarimono* – mówiona narracja z akompaniamentem muzycznym (m.in. *jōruri*, *heikyoku*, *naniwa-bushi*); *yomimono* – czytanie lub recytacja długich historii, zazwyczaj tragicznych (m.in. *kōdan*); oraz *hanashimono* – humorystyczne opowiadki (m.in. *rakugo* i *manzai*)¹⁸⁸.

Dzieje *yose* i *misemono* są ze sobą ściśle związane, a granice między tymi dwoma fenomenami – płynne. W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że „japoński wodewil” wyłonił się ze świata miejskich atrakcji, stopniowo uniezależniając się do niego i wchłaniając kolejne typy prezentowanych na jego gruncie pokazów. Jako że w ramach *yose* i *misemono* wystawiano te same rodzaje atrakcji, podstawę klasyfikacji stanowią nie ich właściwości, lecz kontekst prezentacji. Narracja

¹⁸⁸ Sasaki Miyoko, Morioka Heinz, *Rakugo: Popular Narrative Art of the Grotesque*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 41, No. 2, 1981, s. 417.

kōdan, jednoosobowe *kabuki*, popisy akrobatyczne czy pokazy sztuczek zwierząt prezentowane w tymczasowych budkach należały do porządku *misemono*, jeśli jednak wystawiano je w *yoseba* – jak określa się teatry *yose* – w ramach zróżnicowanego programu atrakcji, stanowiły część *yose*.

Za pierwociny *yoseba* uznaje się niewielkie budki, w których swój kunszt prezentowali różnego rodzaju gawędziarze i recytatorzy¹⁸⁹. Na przestrzeni XVII i XVIII wieku stopniowo pojawiało się coraz więcej tymczasowych budynków, specjalizujących się w pokazach sztuk narracyjnych i oratoryjnych. Pierwsze stałe *yoseba* otworzyli w Edo w 1798 roku Mansaku Okamoto i Karaku Sanshōtei¹⁹⁰. Boom na *yose*, jaki wystąpił w Edo na początku XIX wieku, wynikający głównie z popularności *rakugo*, doprowadził do masowego powstawania nowych lokali przeznaczonych do tego typu rozrywki. Precyzyjne określenie ich liczby na przestrzeni lat nie jest możliwe ze względu na rozbieżności w źródłach, wynikające z różnic w postrzeganiu tego, co należy uznać za *yoseba*. Widowiska, które można zaliczyć do *yose*, prezentowano bowiem zarówno w tymczasowych budkach, jak i stałych budynkach, te z kolei mogły być przeznaczone wyłącznie do tego celu lub – co było zdecydowanie częstsze – pełnić tę funkcję wyłącznie w godzinach wieczornych i nocnych, w dzień zaś funkcjonować jako sklepy, kawiarnie czy prywatne mieszkania¹⁹¹. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na precyzję danych są daleko posunięte różnice w zakresie żywotności poszczególnych *yoseba*, będące efektem ich nadpodaży w okresach boomu – choć niektórym z nich udało się utrzymać przez lata, inne były zamykane zaledwie kilka tygodni po otwarciu. Niemniej, dostępne dane pozwalają prześledzić ogólne trendy w zakresie wzrostów i spadków liczby teatrów *yose* na przestrzeni XVIII i XIX wieku.

Według informacji zawartych w *Almanachu rozrywek i uciech (Kiyūshōran)* z 1830 roku, skompilowanym przez Inteia Kitamurę, w 1815 roku w Edo znajdowało się 75 *yoseba*, a dekadę później było ich już 125¹⁹². Przytaczane w tej publikacji dane wskazują na ekspresowy wręcz wzrost liczby tego typu miejsc od chwili pojawienia się pierwszych z nich w 1798 roku. Według raportów magistratu miejskiego w 1835 roku w Edo istniało 76 *yoseba*, w 1841 roku – ponad 200, a w 1842 roku – 211. Tymczasem w świetle raportu przywódcy *gōmune*,

¹⁸⁹ Miller J. Scott, *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater*, Scarecrow Press, Lanham – Toronto – Plymouth 2009, s. 145.

¹⁹⁰ Sasaki Miyoko, Morioka Heinz, dz. cyt., s. 419.

¹⁹¹ Warto w tym miejscu odnotować, że podobne trudności towarzyszą próbom określenia liczby kin w Japonii w pierwszej i drugiej dekadzie XX wieku. Różnice w danych liczbowych między źródłami wynikają z tego, jakie placówki w nich uwzględniano: stałe kina, rozumiane jako przedsięwzięcia, w których podstawową działalność stanowiło wyświetlanie filmów; stałe budynki, w których poza regularnym wyświetlaniem filmów prezentowano również inne atrakcje; stałe budynki, w których odbywały się okazjonalne projekcje filmowe.

¹⁹² Groemer Gerald, *Dodoitsubō Senka and the Yose of Edo*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 51, No, 2 1996, s. 173. Dane przytaczane przez Kitamurę są powszechnie akceptowane przez autorów piszących na temat *yose*. Por.: Nishiyama Matsunosuke, dz. cyt., s. 240; Sasaki Miyoko, Morioka Heinz, dz. cyt., s. 419, Ernst Earle, dz. cyt., s. 115; McCullagh Francis, *The Story-Teller in Japan*, „The East of Asia Magazine”, Vol. 1, 1902, s. 210.

klasy zabawiaczy i żebraków, w 1841 roku w mieście znajdowały się 93 teatry *yose*, a podług *Zapisków z ery Tenpō (Tenpō zakki)*, autorstwa Sady Fujikawy, na początku 1842 roku było ich ponad 500¹⁹³. Jak widać, różnice w szacunkach dla tego okresu są bardzo duże.

W 1842 liczba teatrów *yose* drastycznie spadła w wyniku wymierzonych w tę formę rozrywki rozporządzeń, wchodzących w ramy tzw. Reform Tenpō (*Tenpō no kaikaku*)¹⁹⁴. Władze zakazały otwierania nowych *yoseba* i zezwoliły na dalsze działanie tylko 24 z już istniejących – 15 na terenie miasta, przy czym były to lokale najstarsze, o przynajmniej trzydziestoletniej tradycji, oraz 9 na terenie świątyni i chramów¹⁹⁵. Nakazały również wyeliminowanie z *yoseba* występów kobiet oraz akompaniamentu muzycznego i ograniczenie prezentowanych tam słuchowisk do „czterech sztuk” o wartości dydaktycznej: wykładów o *shintō*, kazań z zakresu praktycznych aspektów etyki konfucjańskiej, budujących opowieści o odległych czasach oraz recytacji historii bitewnych i wojennych¹⁹⁶. Pod koniec 1844 roku ograniczenia liczby *yoseba* zniesiono. Według pamiętników księgarza Toshizō Fujiyokaia, obejmujących lata 1804–1868, zimą 1844 roku w Edo znajdowało się 60 *yoseba*, a wiosną następnego roku było ich już tam około 700. Jednocześnie wedle danych zawartych w petycji złożonej władzom w 1849 roku w latach 1844–1845 w Edo funkcjonowało około 125 teatrów *yose*, a raport magistratu podaje, że w 1849 roku było ich około 170¹⁹⁷.

Dane dla epoki Meiji są równie nieprecyzyjne. W wydanej w 1924 roku pracy *Kōdan i rakugo niegdyś i dziś (Kōdan rakugo konjakutan)* Mokuan Seikine stwierdził, że w 1880 roku w Tokio mieściły się 163 *yoseba*, w 1884 roku było ich już tylko 87, a do 1901 roku liczba ta spadła do 78¹⁹⁸. Statystyki, które w książce z 1990 roku przytaczają Heinz Morioka i Miyoko Sasaki, wskazują na spore fluktuacje w liczbie teatrów *yose* w Tokio na przestrzeni ostatnich dwóch dekad XIX wieku i jej gwałtowny spadek pod koniec stulecia – piszą oni bowiem o 163 *yoseba*

¹⁹³ Groemer Gerald, dz. cyt., s. 173.

¹⁹⁴ Reformy Tenpō to zbiorcza nazwa przepisów wprowadzonych w latach 1842–1843 z inicjatywy Tadakuniego Mizuno, pełniącego wówczas funkcję *rōjū*. Regulacje te, wprowadzone pod hasłem prostoty, oszczędności i dyscypliny początków siogunatu rodu Tokugawów, miały na celu ograniczenie swobody wyrażania poglądów, zachowań uznawanych za niemoralne oraz wydatków, zwłaszcza na dobra luksusowe i rozrywkę. Część z nich była wymierzona bezpośrednio w *kabuki*, *ukiyo-e*, literaturę popularną i *yose*, co wynikało zarówno ze względów moralnych, jak i przekonania, że wydatki na rozrywkę negatywnie wpływają na gospodarkę. Więcej informacji na temat reform i ich kontekstu można znaleźć w: Bolitho Harold, *The Tempō Crisis*, [w:] Marius B. Jansen (red.), *The Cambridge History of Japan. Vol. 5: The Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 116–167; Hall John W., dz. cyt., s. 193–200.

¹⁹⁵ Por.: Groemer Gerald, dz. cyt., s. 173; Morioka Heinz, Sasaki Miyoko, *Rakugo: Popular Narrative Art of Japan*, Harvard University Press, Cambridge 1990, s. 249

¹⁹⁶ Por.: Nishiyama Matsunosuke, dz. cyt., 238, Groemer Gerald, dz. cyt., s. 173; Brau Lorie, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Lexington Books, Lanham 2008, s. 64.

¹⁹⁷ Groemer Gerald, dz. cyt., s. 173.

¹⁹⁸ Nishiyama Matsunosuke, dz. cyt., s. 240.

w 1880 roku, 120 w 1884 roku, 199 w 1885 roku, 230 w 1886 roku i zaledwie 80 w 1901 roku¹⁹⁹. Jednakże we wcześniejszym o siedem lat tekście ci sami autorzy, bazując na innych źródłach, stwierdzili, że w 1886 roku w Tokio istniało około 170 teatrów *yose* i ich liczba utrzymywała się zasadniczo na tym samym poziomie aż do 1923 roku²⁰⁰. Co więcej, *Kronika zwyczajów Tokio (Tōkyō fūzoku-shi)* z 1899 roku zawiera informacje o 130 *yoseba* mieszczących się w stolicy²⁰¹, a Jules Adam w wydanej w tym samym czasie książeczce stwierdził – powołując się na bliżej nieokreślone „najnowsze statystyki” – że działa ich tam łącznie 243²⁰². Z kolei Taizō Fujimoto w przeznaczony dla obcokrajowców anglojęzycznej książce z 1915 roku stwierdził, że w każdym z 15 okręgów, na jakie podzielone było wówczas Tokio, istniało po 6 lub 7 teatrów *yose*²⁰³, zaś według piszącego rok wcześniej J. Ingrama Bryana ich ogólna liczba w mieście była o połowę większa i wynosiła około 150²⁰⁴. Mimo rozbieżności w źródłach na podstawie dostępnych danych można bezpiecznie założyć, że na przestrzeni dwóch pierwszych dekad XX wieku minimalna liczba *yoseba* w Tokio oscylowała w okolicach setki.

Spadek liczby *yoseba* w stosunku do poziomu sprzed Reform Tenpō i bezpośrednio po nich nie wynikał bynajmniej z mniejszej popularności tego typu rozrywki w epoce Meiji. Świadczył raczej o dostosowaniu podaży do popytu, dzięki czemu uniknięto otwierania kolejnych nierentownych lokali, co było powszechne w latach 40. XIX wieku – Toshizō Fujiyokai wspominał nawet, że *yoseba* bywały wówczas nazywane „studniowymi teatrami”, bowiem tak wiele z nich zamykano po krótkim czasie z powodu braku klientów²⁰⁵. W połowie XIX wieku odwiedziny w teatrach *yose* stanowiły jedną z najbardziej powszechnych form rozrywki wśród mieszkańców miast, a w latach 70. i 80. ich widownia powiększyła się o imigrantów z prowincji. Zauważalny spadek popularności „japońskiego wodewilu” wystąpił dopiero w drugiej dekadzie XX wieku, m.in. ze względu na konkurencję ze strony kina. Choć największa koncentracja *yoseba* występowała w metropoliach²⁰⁶, funkcjonowały one również w mniejszych miastach i większych miasteczkach.

¹⁹⁹ Morioka Heinz, Sasaki Miyoko, *Rakugo...*, dz. cyt., s. 252.

²⁰⁰ Morioka Heinz, Sasaki Miyoko, *The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 38, No. 2, 1983, s. 139.

²⁰¹ High Peter B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History”, Vol. 19, No. 1, 1984, s. 31.

²⁰² W artykule z 1902 roku Francis McCullagh przytoczył dokładnie tę samą liczbę, również powołując się na bliżej nieokreślone „niedawne statystyki”. Trudno wyrokować, czy zaczerpnął on dane z pracy Adama, czy też obaj bazowali na tych samych materiałach. Kwestia ta ma jednak znaczenie marginalne. W sytuacji tej istotniejszy jest fakt, że dwóch autorów piszących w odstępnie trzech lat przytacza dokładnie takie same dane liczbowe, nie precyzując, z jakiego okresu te pochodzą, co sugeruje, że w obu przypadkach są to dane bieżące (odpowiednio dla 1899 i 1902 roku). Por.: Adam Jules, *The Japanese Story-Tellers*, tłum. Osman Edwards, T. Hasegawa, Tokyo 1899, brak paginacji; McCullagh Francis, dz. cyt., s. 207.

²⁰³ Fujimoto T., *The Nightside of Japan*, Laurie, London 1915, s. 17.

²⁰⁴ Bryan J. Ingram, *Japan Story-Telling*, „The Japan Magazine”, Vol. IV, No. X, 1914, s. 586.

²⁰⁵ Groemer Gerald, dz. cyt., s. 174.

²⁰⁶ Przykładowo: w 1900 roku w Osace operowało około 65 *yoseba*. Por.: Stocker Joel F., *Manzai: Team Comedy in Japan's Entertainment Industry*, [w:] Jessica Milner Davis (red.), *Understanding Humor in Japan*, Wayne State University Press, Detroit 2006, s. 53.



Ryc. 12. Kobiety występ w yoseba na ilustracji zamieszczonej w *Nocnej stronie Japonii (The Nightside of Japan)* z 1915 roku.

Teatry *yose* były z reguły małymi budynkami w japońskim stylu, z podłogą wyłożoną *tatami* i niewielką sceną, na której odbywały się występy²⁰⁷. Mieściło się w nich od 100 do 500 widzów, którzy siadali na podłodze w wybranym przez siebie miejscu na wręczanych przy wejściu poduszkach – krzesła wprowadzono w *yoseba*, nie we wszystkich zresztą, dopiero w epoce Taishō. W przybytkach tych panowała swobodna atmosfera – widzowie przychodzili do nich w codziennych strojach, rozkładali się wygodnie na matach, spożywali posiłki i pili napoje, rozmawiali ze sobą i żywiołowo reagowali na to, co działo się na scenie. Teatry *yose* stanowiły rozrywkę egalitarną. Choć na trzon ich widowni składali się – z racji późnych godzin otwarcia i niskich cen wejściówek – robotnicy dniówkowi, rzemieślnicy i przedstawiciele klasy średniej, w okresie feudalnym odwiedzali je również samurajowie, a w epoce Meiji ludzie należący do klasy wyższej.

Formuła *yose*, zwłaszcza w jej postaci z drugiej połowy XIX wieku, stanowiła kolejny krok w popularyzacji formatu *variété* w Japonii. Choć tradycyjne *misemono* charakteryzowała różnorodność prezentowanych atrakcji, to, by jej doświadczyć, odbiorca musiał wykazać się pewną mobilnością, przechodząc między kolejnymi budkami. Dysponował też sporą swobodą wyboru w zakresie tego, co chciałby w danym momencie zobaczyć. W *yose* natomiast zróżnicowane atrakcje prezentowano automatycznie na ograniczonej przestrzeni – nie tylko w tym samym teatrze, ale i na tej samej scenie. Kształtowało to w widzach umiejętność odbioru programu, składającego się z następujących po sobie pokazów zdywersyfikowanych pod względem tematu, formy i stosowanych w nich kodów, a także czerpania z tego przyjemności²⁰⁸. Właściwość ta tłumaczy łatwość, z jaką *yose* – podobnie jak miało to miejsce w przypadku amerykańskiego wodewilu – inkorporowało później do swego repertuaru projekcje filmowe. W moim przekonaniu zróżnicowany charakter *yose* stanowił istotny precedens dla wczesnych pokazów filmowych, w których w ramach jednej projekcji prezentowano niepowiązane ze sobą tematycznie „ruchome fotografie”, oraz późniejszych programów kinowych, składających się z produkcji przynależących do różnych gatunków (kronika, trawelog, krótkometrażowa komedia, film współczesny, film historyczny itp.).

Ostatnią kwestią, jaką warto w tym miejscu odnotować, jest cena *misemono* i *yose*²⁰⁹. W przeciwieństwie do teatru *kabuki* i dzielnic rozkoszy, stanowiły one rozrywkę dostępną finansowo praktycznie każdemu. Dobrze ilustruje to zestawienie

²⁰⁷ Fujimoto jako przeciętne wymiary sceny w *yoseba* podaje trzy stopy wysokości (ok. 90 cm), sześć stóp szerokości (ok. 180 cm) i sześć jardów długości (ok. 5,5 m). Por.: Fujimoto T., dz. cyt., s. 17.

²⁰⁸ Warto w tym miejscu odnotować, że podobne zjawisko występowało również w teatrze *kabuki*, gdzie w ramach jednego programu wystawiano sztuki historyczne, współczesne i taneczne. W *yose* funkcjonowało ono jednak na znacznie większą skalę.

²⁰⁹ W kolejnych dwóch akapitach przedstawiam ceny w walutach obowiązujących przed i po reformie systemu monetarnego z czerwca 1871 roku, w wyniku której jen zastąpił *ryō* w stosunku 1: 1. Na jednego jena składało się 100 senów, jeden sen odpowiadał zaś 10 rin. Nominalna wartość *ryō* wynosiła 4000 mon. Teoretycznie więc w chwili wprowadzenia nowej waluty jeden sen odpowiadał 40 mon. Kalkulacja ta bazuje jednak na wartościach nominalnych i nie uwzględnia dewaluacji mon w stosunku do *ryō* ani inflacji, toteż ma ona charakter wyłącznie poglądowy.

cen *misemono* i *kabuki*, jakie na podstawie dostępnych danych opracował Markus. Wskazuje on, że na początku XIX wieku cena wejściówki do *misemono* wynosiła średnio 8 mon i wzrastała proporcjonalnie do inflacji. Przytacza też źródło z 1810 roku, z którego wynika, że wcześniej typowa maksymalna cena wynosiła 12 mon, lecz ostatnimi czasy normą w regionach Edo i Kamigata stało się 30 mon. Najdroższa wejściówka na pokaz *misemono*, jaką odkrył badacz, kosztowała 32 mon. Tymczasem w latach 40. XIX wieku miejsce w galerii w teatrze *kabuki* kosztowało od 1300 do 2100 mon dla zwykłej produkcji i od 2000 do 6000 mon dla produkcji pierwszej klasy, a najtańsza miejscówka około 10 procent tej kwoty²¹⁰. Oznacza to, że za równowartość wejściówki do teatru można było obejrzeć od kilku do kilkudziesięciu *misemono*. Rzecz jasna, jeśli wziąć poprawkę na różnice w długości trwania kilkogodzinnego programu *kabuki* i pokazu *misemono*, który często nie przekraczał kilku minut, dysproporcje w cenach nie są aż tak drastyczne. Niemniej, dla wielu mieszkańców miast uzbieranie sumy wystarczającej, by odwiedzić teatr *kabuki*, było trudne do wykonania, pozostawały im więc tylko tańsze formy rozrywki. Co więcej: długość programu w teatrach *yose* i *kabuki* była porównywalna, mimo to koszt odwiedzin w tym pierwszym był przynajmniej kilkakrotnie niższy niż w drugim.

Warto przytoczyć jeszcze kilka przykładów cen *misemono* i *yose*. W 1788 roku Kōkan Shiba za możliwość skorzystania z zograskopu własnej konstrukcji pobierał 32 mon, podczas gdy w latach 20. XIX wieku w Nagoi aparat ten udostępniano już klientom za 16 mon²¹¹. Z kolei według informacji zawartych w *Nowych zapiskach o rozkwicie Tokio* w 1874 roku wejściówka do salonu z pudłami perspektywicznymi, w których prezentowano zachodnie widoki, kosztowała jednego sena²¹². W przytaczanym już cytacie Bird wspominała, że pokaz „ucinięcia głowy”, prezentowany kilka lat później podczas *matsuri* w Minato, można było obejrzeć za 2 seny²¹³. Według relacji Hearn natomiast w latach 90. XIX wieku wizyta w budce z *iki-ningyō*, zawierającej również sekcję w stylu *obake-yashiki*, kosztowała 1 sena, podobnie jak w salonie, w którym prezentowano instalacje z małymi mechanicznymi lalkami, przedstawiające widoki piekła²¹⁴. W pierwszej połowie XIX wieku cena wejściówki na kilkogodzinny program *yose* zazwyczaj wahała się – w zależności od okresu i lokalu – od kilkunastu do kilkudziesięciu mon, choć zdarzały się również pokazy droższe. Według Adama pod koniec stulecia wynosiła ona zwykle około 5–6 senów²¹⁵. Fujimoto natomiast stwierdził, że w połowie drugiej dekady XX wieku koszt wejściówki do *yoseba* wahał się od 20 do 30 senów²¹⁶.

Kiedy do Japonii trafiły pierwsze technologie umożliwiające rejestrację i wyświetlanie „ruchomych fotografii”, istniał tam już podatny grunt pod wykształcenie

²¹⁰ Markus Andrew L., dz. cyt., s. 513–514.

²¹¹ Screech Timon, *The Meaning...*, dz. cyt., s. 63.

²¹² Hattori Bushō, dz. cyt., s. 34.

²¹³ Bird, Isabella L., dz. cyt., s. 171.

²¹⁴ Hearn Lafcadio, *Glimpses...*, dz. cyt., s. 640 i 644.

²¹⁵ Adam Jules, dz. cyt., brak paginacji.

²¹⁶ Fujimoto T., dz. cyt., s. 17.

kultury konsumpcji filmowej w postaci mającej długą tradycję, bogatej kultury miejskich rozrywek, potencjalnej widowni ceniącej sobie zróżnicowanie atrakcji i łatwo przechodzącej między odmiennymi kodami odbioru oraz infrastruktury, którą można było wykorzystać do projekcji filmów. Nie było jednak przesądzone, czy promotorzy filmowi z tych możliwości skorzystają.

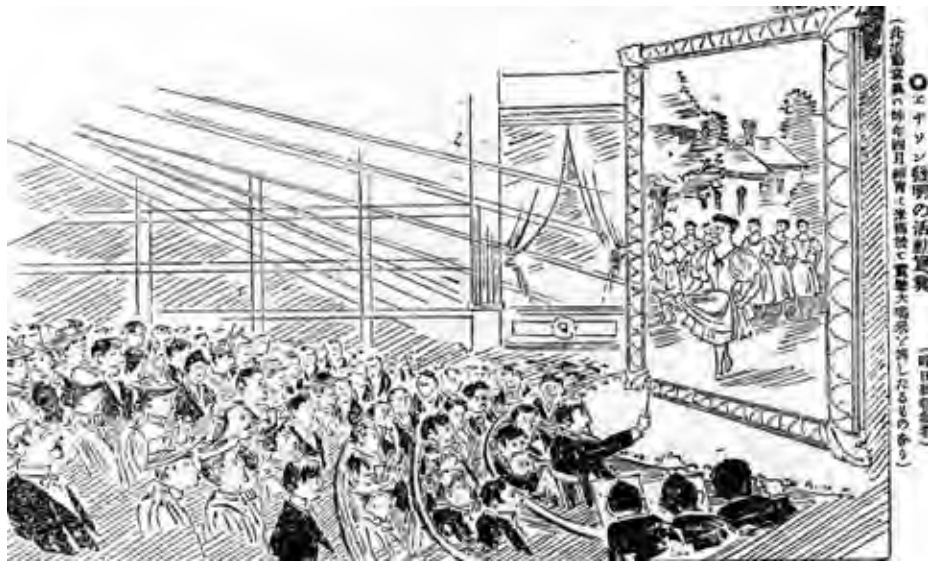
ROZDZIAŁ 2

Kino przybywa do Japonii

Kino trafiło do Japonii w okresie doniosłych przekształceń politycznych, ekonomicznych, społecznych i kulturowych. Pierwsze filmy zaprezentowano tam nieco ponad czterdzieści lat po otwarciu się kraju na świat i niespełna trzydzieści po restytucji władzy cesarskiej, siedem lat po ogłoszeniu konstytucji i dwa lata po zakończeniu I wojny chińsko-japońskiej. Wciąż żyła i sprawowała władzę część architektów restauracji Meiji, jednocześnie jednak zdążyło dorosnąć pierwsze pokolenie urodzone po upadku siogunatu. Choć pojawiały się już głosy krytykujące nadmierną modernizację i westernizację, kurs państwa nadal wyznaczał slogan wzywający do doświadczenia – a w dalszej perspektywie: prześcignięcia – Zachodu. W chwili swego debiutu w Japonii kino nie było zjawiskiem neutralnym światopoglądowo, oderwanym od ducha epoki i pozbawionym ideologicznych konotacji. Aparat filmowy demonstrował potęgę zachodniej myśli technologicznej, a zarazem stanowił obietnicę świetlanej przyszłości Japonii, jeśli ta skutecznie przeprowadzi procesy modernizacyjne, zaś wyświetlane za jego pomocą „ruchome fotografie” (*katsudō shashin*), jak nazywano wówczas filmy, umożliwiały widzom krótki, pozornie obiektywny, wgląd w życie w nowoczesnych państwach Zachodu.

Zalążek świadomości medium umożliwiającego zapis i odtwarzanie „ruchomych fotografii” pojawił się w Japonii – przynajmniej w ograniczonym zakresie – na długo przed tym, jak trafiły tam pierwsze urządzenia filmowe. Misja cywilizacyjna epoki Meiji pociągała za sobą konieczność zapoznania się z najnowszymi trendami naukowymi i technologicznymi występującymi na Zachodzie, toteż japońska prasa regularnie informowała o kolejnych zagranicznych odkryciach i wynalazkach. Pierwsza wzmianka o technologii opracowywanej przez Thomasa Alwę Edisona została opublikowana Japonii na łamach „Fukuoka Nichi Nichi Shinbun” 12 kwietnia 1890 roku, a więc półtora roku po tym, jak wynalazca przedłożył amerykańskiemu urzędowi patentowemu wniosek o zabezpieczenie praw do wynalazku, który „robiłby dla oka to, co fonograf robi dla ucha”, a zarazem rok przed publiczną demonstracją jego prototypu i szesnaście miesięcy przed złożeniem wniosku patentowego

na kinetoskop i kamerę kinetograficzną²¹⁷. Również rok później ta sama gazeta zamieściła artykuł *Fotografie, które mówią* (*Shashin, ensetsu o nasu*), poświęcony prowadzonym w firmie Edisona wczesnym eksperymentom nad łączeniem filmu i dźwięku²¹⁸. Artykuły dotyczące technologii filmowej, które ukazały się w Japonii na przestrzeni kolejnych lat, powstawały na podstawie tekstów z zachodniej prasy, czego najwyraźniejszym przykładem jest artykuł opublikowany 18 lipca 1891 roku w wydawanej w Jokohamie anglojęzycznej gazecie „The Japan Weekly Mail”, będący przedrukiem z „The London Times”²¹⁹.



Ryc. 13. Ilustracja przedstawiająca premierę witaskopu, która odbyła się 23 kwietnia 1896 roku w Nowym Jorku, zamieszczona w gazecie „Yomiuri Shinbun” z 4 marca 1897 roku. Ilustracja bazowała na plakacie reklamowym witaskopu stworzonym przez firmę Raff & Gammon.

Poza nielicznymi wyjątkami w japońskich artykułach na temat technologii filmowej, zarówno tych publikowanych przed jej importem, jak i późniejszych, nie podejmowano prób wyjaśniania mechanizmu przesuwania taśmy perforowanej przed migawką. Złudzenie ruchu zwykle tłumaczono przez odwołanie do fenomenu elektryczności, ogromnej, idącej w tysiące, liczby fotografii składającej się na każdą minutę filmu, czy też bliżej nieokreślonego postępu naukowego. Przede wszystkim jednak koncentrowano się na samym efekcie – możliwości zobaczenia rzeczy takimi, jakimi są w rzeczywistości, i poznania wydarzeń w takiej postaci,

²¹⁷ Wniosek o zabezpieczenie praw do wynalazku został złożony 17 października 1888 roku, we wniosku z marca 1889 roku wprowadzono natomiast nazwę urządzenia – kinetoskop. Prototyp kinetoskopu zaprezentowano 20 maja 1891 roku członkiniom Narodowego Stowarzyszenia Klubów Kobięcych (National Federation of Women’s Clubs), a następnie dziennikarzom. Wnioski patentowe na kinetoskop i kinetograf złożono 24 sierpnia 1891 roku. Por.: Robinson David, *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York – Chichester 1996, s. 23; Musser Charles, *The Emergence...*, dz. cyt., s. 68 i 71.

²¹⁸ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 41.

²¹⁹ Tamże, s. 40.

w jakiej te faktycznie wystąpiły. Należy przy tym podkreślić, że przekonanie to, pierwotnie bazujące wyłącznie na doniesieniach z zagranicy, bez możliwości weryfikacji, zostało podtrzymane po tym, jak w Japonii pojawiły się kinematograf i witaskop – w artykule w „Jiji Shinpō” z 13 lipca 1894 roku stwierdzono, że obraz wyświetlany przez nowe urządzenie „nie różni się od patrzenia na prawdziwą rzecz”; identyczną opinię wyrażono w „Ōsaka Asahi Shinbun” 26 lutego 1897 roku, zaś dziennikarz „Jiji Shinpō” w tekście z 31 stycznia 1897 roku orzekł, że oglądanie filmu daje „uczucie dotykania prawdziwej rzeczy”²²⁰. Rzecz jasna poglądy te nie były wyjątkowe dla Japonii, analogiczne opinie artykułowano bowiem również na Zachodzie. Zasygnalizowanie ich jest jednak istotne, jako że organizowały wczesny japoński dyskurs filmu, zwłaszcza w zakresie możliwości jego aplikacji jako narzędzia edukacyjnego.

Kinetoskop – pierwsza technologia filmowa w Japonii

Pierwszą technologią filmową, jaka trafiła do Japonii, był kinetoskop – operowany korbką aparat mieszczący się w wysokim na około półtora metra drewnianym pudle, na którego górnej ścianie ulokowany był wizjer, umożliwiający pojedynczemu widzowi oglądanie zapętlonych, niespełna dwudziestosekundowych filmów. Urządzenie to sprowadził handlowiec Shinji Takahashi za pośrednictwem działającej w Jokohamie firmy importowo-eksportowej braci Brühl²²¹. Począwszy od 17 listopada 1896 roku organizował on w Kobe prywatne pokazy kinetoskopu, które zaszczytli swą obecnością książę Akihito Komatsu, księżniczka Arisugawa, a także liczni dygnitarze i urzędnicy państwowi²²². Udział prominentnych gości w tym wydarzeniu został odnotowany przez gazetę „Kōbe Yūshin Nippō”, co dodatkowo zwiększyło zainteresowanie wynalazkiem²²³. Od 25 listopada do po-

²²⁰ Tamże, s. 41 i 44.

²²¹ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 511. Dym błędnie podaje nazwisko braci jako Bruhel. Stwierdza też, że byli właścicielami firmy sprzedającej zegarki, co stanowi nadmierne zawężenie jej działalności. Brühl Frères et Cie była faktycznie największym importerem i sprzedawcą zegarków w Japonii i wyłącznym agentem filadelfijskiej Keystone Watch Case Company, jednak jej operacje miały szerszy charakter, importowała bowiem m.in. fonografy, maszyny do pisania, rowery, silniki spalinowe, później zaś automobile. Firma posiadała oddział w Nowym Jorku i prawdopodobnie stamtąd właśnie sprowadziła dla Takahashiego dwa kinetoskopy i kilkanaście filmów.

²²² Por.: Simon Pascale, *Chronologie: Les premières années du cinéma au Japon (1896–1920)*, „Ebisu”, N. 26, 2001, s. 93; Futemma Olga, Mattos José Francisco, *Vozes que conduzião ao sonho. O katsu-ben e a história do cinema japonês no seu tempo*, „Revista USP”, No. 29, 1996, s. 117. Dym błędnie stwierdza, że w pokazach brał udział książę koronny Yoshihito, późniejszy cesarz Taishō. Tymczasem w materiałach prasowych, do których się odnosi, mowa jest nie o przyszłym cesarzu, lecz o księciu Komatsu. Błąd ten replikuje – najprawdopodobniej pod wpływem artykułu Dyma – Jasper Sharp. Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 516; Sharp Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham 2011, s. XX.

²²³ W wydaniu z 19 listopada gazeta donosiła, że 17 listopada książę Komatsu zaszczytli swą obecnością pokaz, podczas którego Shinji Takahashi demonstrował „ruchome fotografie” przedstawiające taniec, dwa dni później poinformowała zaś, że w prywatnych pokazach kinetoskopu wzięła również udział

czątku grudnia Takahashi prowadził publiczne pokazy kinetoskopu w elitarnym Klubie Shinkō (Shinkō Kurabu). Po ich zakończeniu wyruszył z urządzeniem w *tournee* po kraju, prezentując je w Osace, Tokio i Hakodate, a być może i w innych większych miastach²²⁴. Przedsiębiorca kapitalizował fakt zapoznania się z urządzeniem przez księcia Komatsu, powołując się nań w materiałach reklamowych²²⁵. Nie był to jednak wyłącznie chwyt marketingowy, lecz element szerszej strategii zorientowanej na zwiększenie prestiżu urządzenia, a tym samym całej filmowej działalności Takahashiego. Po pokazach w Kobe do Japonii sprowadzono jeszcze kilka egzemplarzy kinetoskopu, ich dokładna liczba i personalia importerów nie są jednak znane²²⁶.



Ryc. 14. Materiał z „Jiji Shinpō” z 8 grudnia 1896 roku dotyczący pokazów kinetoskopu w Klubie Shinkō. Ilustracja przedstawia uczestnika pokazów pochylającego się nad aparatem i oglądającego wyświetlany film, stojącego przed nim mężczyznę, tłumaczącego zasady działania aparatu i zawartość filmu, oraz kowboja, utrwalonego na jednym z prezentowanych nagrań.

W organizowanych przez Takahashiego pokazach demonstracja technologii odgrywała rolę ważniejszą od tego, co za jej pośrednictwem oglądano. Podobnie,

księżniczka Arisugawa. Por.: Robinson David, *Sixty Years of Japanese Cinema*, [w:] William Whitebait (red.), *International Film Annual No. 2*, John Calder, London 1958, s. 152; Futemma Olga, Mattos José Francisco, dz. cyt., s. 117.

²²⁴ Por.: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai*, Chūō Kōronsha, Tōkyō 1980, s. 31; Domenig Roland, *A Place with a View of the Tower – Asakusa as a Movie District* [online]. Bazując na wspomnieniach syna Takahashiego i materiałach prasowych z epoki, Tanaka jako miasta, w których Takahashi prezentował kinetoskop po jego debiucie w Kobe, wymienia Osakę, Tokio i Hakodate. Domenig dodaje do listy Kioto, lecz nie podaje źródła tej informacji. Kioto leży blisko Kobe i Osaki, nie jest więc wykluczone, że kinetoskop faktycznie był tam wystawiany przez kilka dni. Zważywszy na to, że Takahashi przybył do Tokio pod koniec stycznia, a do Hakodate w kwietniu 1897 roku, możliwe jest też, iż po drodze odwiedził inne miasta. Nie zachowały się żadne informacje o losach sprowadzonych przez biznesmena kinetoskopów po pokazach w Hakodate. Decyzję o zaprezentowaniu urządzenia na Hokkaido można tłumaczyć tym, że od lutego 1897 roku w najważniejszych japońskich miastach organizowano już pokazy kinematografu i witaskopu, z którymi kinetoskop nie mógł konkurować.

²²⁵ Takahashi wskazywał na udział księcia Komatsu w pokazach kinetoskopu m.in. w reklamach prasowych z „Kōbe Yūshin Nippō” z 25 listopada 1896 roku i „Mainichi Shinbun” z 4 grudnia 1896 roku.

²²⁶ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 36.

jak miało to wcześniej miejsce w krajach zachodnich, ich główną atrakcją stanowił aparat wprawiający fotografie w ruch, ich zawartość miała zaś znaczenie drugorzędne. Sprowadzone wraz z kinetoskopem filmy były „wymienialne” w dwojakim tego słowa znaczeniu – nie tylko zmieniano je na początku każdego dnia pokazów, ale i to, jakie konkretnie scenki pozyskano z USA, było z punktu widzenia całego przedsięwzięcia nieistotne.



Ryc. 15. Kadr z filmu *Japoński taniec cesarski*.

Na tle sprowadzonych przez Takahashiego filmów wyróżniał się – z racji japońskiego tematu – *Obraz tańca Sarashi nuno w wykonaniu trzech gejsz z Gion Shinchi w Kioto* (*Kyōto Gion Shinchi geigi sannin sarashi nuno mai no zu*). Pod tym tytułem krył się zrealizowany pod koniec 1894 roku *Japoński taniec cesarski* (*Imperial Japanese Dance*, William K.L. Dickson, William Heise), przedstawiający trzy Japonki wykonujące popularny, wywodzący się z okresu Edo, taniec *Nuno sarashi*. Często powtarzany pogląd głosi, że przed kamerą stanęły tancerki, których występy zaplanowano na Wystawę Światową w Chicago w 1893 roku²²⁷. Organizator inicjatywy, Keizō Uenishi, nie otrzymał ostatecznie pozwolenia na włączenie jej do japońskiej części wystawy, wynajął jednak mieszczący się w Chicago Imperial Theater, gdzie dziewczęta zaprezentowały takie tańce, jak *Ataka*, *Manzai*, *Sanbasō* i *Nuno sarashi*²²⁸. Rzeczony film nakręcono w należącem

²²⁷ Irie Yoshirō, *Saiko no Nihon eiga ni tsuite – Konishi honten seisaku no katsudō shashin*, „Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan kenkyū kiyō”, No. 13, 2009, s. 65.

²²⁸ Okada Mariko, *Before Making Heritage: Internationalisation of Geisha in Meiji Period*, [w:] *Making Japanese Heritage*, Christoph Brumann, Rupert A. Cox (red.), Routledge, London 2010, s. 37–38.

do Edisona studio Black Maria przy okazji występów bliżej nieokreślonych – choć niewykluczone, że faktycznie tych samych – japońskich tancerek w Nowym Jorku²²⁹. Produkcja ta cyrkulowała w Japonii dłużej niż kinetoskop, wyświetlano ją bowiem jeszcze w 1898 roku. Jedną z pierwszych „ruchomych fotografii”, jakie mogli zobaczyć Japończycy, prezentowała więc rozważnie wybrany i zainscenizowany, a przy tym wyabstrahowany od jego szerszego kontekstu, aspekt japońskiej kultury, uznany przez amerykańskich filmowców za atrakcyjny i posiadający potencjał komercyjny.

Kuszące jest stwierdzenie, że oglądając scenkę z „Siostrami Sarashe”, japoński widz doświadczył, być może po raz pierwszy, bliskiego kontaktu z zachodnią percepcją własnego kraju, a co za tym idzie – siebie samego, jako egzotycznego, przednowoczesnego, sfeminizowanego Innego²³⁰. Byłoby to jednak sporym nadużyciem. Nie ulega wątpliwości, że taki wizerunek Japonii dominował w Europie i USA do okresu bezpośrednio poprzedzającego wybuch wojny rosyjsko-japońskiej, niemniej w jego kreacji, utrwalaniu i rozpowszechnianiu istotną rolę odegrała strona japońska, zainteresowana promocją turystyki, handlu antykami i bibelotami oraz szeroko pojmowanych „spektakli japońskości”²³¹.

²²⁹ Nie ma przekonujących dowodów na to, by tancerki zatrudnione przez Uenishiego i „Siostry Sarashe” (*Sarashe Sisters*), jak w katalogu wytwórni Edisona określono dziewczęta występujące w filmie, były tymi samymi osobami. Przypuszczenie to jest wysuwane na podstawie zestawienia zawartości *Japońskiego tańca cesarskiego* z programem w Imperial Theatre, krótkiego odstępu czasu między tym występem a realizacją filmu i dyskusyjnego artykułu opublikowanego w „*Jiji Shinpō*” w czasie prezentacji kinetoskopu w Tokio, w którym poinformowano, że gejsze z Kioto wystąpiły podczas Wystawy Światowej w Chicago, a następnie w filmie zrealizowanym w studio Edisona. Niemniej, z racji ówczesnej popularności japońskich tańców na amerykańskich scenach wodewilowych, równie prawdopodobne jest to, że w filmie wystąpiły inne tancerki.

²³⁰ Ze względu na temat oraz czas i okoliczności powstania – a do pewnego stopnia również formę – *Japoński taniec cesarski* jest podatny na odczytywanie w duchu refleksji postkolonialnej. Odnosząc się do mechaniki kinetoskopu i sposobu inscenizacji tańca Japonek, umożliwiających oglądanie filmu na okrągło z ledwie tylko zauważalnym przeskokiem między jego końcem i początkiem, Hsuan Tsen stwierdza: „Film był wyświetlany w pętli, co mimowolnie tworzyło wizję Japonii jako niezmiennej, tajemniczej i egzotycznej [krainy], za sprawą powtarzających się działań tancerek, których ruchom brakowało wyraźnego początku i końca” (Tsen Hsuan, *Spectacles of Authenticity: The Emergence of Transnational Entertainments in Japan and America, 1889–1905*, Stanford University, 2011, s. 133). Badaczka słusznie zauważa, że efekt ten powstał w sposób niezamierzony. Nadając znaczenie ideologiczne wrażeniu „wiecznego trwania” *Japońskiego tańca cesarskiego*, należy pamiętać, że analogiczna forma cechowała szereg innych produkcji tanecznych realizowanych w studiach braci Lumière i Edisona – podobny efekt wywołują zapętlone filmy z Loie Fuller i Annabelle Moore.

²³¹ Przez „spektakle japońskości” rozumiem zróżnicowane praktyki performatywne nastawione na wygrywanie i sprzedawanie „japońskości” – od wszelkiego rodzaju występów scenicznych, przedstawiających w mniejszym lub większym stopniu przetworzone elementy kultury japońskiej, po budowę i obsługę japońskich herbaciarni i ogrodów, oferujących swym klientom namiastkę pobytu w Japonii. Choć w utowarowianiu „japońskości” przez samych Japończyków główną rolę odgrywali przedsiębiorcy działający na Zachodzie lub mający tam kontakty biznesowe, do pewnego przynajmniej stopnia w proces ten angażowały się również władze. Jest to szczególnie widoczne w przypadku Wystaw Światowych, podczas których Japonia prezentowana była jednocześnie jako prężnie rozwijające się gospodarstwo i technologicznie państwo oraz malownicza kraina o bogatych tradycjach artystycznych, stanowiąca doskonały cel podróży turystycznych.

Potencjalni widzowie – a przynajmniej spora ich część – byli już wcześniej świadomi zachodniej fascynacji japońskim kolorytem, film zaś co najwyżej utwierdził ich w tym przekonaniu. Należy również mieć na uwadze różnice w zakresie statusu gejsz – czy też: ich medialnych reprezentacji – na Zachodzie i w Japonii. W kontekście zachodnim *Japoński taniec cesarski* stanowił jeden z elementów boomu na ikonę gejszy, jaki wystąpił na przełomie XIX i XX wieku²³². Tymczasem w Japonii wpisywał się on w długą tradycję przedstawiania gejsz w ramach różnych mediów wizualnych. W epoce Edo stanowiły one popularny motyw drzeworytów *bijinga*, zaś w drugiej połowie XIX wieku – fotografii, tworzonych zarówno przez zachodnich fotografów rezydujących w Japonii, jak i pierwszych krajowych adeptów tego fachu. Pod koniec XIX wieku często przedstawiano je natomiast na pocztówkach fotograficznych, chętnie kupowanych przez Japończyków ze względu na przystępną cenę i atrakcyjność tematu. Kiedy w 1898 roku japońscy operatorzy przystąpili do realizacji filmów przeznaczonych do komercyjnej dystrybucji na rodzimym rynku, na ich temat wybrano właśnie gejsze, ze względu na to, że pocztówki z ich wizerunkami sprzedawały się lepiej od innych²³³. Pisząc o krótkich scenkach z tańcami gejsz rejestrowanych w Japonii u progu XX wieku przez zagranicznych i rodzimych filmowców, Hiroshi Komatsu stwierdza, że o ile dla obcokrajowców były one egzotyczne, o tyle dla Japończyków zaledwie malownicze²³⁴. To samo można powiedzieć o *Japońskim tańcu cesarskim*. Co więcej, instytucja gejszy nie konotowała wówczas jeszcze w Japonii opozycji względem nowoczesności – jej dyskursywne i ideologiczne zespolenie z pojęciem tradycji wystąpiło na szeroką skalę dopiero w drugiej dekadzie XX wieku²³⁵. Od połowy lat 90. XIX wieku liczne zachodnie publikacje, spektakle i filmy spotykały się z ostrą krytyką ze strony Japończyków za błędny, czy wręcz obraźliwy sposób przedstawiania ich kraju. Nic nie wskazuje jednak, by nagranie Dicksona i Heise'a – niezależnie od tego, jak można odczytywać je obecnie i jak odbierano je w USA – wywołało w Japonii jakiegokolwiek negatywne skojarzenia.

²³² Składały się nań m.in. popularność importowanych z Japonii fotografii przedstawiających gejsze; motyw gejszy w zachodnim malarstwie, np. *Gejsza stojąca na balkonie* (*Geisha Standing on a Balcony*, 1893, Albert Herter), *Dwie młode gejsze* (*Two Geisha Girls*, 1894, Edward Atkinson Hornel), *Gejsza grająca na samisenie* (*Geisha Playing a Samisen*, 1896, Harry Humphrey Moore); utwory literackie i sceniczne podejmujące wątek gejsz, w szczególności powieść Pierre'a Lotiego *Madame Chrysanthème* (1887), nowela Johna Luthera Longa *Madame Butterfly* (1898), operetka *Gejsza: Historia herbaciarni* (*The Geisha, A Story of a Tea House*, 1896) i opera *Madame Butterfly* (*Madama Buttefly*, 1904); liczne występy rzekomo autentycznych gejsz na scenach wodewilowych, a nawet podczas prestiżowych imprez w rodzaju Wystaw Światowych w Paryżu (1900) i Saint Louis (1904); w końcu zaś dwie trasy, jakie w latach 1899–1900 i 1901–1902 odbyła po USA i Europie trupa teatralna Otojirō Kawakamiego, których główną atrakcją stanowiła Sadayakko, żona Kawakamiego, a zarazem była gejsza.

²³³ Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 17.

²³⁴ Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I*, tłum. Linda C. Ehrlich, Yuko Okutsu, [w:] Arthur Nalletti Jr, David Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 233.

²³⁵ Okada Mariko, dz. cyt., s. 34.

Uznanie pokazów kinetoskopu w Kobe za moment pojawienia się w Japonii kina, a Takahashiego za osobę, która zaprezentowała ten fenomen swoim rodakom, budzi zasadne wątpliwości. Sam skłaniam się ku pogładowi, w myśl którego pojęcie „kina” implikuje coś więcej niż tylko przyglądanie się ruchomym obrazom, mianowicie kolektywne doświadczenie grupy widzów oglądających równoległe ten sam film i wspólnie nań reagujących. Kinetoskop zaś – jako urządzenie jednoosobowego użytku – nie spełnia tego kryterium²³⁶. Wspólnotowy wymiar pokazów kinetoskopu ograniczał się do zbiorowego oczekiwania na możliwość skorzystania z urządzenia – czemu mogła towarzyszyć krótka prelekcja na temat jego powstania oraz mechaniki – i ewentualnego dzielenia się z innymi widzami wrażeniami z tego, co się zobaczyło. Poza tym jednak było to doświadczenie w pełni indywidualne. Specyfikę konsumpcji „ruchomych fotografii” za pomocą kinetoskopu dobrze ilustruje fragment wspomnień Yūzō Kuze z pierwszego dnia publicznych pokazów w Kobe:

Kinetoskopu mogła używać tylko jedna osoba na raz, tak więc w poczekalni było dużo ludzi. W alkowie znajdowały się igłaki i interesujący model pociągu napędzany prądem. Wiele osób zebrało się, by zobaczyć kinetoskop. Obok urządzenia stał mężczyzna, który wszystko tłumaczył. Kolejne osoby były pojedynczo wzywane, by skorzystać z kinetoskopu, który został zainstalowany w sąsiednim pomieszczeniu²³⁷.

Kuze wspominał również, że ludzie, którzy obejrzeni wówczas scenkę przedstawiającą mężczyznę strzelającego z karabinu, byli pod wielkim wrażeniem migotania obrazu, co wzięli – niesłusznie – za skutek oddawania wystrzałów²³⁸. Wskazuje to, że choć uczestnicy pokazów korzystali z urządzenia w odosobnieniu, później porównywali z innymi swe odczucia. Ścisła przestrzenna separacja sfer kontaktu z urządzeniem i oczekiwania nań wystąpiła zresztą tylko w Kobe. Gdy kinetoskop trafił do Osaki, demonstrowano go w tym samym pomieszczeniu, w którym gromadzili się oczekujący, a prezenter zwracał się do wszystkich naraz²³⁹. Zebrani mieli więc możliwość obserwowania reakcji osób, które w danym momencie korzystały z aparatu. Niemniej, nadal nie mogło być mowy o jakiegokolwiek równoległości odbioru filmów, a cóż to dopiero o współreagowaniu na nie.

²³⁶ Podobny pogląd wyrażają Akihiro Toki i Kaoru Mizuguchi. Drobna różnica w naszych ujęciach polega na tym, że o ile dla nich – takie przynajmniej odnoszę wrażenie – podstawę jakościowego rozróżnienia kinetoskopu od późniejszych urządzeń projekcyjnych stanowi techniczny aspekt prezentacji filmów, tj. ich rzutowanie na ekran, o tyle dla mnie kwestią kluczową jest kolektywny charakter ich odbioru. Por.: 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/NOI/SUBJECT1/INAEN.HTM> [dostęp: 22.06.2020].

²³⁷ Cytat za: Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 517.

²³⁸ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 34. Film, o którym wspomina Kuze, był wyświetlany w Kobe pod tytułem *Obraz człowieka z Zachodu strzelającego z karabinu Spencera (Seiyōjin Supensēru jū wo motte shageki no zu)*, zaś w Tokio jako *Pokaz serii strzałów i akrobatycznego strzelectwa (Renpatsu jū shageki oyobi kyokūchi no jō)*. Z tytułów i opisu Kuze trudno wywnioskować, o jaki film chodzi, mógł to być jednak *Buffalo Bill* (1894, William K.L. Dickson).

²³⁹ Tamże.

Kariera kinetoscopu w Japonii była krótka – ostatnie wzmianki o urządzeniu pochodzą z połowy 1897 roku – a jego historyczne znaczenie jest raczej znikome. W przeciwieństwie do krajów zachodnich w Japonii nie dysponował on bowiem czasem, kiedy byłby pozbawiony konkurencji ze strony bardziej zaawansowanych technologii filmowych. Choć Takahashi zwrócił uwagę na wynalazek jeszcze podczas Wystawy Światowej w Chicago w 1893 roku²⁴⁰, plany jego zakupu udało mu się zrealizować dopiero trzy lata później, gdy na Zachodzie znane były już witaskop i kinematograf. Inny japoński przedsiębiorca, Waichi Araki, również rozważał import kinetoscopu, po tym jak zetknął się z nim podczas podróży do USA w 1894 roku. Kilka miesięcy po premierze witaskopu, która odbyła się w kwietniu 1896 roku w Nowym Jorku, miał on jednak okazję obejrzeć w Chicago pokaz tego urządzenia i to właśnie z nim powrócił do ojczyzny²⁴¹. Mniej więcej w tym samym czasie witaskop pozyskał również Saburō Arai, a Katsutarō Inabata nabył we Francji kinematograf. W odstępie zaledwie trzech miesięcy w Japonii zadebiutowały aparat jednoosobowego użytku, umożliwiające oglądanie przez wizjer miniaturowych „ruchomych fotografii”, oraz dwa urządzenia przeznaczone do ich równoległego wyświetlania wielu widzom na dużym ekranie.

Ze względu na wspomniany wyżej brak wspólnotowego wymiaru odbioru kinetoscopu i fakt, że we wczesnym japońskim dyskursie kina aparat ten wyraźnie przeciwstawiano kinematografowi i witaskopowi, w dalszej części pracy pojęcie „kina” odnoszę wyłącznie do zjawisk związanych ze zbiorową projekcją filmów.

Początkowo sam powab kinetoscopu jako zagranicznej nowinki technicznej, wzmacniany przez interesującą zawartość wyświetlanych za jego pomocą scenek, wystarczył, by ściągnąć klientów. Na dłuższą metę nie był on jednak w stanie konkurować z bardziej atrakcyjnymi dla odbiorców, a przy tym łatwiejszymi w komercyjnej eksploatacji urządzeniami projekcyjnymi sprowadzonymi przez Araia, Arakiego i Inabatę. Poza małym formatem obrazu i koniecznością oczekiwania w kolejce, aż z aparatu skorzystają wcześniej przybyłe osoby, na niekorzyść kinetoscopu przemawiał fakt, że w ramach pojedynczego pokazu zwykle można było obejrzeć tylko jeden film²⁴². Jeśli widz chciał zobaczyć coś innego, musiał wrócić następnego dnia, kiedy w maszynie zmieniono taśmę. Poszczególni importerzy nie sprowadzali większej liczby kinetoskopów, toteż w Japonii nie wykształciła się popularna na Zachodzie instytucja salonu kinetoskopowego, gdzie zakup biletu uprawniał klientów do skorzystania z kilku ustawionych obok siebie urządzeń,

²⁴⁰ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 511.

²⁴¹ Tamże, s. 512. W anglojęzycznej literaturze przedmiotu imię Arakiego (和一) bywa również odczytywane jako Kazuichi. W pracy przyjąłem odczytanie Waichi, jako że w takiej postaci imię przedsiębiorcy było zapisywane w anglojęzycznych materiałach za jego życia. Por.: Kurita Shunjiro, *Who's Who in Japan. Second Annual Edition*, The Who's Who in Japan Office, Tokyo 1913, s. 34; Ishikawa Yasujiro, *Who's Who in Japan 1916*, The Who's Who in Japan Publishing Department, Tokyo 1916, s. 26.

²⁴² W niektórych przypadkach prezentowano dwa egzemplarze kinetoscopu, w których wyświetlano dwa różne filmy. Nie natrafiłem na żadną informację wskazującą na to, by w Japonii kiedykolwiek wystawiano w jednym miejscu więcej niż dwa kinetoskopy na raz, nie jest jednak wykluczone, że taka sytuacja miała miejsce.

z których każde wyświetlało inny film²⁴³. Hipotetyczny salon kinetoskopowy z pięcioma aparatami mógłby – ograniczając się wyłącznie do produkcji, którymi dysponował Takahashi – zaoferować widzom zróżnicowany spektakl filmowych atrakcji w duchu *variété*: popisowe strzelanie z karabinu, taniec gejsz, gaszenie pożaru przez strażaków, rekonstrukcję egzekucji Marii Stuart i filmową „widokówkę” z Chicago. Pojedynczy kinetoskop nie był w stanie dostarczyć tak szerokiej gamy wrażeń. Zapewniały ją za to pokazy witaskopu i kinematografu, podczas których prezentowano mozaikowy program złożony z kilku do kilkunastu scenek.



Ryc. 16. Ilustracja przedstawiająca salon kinetoskopowy braci Holland w Nowym Jorku w 1894 roku zamieszczona w książce *Historia kinetografu, kinetoskopu i kinetofonografu (History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph)* z 1895 roku.

Takahashi nie odczuł dotkliwie nietrafionej inwestycji, jako że główne źródło dochodów stanowił dla niego handel prochem i bronią palną, wynalazek nabył zaś z myślą o czerpaniu dodatkowych zysków na marginesie swej zasadniczej aktywności biznesowej²⁴⁴. Nie wiadomo, jak na interesie wyszli pozostali im-

²⁴³ Modelowy salon kinetoskopowy otwarli w 14 kwietnia 1894 roku w Nowym Jorku bracia Holland. W środku znajdowało się dziesięć kinetoskopów ustawionych w dwóch rzędach. Każdy aparat wyświetlał inną scenkę. Za 25 centów klienci mogli skorzystać z pięciu maszyn ulokowanych w jednym rzędzie, natomiast za pół dolara obejrzeć wszystkie wyświetlane w salonie filmy.

²⁴⁴ Ze względu na brak informacji dotyczących kosztów, jakie poniósł Takahashi, zysków z pokazów, a nawet dokładnej liczby sprowadzonych przez niego filmów, trudno wyrokować, czy – a jeśli tak, to jak dużo – stracił on na swym filmowym przedsięwzięciu. Firma Edisona sprzedawała kinetoskopy w cenie od 250 do 500 dolarów za egzemplarz, a taśmy z filmami za 10 dolarów od sztuki. Przy założeniu, że urządzenia udało się pozyskać w tej niższej cenie i wraz z nim sprowadzono 15 filmów, koszt zakupu wynosiłby 650 dolarów, co przy ówczesnym stosunku waluty amerykańskiej do japońskiej przekładało się na 1300 jenów. Kwota ta – zapewne już zanizona – nie uwzględnia kosztów transportu zakupionych aparatów i filmów do Japonii, prowizji dla pośrednika, opłat celnych ani wydatków na wynajem obiektów, w których odbywały się pokazy, a także ich obsługę. Biorąc pod uwagę liczbę i długość potwierdzonych pokazów oraz wysokość pobieranych za udział w nich opłat, jest mało prawdopodobne – choć

porterzy kinetoskopów. Na rentowność aparatu przekładał się szereg czynników, takich jak moment jego sprowadzenia, miejsca prezentacji, koszty operacyjne i czas eksploatacji. W odpowiedniej lokalizacji kinetoskop mógł generować zyski na długo po tym, jak utracił status nowinki²⁴⁵, a w sprzyjających okolicznościach jego zakup okazać się wcale intratną inwestycją.

Niedostatek informacji o filmowej działalności Takahashiego nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, jakie były jego plany względem kinetoskopu, niemniej kilka faktów wskazuje na to, że, przynajmniej początkowo, kierował go do wyższych warstw społecznych. Po pierwsze, przedsiębiorca opóźnił termin publicznej premiery urządzenia do czasu zapoznania się z nim przez dystyngowanych gości ze świata arystokracji i polityki, później zaś powoływał się na ich obecność podczas promocji kolejnych pokazów. Po drugie, cena wejściówki na prezentacje kinetoskopu była stosunkowo wysoka, w Kobe wynosiła bowiem 30 senów, w Osace – 20 senów, w pozostałych zaś miastach prawdopodobnie utrzymała się na tym samym poziomie. Dla porównania, w owym czasie bilety do muzeum i zoo kosztowały przeciętnie 4 seny, za 50 senów można było obejrzeć turniej sumo, zaś cena wejściówki do teatru – w zależności od jego statusu i lokalizacji – wahała się od 25 senów do 4 jenów²⁴⁶. Wartości bezwzględne nie ukazują wyraźnie dysproporcji w cenach poszczególnych atrakcji, jako że nie uwzględniają stosunku kosztu biletu do długości gwarantowanej przez niego rozrywki. Program teatralny trwał kilka godzin, w muzeum lub zoo można było spędzić cały dzień, natomiast czas korzystania z kinetoskopu wynosił najwyżej kilka minut. Ceny pokazów kinetoskopu były zbyt wysokie dla robotników, którzy zarabiali wówczas od kilkunastu do kilkudziesięciu senów dziennie²⁴⁷. Również dla wielu przedstawicieli bardziej prestiżowych zawodów nie był to mały wydatek – dość powiedzieć, że w 1894 roku najniższe miesięczne uposażenie policjantów i urzędników pocztowych wynosiło 9 jenów, nauczycieli w szkołach podstawowych 13 jenów, a nauczycieli w szkołach średnich 16 jenów²⁴⁸. Po trzecie, Takahashi dokładał starań, by aparat prezentować w miejscach cieszących się estymą – w Kobe był to ekskluzywny Klub Shinkō, w Osace teatr Nanchi Enbujō, w Tokio zaś jedną z dwóch lokacji pokazów był Park Ueno, na terenie którego znajdowały

niewykluczone – by Takahashi na inwestycji zarobił. Z całą pewnością jednak kinetoskop nie spełnił oczekiwań finansowych, jakie pokładał w nim przedsiębiorca.

²⁴⁵ Aparaty do jednoosobowej projekcji filmów – najpierw kinetoskopy, później zaś tańsze od nich mutoskopy – instalowano w przybytkach rozrywkowych, gdzie niekiedy można było spotkać je jeszcze na początku drugiej dekady XX wieku.

²⁴⁶ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 516.

²⁴⁷ W 1896 roku przeciętne dzienne wynagrodzenie pracownika zakładu tekstylnego wynosiło 19 senów, pracownika najemnego w rolnictwie – 21 senów, robotnika dniówkowego – 26 senów, a cieśli – 38 senów. Kobiety zarabiała jeszcze mniej – pracownice zakładów tekstylnych i pracownice najemne w rolnictwie dostawały wówczas 13 senów dziennie. Por.: Mikiso Hane, *Peasants, Rebels, Women, and Outcasts: The Underside of Modern Japan*, second edition, Rowman & Littlefield, Lanham 2003, s. 334.

²⁴⁸ McVey Frank L., *Quality of Money and Wages*, [w:] *Sound Currency 1896: A Compendium of Accurate and Timely Information on Currency Questions Intended for Writers, Speakers and Students*, Reform Club Sound Currency Committee, New York 1896, s. 540.

się liczne placówki edukacyjne i kulturalne, m.in. Muzeum Cesarskie, Filharmonia Sōgakudō i Hala Panoramiczna (Panorama-kan), a w latach 1877, 1881 i 1890 zorganizowano pierwsze trzy Krajowe Wystawy Przemysłowe. Co więcej, wczesne demonstracje kinetoskopu roztaczały wokół siebie aurę przedsięwzięcia edukacyjnego, ukazywały wszak potęgę myśli technologicznej Zachodu, zdolnej wprawić fotografię w ruch. Wszystko to przyczyniało się do nobilitacji urzędnika i pozwalało Takahashiemu kapitalizować jego walory rozrywkowe, a jednocześnie uniknąć łatki pospolitego zabawiacza.

Kinetoskop szybko jednak wkroczył w ramy wystawiennicze *misemono* i *yose*. Sam Takahashi po przybyciu do Tokio, zanim zorganizował pokaz urządzenia w Parku Ueno, prezentował je w położonym w Asakusie parku Hanayashiki. Obiekt ten powstał w 1853 roku jako publiczny ogród kwiatowy, lecz w epoce Meiji zaczął funkcjonować jako wielkie *misemono-goya*, a do 1896 roku przekształcił się, pod kierownictwem zarządzającego nim Kinzō Yamamoto, w pełnoprawny park rozrywki²⁴⁹. Na jego terenie znajdowały się pawilony z licznymi atrakcjami, w tym pięciopiętrowy Ōzankaku, sam w sobie stanowiący popularną atrakcję turystyczną, mini-zoo z egzotycznymi zwierzętami, dioramy przedstawiające ważne wydarzenia historyczne, instalacje *iki-ningyō*, ukazujące sceny ze znanych dramatów, teatr marionetkowy i karuzele²⁵⁰. Wystawiano tam również szereg atrakcji technologicznych o zachodnim rodowodzie, takich jak *nozoki-karakuri* czy świeżo sprowadzony fonograf. Status kinetoskopu jako rozrywkowej atrakcji symbolicznie przypieczętowało zainstalowanie dwóch egzemplarzy tego urządzenia w Chinsekai (dosł. „świat osobliwości”), mieszczącym się w Asakusie *yoseba*, w którym prezentowano m.in. wyczyny siłaczy i akrobatów, tańce z mieczem, tańce gejsz, spektakle z żywymi lalkami i pokazy sztuczek psów²⁵¹.

Historia kinetoskopu w Japonii wskazuje, że istniało kilka potencjalnych kierunków, w których mogły potoczyć się losy kina na wczesnym etapie jego funkcjonowania w tym kraju. Model medium dla elit, w jaki zdawał się celować Takahashi, stanowił jedną z alternatyw. Inną było skierowanie kina do szerszych warstw społecznych poprzez włączenie go do programu istniejących wcześniej przybytków rozrywkowych i udostępnienie odbiorcom za relatywnie niską cenę. Filmy mogły służyć rozrywce, edukacji albo pełnić obie te funkcje naraz. Organizatorzy pokazów kinematografu i witaskopu – podobnie jak importerzy kinetoskopów – stanęli przed dylematem, do kogo kierować swoje projekcje, gdzie

²⁴⁹ Ślad pierwotnej funkcji obiektu, który istnieje do dzisiaj, zachował się w jego nazwie – *Hanayashiki* można przełożyć na „tereny kwiatowe”.

²⁵⁰ Por.: Domenig Roland, dz. cyt.; Asakusa Hanayashiki, *Transformation from a Park to an Amusement Park*, online: <https://www.ndl.go.jp/scenery/e/column/tokyo/asakusa-hanayashiki.html> [dostęp: 22.06.2020]; Mansfield Stephen, dz. cyt., s. 161–163; Sawamura Sadako, *My Asakusa: Coming of Age in Pre-War Tokyo: A Memoir*, tłum. Norman E. Stafford, Yasuhiro Kawamura, Tuttle Publishing, Rutland 2000, s. 203–205.

²⁵¹ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 31. High podaje niepoprawną nazwę obiektu – Chinseikan – co może wynikać z błędu w transkrypcji lub z połączenia nazw sąsiadujących ze sobą budynków.

je organizować, ile powinny kosztować bilety oraz jak reklamować swoje urządzenia i wyświetlane za ich pomocą filmy.

Import technologii do zbiorowej projekcji filmów

Na początku 1897 roku Katsutarō Inabata, Waichi Araki i Saburō Arai sprowadzili do Japonii urządzenia przeznaczone do wyświetlania filmów na dużym ekranie dla wielu widzów równocześnie. Było to doświadczenie odbioru jakościowo odmienne od wpatrywania się w wizjer kinetoskopu. Stosując analogię do poprzedzających kino mediów wizualnych, jakie trafiły do Japonii, można stwierdzić, że kinetoskop stanowił bardziej zaawansowane pudło perspektywiczne, natomiast aparaty projekcyjne – latarnie magiczne. Choć kariera filmowa żadnego z tych biznesmenów nie trwała długo, położyli oni podwaliny pod rozwój japońskiej branży filmowej. Pozytywne przyjęcie organizowanych przez nich projekcji ukazało potencjał komercyjny tkwiący w nowym medium, a część ze współpracujących z nimi osób na dłużej związała się z kinem. Co więcej, szereg z wypracowanych przez nich rozwiązań przez długie lata kształtował specyfikę japońskiego przemysłu filmowego. Spośród tej trójki największy wkład w rozwój kina w Japonii wniósł Inabata, jako że pozostawił po sobie załączek struktur pełnowymiarowego przedsiębiorstwa filmowego – personel, sprzęt, filmy i kontakty biznesowe – przejęty przez jego pracownika, Einosukego Yokotę, który szybko wyrósł na jedną z dwóch najważniejszych postaci japońskiej branży filmowej.

Katsutarō Inabata był postacią ucieleśniającą ideały Japonii epoki Meiji – urodził się w rodzinie właścicieli sklepu ze słodyczami, by dzięki ciężkiej pracy i wykształceniu zdobytemu na Zachodzie stać się uznanym przemysłowcem, który przyczynił się do rozwoju swej ojczyzny, a w końcu zasiąść w Izbie Arystokracji²⁵². W 1877 roku, w wieku 15 lat, w ramach stypendium władz prefekturalnych Kioto, wyruszył wraz z siedmioma innymi studentami do Francji, gdzie spędził osiem lat. Miał pozyskać tam wiedzę pozwalającą rozwinąć japoński przemysł tekstylny, w szczególności zaś opanować techniki barwienia tkanin. Podczas pobytu za granicą Inabata pracował w fabryce tekstylnej i pobierał nauki w liceum technicznym La Martinière w Lyonie, później zaś na Uniwersytecie Paryskim. Po powrocie do Japonii pracował w branży tekstylnej, a w 1890 roku założył firmę Inabata Senryōten (w 1893 roku przemianowano ją na Inabata Shōten), zajmującą się sprzedażą zagranicznych barwników do tkanin. Inabata pręźnie rozwijał swą działalność biznesową – w 1894 roku otworzył oddział firmy w Tokio, a w 1897 roku przeniósł jej główne biuro do Osaki. Firma importowała wówczas już nie tylko europejskie barwniki, ale również maszyny barwiące i maszyny włókiennicze, chemikalia i środki farmakologiczne. W 1895 roku Inabata założył

²⁵² Informacje dotyczące biznesowej działalności Inabaty niezwiązanej z filmem przytaczam za materiałami zawartymi na stronie internetowej założonej przez niego firmy: <http://www.inabata.co.jp/english/index.html> [dostęp: 22.06.2020].

również fabrykę tekstylną produkującą muślin, a dwa lata później otworzył fabrykę barwiącą, w której stosowano nowoczesne zagraniczne maszyny. Jednocześnie przekazywał wiedzę nabytą za granicą innym Japończykom, zarówno swym pracownikom, jak i na szerszym forum.



Ryc. 17. Katsutarō Inabata na fotografii wykonanej podczas Wystawy Światowej (*Exposition Universelle*) w Paryżu w 1900 roku.

W 1896 roku Inabata ponownie udał się do Francji w celu pozyskania technologii przydatnych w branży tekstylnej. Odwiedził wówczas Augusta Lumière'a – swego szkolnego kolegę z La Martinière – i wziął udział w pokazie kinematografu. Dostrzegłszy potencjał tkwiący w urządzeniu, pozyskał od Lumière et C^{ie} kilka egzemplarzy kinematografu, około 50 szpul z filmami i ekskluzywne prawa do ich wyświetlania w Japonii²⁵³. Przedsiębiorcy nie zrazili do pomysłu ani sceptycyzm wynalazców urządzenia w kwestii jego komercyjnych rokowań, ani to, że w myśl postanowień umowy do firmy braci Lumière miało trafić 60 procent zysków z pokazów urządzenia w Japonii. Zgodnie z umową do Japonii wyruszył również François-Constant Girel – technik, który formalnie miał wspomóc Inabatę w organizacji pokazów, łącząc funkcje operatora projektorów, serwisanta i instruktora zespołu filmowego japońskiego biznesmena, faktycznie jednak został wysłany do odległego kraju, by kontrolował działalność filmową Inabaty i upewnił się, że do Francji rzeczywiście wpływają zakontraktowane wpływy z projekcji. Girel wyruszył do Japonii 6 grudnia 1896 roku. Podczas postoju w podróży w Kolombo na Sri Lance dołączył do niego Inabata. Mężczyźni przybyli do Kobe 9 stycznia 1897 roku²⁵⁴.

Po latach, w liście do Jun'ichirō Tanaki z grudnia 1924 roku, Inabata wspominał, co najbardziej zafascynowało go w kinematografie: „Byłem przekonany, że jest to najodpowiedniejsze urządzenie do zaprezentowania w naszym kraju współczesnej zachodniej kultury”²⁵⁵. Analogiczną myśl powtórzył we wspomnieniach opublikowanych w 1935 roku na łamach „Kinema Junpō”, gdzie stwierdził, że uznał filmy za lepszy sposób prezentacji kultury europejskiej niż nieruchome fotografie²⁵⁶. Wypowiedzi te pochodzą z czasów, gdy pogląd o edukacyjnej roli kina był szeroko rozpowszechniony wśród japońskich elit, a wskazanie przez Inabatę na takie intencje przyświecające importowi kinematografu pozwalało mu na odcięcie się od skojarzeń z branżą rozrywkową, trudno jednak przypuszczać, by był on nieszczerzy i rozmijał się z prawdą. Organizowane przez niego pokazy miały charakter komercyjny, a decydując się na zakup aparatów brał pod uwagę

²⁵³ W literaturze przedmiotu brak jest zgody co do liczby urządzeń zakupionych przez Inabatę. Najczęściej pisze się o dwóch, co czynią m.in. Akihiro Toki i Kaoru Mizuguchi, a na gruncie polskim Jakub Karpoluk, lub trzech – tego zdania jest m.in. Yuri Mitsuda, który uściśla, że dwa kinematografy zostały przywiezione do Japonii bezpośrednio przez Inabatę, jeden zaś trafił tam wraz z pracującym dla niego francuskim technikiem. Mitsuda wnioskuje to na podstawie korespondencji technika. Tego samego zdania jest córka Francuza. Niektórzy badacze skłonni są jednak przypuszczać, że było ich więcej – Komatsu jest zdania, że Inabata musiał dysponować przynajmniej trzema, jeśli nie więcej, aparatami, natomiast Yoshinobu Tsukada uważa, że winno się mówić raczej o czterech lub pięciu urządzeniach. Por.: Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, dz. cyt.; Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 269; Boëhm-Girel Denise, *Constant Girel*, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière! Les frères Lumière et le Japon 1895–1995*, Asahi Shimbun, Tokyo 1995, s. 132; Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe and the production of the cinema in Japan in the earliest period*, tłum. Ben Brewster, „Film History”, Vol. 8, No. 4, 1996, s. 433; Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 511.

²⁵⁴ Karpoluk Jakub, *The Meiji...*, dz. cyt., s. 268.

²⁵⁵ Cytat za: Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, dz. cyt..

²⁵⁶ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 433.

korzyści finansowe, jakie można czerpać z ich eksploatacji, niemniej dla przedsiębiorcy tego formatu koszty związane z zakupem sprzętu i filmów były relatywnie niewielkie i od samego początku traktował kino jako marginalny obszar swojej działalności biznesowej. Niewykluczone, że Inabacie przyświecał również cel kształtowania swego wizerunku jako przedsiębiorcy społecznie zaangażowanego, przybliżającego swym krajanom w przystępnej i atrakcyjnej formie odległy, dla wielu wciąż jeszcze tajemniczy świat Zachodu. Sposób postrzegania kinematografu przez biznesmena był bliski temu, jaki cechował braci Lumière, którzy jako sejentyści i pragmatycy widzieli w nim narzędzie dokumentacyjne, służące przenoszeniu na taśmę filmową rzeczy takimi, jakimi są, w ich kształcie, dynamice i rytmie. Filmy, reprodukujące rzeczywistość z dokładnością niedostępną innym mediom wizualnym, najmniej przy tym podatne na przekłamania, można było z powodzeniem zaprzęgnąć na służbę „cywilizacji i oświecenia” – miały nie tylko edukować widzów, ukazując, jak wygląda Zachód, ale i wychowywać ich, prezentując model, do którego należało dążyć, by Japonia zajęła miejsce wśród najbardziej rozwiniętych krajów świata. Kino stanowiło więc niejako przedłużenie działalności, której poświęcił się Inabata, od najmłodszych lat zainteresowany modernizacją Japonii i obserwujący zachodnie innowacje z myślą o ich implementacji w ojczyźnie.

Po przybyciu do Japonii Girel włączył się w prace zespołu skompletowanego przez Inabatę, wprowadzając jego członków w tajniki obsługi kinematografu. Podczas przygotowań do publicznej demonstracji urządzenia pojawiły się pierwsze trudności techniczne na czele z kwestią jego zasilania. Kioto było miastem, w którym elektryfikacja nastąpiła stosunkowo szybko, toteż sam dostęp do prądu nie nastroczał trudności. Problematyczne okazało się natomiast określenie i zapewnienie napięcia prądu, jakie należało zastosować w używanej w aparacie lampie łukowej, w czym Girel nie był w stanie pomóc. Podczas pierwszych testów kinematografu lampa wybuchła, rozpryskując naokoło aparatu iskry²⁵⁷. Inabata zwrócił się po pomoc do inżyniera Hasegawy, pracownika firmy elektrycznej Kyōto Dentō Kabushiki Kaisha i korporacji Shimadzu, który opracował dla niego transformator, pozwalający na zmianę napięcia z wysokiego, dostępnego w sieci elektrycznej, na niskie, stosowane w urządzeniu. Z problemem z zasilaniem borykali się również importerzy witaskopu, aparat wymagał bowiem do działania prądu stałego, który był wówczas w Japonii trudno dostępny. Araki urządził pokazy przedpremierowe witaskopu w hucie Fukuoka w Osace, dysponującej generatorem prądu stałego, nie wiadomo jednak, jak z problemem tym radził sobie później. Arai z kolei jako źródła zasilania do projektora używał zmodyfikowanego silnika gazowego pozyskanego od firmy importowej Shinsuke Jūmonjiego²⁵⁸.

Pokazy przedpremierowe kinematografu, które odbyły się w ogrodzie Kyōto Dentō Kabushiki Kaisha między 11 a 14 lutego, uzmysłowiły potencjał komercyjny urządzenia – ich popularność była tak duża, że pragnące wziąć w nich

²⁵⁷ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 24.

²⁵⁸ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 514.

udział tłumi zniszczyły przyległy sklep z warzywami²⁵⁹. Za miejsce oficjalnej premiery kinematografu Inabata wybrał teatr Nanchi Enbujō w Osace – ten sam obiekt, w którym nieco ponad dwa miesiące wcześniej Takahashi demonstrował kinetoskop. W organizacji pokazu pomagali Fukusuke Miki i Benjirō Okuda, znany impresario z dzielnicy Sennichimae, z którym Inabata założył spółkę Stowarzyszenie Automatycznych Fotografii (Jidō Shashin Kyōkai)²⁶⁰. Przedsiębiorca wynajął również usługi Yoshikuniego Nomury, malarza plakatów, do którego zadań należało przygotowywanie materiałów promocyjnych projekcji filmowych. Oficjalny debiut kinematografu w Japonii odbył się 15 lutego 1897 roku, niespełna 14 miesięcy po pierwszym publicznym komercyjnym pokazie tego urządzenia w Salonie Indyjskim Grand Café. Premiera okazała się ogromnym sukcesem, wzbudzając zainteresowanie nie tylko widowni, która niemal dobijała się do drzwi teatru, ale i prasy, która zachwycała się nowym wynalazkiem. Już następnego dnia gazeta „Ōsaka Mainichi Shinbun” opublikowała artykuł będący niemal odą ku czci kina. Dziennikarz, zachwycony realizmem filmów, pisał w nim:

Gdy mężczyzna stojący na klifie daje nurka do wody, możemy zobaczyć rozpryskującą się ciecz. Widzimy wielkie kłębowisko dymu, unoszące się nad bronią, z której właśnie wystrzelono, oraz mrozącą krew w żyłach szarż kawalerii. Zupełnie jakbyśmy byli na miejscu tych wydarzeń, rozwijają się one przed naszymi oczyma niczym okazały zwój²⁶¹.

Inabata prezentował kinematograf w Nanchi Enbujō do 28 lutego. Podczas projekcji, trwających od około 17:00 do 23:00, wyświetlano osiem różnych filmów²⁶². Jako że program zmieniał się codziennie, był on atrakcyjny nawet dla osób uczęszczających na pokazy przez kilka dni z rzędu – trafienie drugi raz na tę samą konfigurację „ruchomych obrazów” było niemożliwe. Podobnie jak w przypadku pokazów kinetoskopu, projekcjom w Nanchi Enbujō towarzyszyła narracja, w której wyjaśniano zasady działania urządzenia oraz wyświetlano za jego pomocą filmy. Odpowiadał za nią Senkichi Takahashi, uczeń aktora *kabuki* Nizaemona Kataoki XI działającego wówczas pod imieniem Gatō Kataoka III, zaangażowany w tym celu ze względu na swoje zdolności oratorskie wynikające z treningu w sztukach narracyjnych. Nie był on jednak pierwszym wyborem Inabaty. Pierwotnie biznesmen zgłosił się z propozycją wygłoszenia narracji do Hoteikena Uedy – doświadczonego konferansjera, mistrza ceremonii i pieśniarza-recytatora stylu *gidayū*, pobierającego niegdyś nauki u Tsudayū Takemoto – ten jednak odmówił, jako powód podając nieznamość języków obcych²⁶³.

²⁵⁹ Tamże, s. 511.

²⁶⁰ Por.: Toki, Mizuguchi, dz. cyt., Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 433. W okresie tym nie funkcjonowała jeszcze jednolita terminologia stosowana w odniesieniu do filmów. Inabata początkowo określał je mianem *jidō shashin* („automatyczne fotografie”, dosł. samoruszające się fotografie), lecz szybko termin ten został wyparty przez *katsudō shashin* („ruchome fotografie”, dosł. żwawo ruszające się fotografie), który pojawił się w prasie jeszcze przed pokazami w Nanchi Enbujō. Różnica między tymi terminami jest niewielka, kronikarski obowiązek nakazuje jednak odnotowanie tej kwestii.

²⁶¹ Cytat za: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 24.

²⁶² Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 433.

²⁶³ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 519.



Ryc. 18. Kadr z filmu *Tramwaj wodny na Wielkim Kanale w Wenecji*, jednego z nagrań prezentowanych w Nanchi Enbujō.



Ryc. 19. Kadr z filmu *Dragoni przekraczający Saonę*, jednego z nagrań prezentowanych w Nanchi Enbujō.

Niesłabnąca frekwencja i entuzjastyczne przyjęcie wynalazku przez prasę przekonały Inabatę o słuszności inwestycji. Wkrótce kinematograf miał zawitać do największych miast Japonii, poczynając od Kioto, gdzie trafił już 1 marca. Podczas pokazów odbywających się w teatrze Shinkyōgoku Tōkō Engekijō projekcje filmowe po raz pierwszy w Japonii wzbogacono o akompaniament zespołu muzycznego, usadowionego za widownią, co wkrótce stało się powszechną praktyką. Również tym razem towarzyszył im komentarz wyjaśniający. Inabata wynajął do jego poprowadzenia Chikumę Sakatę, ulicznego sprzedawcę, nagabującego przechodniów i zachęcającego ich do zakupu swych produktów. Ponownie więc sięgnięto po usługi człowieka zarabiającego na życie głosem, zdolnościami werbalnymi i barwną mową, w przeciwieństwie jednak do Takahashiego i Uedy nie parającego się działalnością artystyczną, co sugeruje, że wciąż poszukiwano optymalnej metody narracji. Eksperymentowano również z wyglądem narratorów – Sakata występował w zachodnim surducie, pożyczonym mu przez Inabatę, przez co prezentował się niczym zagraniczny gentleman, co z kolei sugerowało, że jest kompetentny, by wyjaśniać treść europejskich filmów. Nie radził on sobie jednak z narracją. Saichirō Okuda, który brał udział w pokazach, wspominał, że gdy wyświetlano zapętlony film o Napoleonie Bonaparte, Sakata powtarzał tylko: „To Napoleon. Napoleon jest Napoleonem”, co wywoływało wśród widowni salwy śmiechu²⁶⁴. Uliczny sprzedawca nie posiadał wiedzy, która pozwalałaby mu wyjaśnić, co dzieje się na ekranie, ani zdolności improwizacji, która umożliwiłaby mu zamaskowanie tych braków. Problem nieadekwatnego przygotowania narratorów do wywiązywania się z funkcji informacyjnych był często poruszany w kolejnych dekadach.

Konkurencja między wczesnymi przedsiębiorcami filmowymi

Inabacie nie było dane długo cieszyć się monopolem na aparat do zbiorowej projekcji filmów. Zaledwie tydzień po premierze kinematografu – 22 lutego – Araki zorganizował w teatrze Shinmachi Enbujō w Osace pierwszy pokaz witaszkopu. Do narracji pokazów udało mu się przekonać Hoteikena Uedę, który nieco wcześniej odrzucił analogiczną prośbę Inabaty. Przez siedem kolejnych dni w mieście odbywały się

²⁶⁴ Por.: tamże, s. 524; Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434. Przytaczając tę anegdotę, Komatsu stwierdza, że za narrację podczas pokazów w Kioto odpowiadał Hoteiken Ueda. Jest to jednak błąd, jako że Ueda pracował wówczas dla Waichiego Arakiego. Nie jest jasne, jakiego filmu dotyczy anegdota. Georges Hatot zrealizował dla Lumière et Cie kilka krótkich fikcyjnych scenek o Napoleonie Bonaparte, wchodzących w ramy serii tzw. widoków historycznych (*vues historiques*) – *Rozmowa pomiędzy Napoleonem i papieżem (Entrevue de Napoléon et du Pape)*, *Napoleon i wartownik (Napoléon et la sentinelle)* i *Podpisanie traktatu pokojowego w Campo Formio (Signature du traité de Campo-Formio)*. Produkcje te datuje się na 1897 rok (Por.: Abel Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, updated and expanded edition, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1998, s. 91), jeśli jednak faktycznie którąś z nich wyświetlano podczas pokazów w Kioto, musiała ona powstać jeszcze w 1896 roku, w przeciwnym razie nie trafiłaby do Japonii wraz z pierwszą partią francuskich filmów.

konkurencyjne cykle projekcji dwóch firm, dysponujących nie tylko różnymi aparatami projekcyjnymi, co dla widzów nie miało większego znaczenia, ale i różnymi filmami. Na początku marca z kolei w Tokio działalność filmową inaugurował Arai.

Po zakończeniu projekcji w Kioto Inabata nie angażował się już bezpośrednio w organizację pokazów. Od tego czasu kontrolował finanse firmy, nie ingerując w poczynania swych pracowników, w końcu zaś – prawdopodobnie w 1900 roku – ostatecznie przekazał sprzęt, filmy i prawa do ich wyświetlania Einosukemu Yokocie. Można wskazać na kilka powodów, dla których biznesmen porzucił działalność na polu „ruchomej fotografii”. Przede wszystkim, jak już pisałem, wyświetlanie filmów postrzegał jako działalność dodatkową, a wraz z rozwojem bardziej lukratywnych i prestiżowych inicjatyw w przemyśle tekstylnym to właśnie im musiał poświęcać coraz więcej czasu i energii. Stopniowo też coraz większe zniechęcenie wywoływały w nim mechanizmy funkcjonowania branży rozrywkowej, z którą wcześniej nie miał do czynienia, oraz perspektywa męczącej i niegodnej poważnego przedsiębiorcy walki z konkurencją, jakiej zdążył doświadczyć już w Osace. Po latach wspominał: „Jakkolwiek by nie patrzeć, byłem tylko amatorem. W tym czasie zbyt wiele nieracjonalności rządziło światem rozrywki. Ta uwodzająca nieracjonalność wchłonęła moich pracowników, ja sam zaś straciłem zainteresowanie spektaklem”²⁶⁵. Istotnym czynnikiem wydaje się również tradycyjny niski status ludzi związanych ze światem rozrywki w Japonii, który utrzymywał się również w tym okresie – niezależnie od tego, jak bardzo Inabata nie podkreślałby edukacyjno-wychowawczego wymiaru filmów, prawdopodobnie nie chciał być na dłuższą metę kojarzony ze sferą aktywności, która nie licowała z godnością przedsiębiorcy jego formatu²⁶⁶.

Z racji jego doświadczeń życiowych i rysu osobowościowego Yokota znacznie lepiej wpisywał się w realia wczesnej japońskiej branży filmowej, której aktywność sprowadzała się niemal wyłącznie do działalności organizacyjno-projekcyjnej. Bardziej *showman* niż biznesmen, skłonny do podejmowania ryzykownych decyzji, w których kierował się głównie intuicją, widzów przyciągał zarówno siłą nowego wynalazku, jak i swej osobowości. W przeciwieństwie do Inabaty w przeszłości nie obcował z europejską śmietanką intelektualną i nie był obciążony ani lumièreowską koncepcją kina, ani tym bardziej etosem poważnego przedsiębiorcy, któremu tak hołdował jego stateczny mentor. Biznesowe szlify zdobywał w USA, gdzie wyruszył po ukończeniu szkoły średniej i krótkim pobycie na Hokkaido. Imał się tam różnych zajęć, głównie jednak handlu obwoźnego. Jak sam podkreślał, pobierał również

²⁶⁵ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434.

²⁶⁶ Działalność biznesowa i społeczna Inabaty była pasmem sukcesów. W założonej przez niego w maju 1897 roku fabryce barwiącej opracowano kolor khaki, który od 1904 roku stosowano na mundurach japońskiej armii. W 1916 roku brał udział w tworzeniu zainicjowanej przez władze firmy Nihon Senryō Seizō Kabushiki Kaisha, powołanej do życia w celu wzmocnienia krajowej produkcji barwników ze względu na trudności w ich imporcie w okresie I wojny światowej. Początkowo pełnił w firmie funkcję biegłego rewidenta, a w 1926 roku został jej prezesem. W uznaniu zasług dla rozwoju przedsiębiorczości w regionie Kansai w 1914 roku został wybrany na wiceprzewodniczącego, a sześć lat później przewodniczącego Izby Handlu i Przemysłu w Osace (Ōsaka Shōkōkaigisho Kaitō). W 1927 roku wraz z francuskim ambasadorem w Japonii, Paulem Claudelem, założył Instytut Francusko-Japoński w Kansai (Institut Franco-Japonais du Kansai; Kansai Nichifutsu Gakkan).

nauki w Pacific Business College w San Francisco²⁶⁷. Podczas pobytu za granicą nabrał przekonania, że opakowanie jest niemal tak samo ważne, jak produkt, a o sprzedaży często decyduje umiejętność zwrócenia uwagi klienta i przekonania go, że oto trafił na coś wyjątkowego. Pracując jako komiwojażer, rozwinął w sobie dar przekonywania, kwiecistą wymowę i pewność siebie, przydatne w jego późniejszych przedsięwzięciach.

Po powrocie do ojczyzny Yokota założył firmę importowo-eksportową. W 1894 roku inaugurował Stowarzyszenie Doświadczalnej Nauki Amerykańskiej (Beikoku Rigaku Jisshū Kyōkai), a rok później, przy okazji Czwartej Krajowej Wystawy Przemysłowej w Kioto, otworzył Halę Rzeczy Niezwykłych (Fushigi-kan), którą sam charakteryzował jako „pierwsze *misemono* do ludzi wykształconych”²⁶⁸. Fushigi-kan był specyficznym domem rozrywki, gdzie w atrakcyjnej formie prezentowano osiągnięcia zachodniej nauki i będące ich efektem wynalazki. Główną atrakcją tego dość skromnego przybytku był świeżo sprowadzony z USA egzemplarz aparatu rentgenowskiego. Yokota był jego właścicielem, lecz jednocześnie pełnił w nim funkcje konferansjera i demonstratora urządzeń. Znacząco różniło go to od Inabaty, który nie był skłonny angażować się w ten aspekt pokazów, porzostając na ich organizacji. Inabata nawiązał kontakt z Yokotą za pośrednictwem jego starszego brata, a swego długoletniego przyjaciela – Masunosukego²⁶⁹. Początkowo przedsiębiorca udostępnił mu jeden kinematograf i wystarczającą liczbę filmów do samodzielnej organizacji projekcji, szybko jednak rola, jaką Yokota pełnił w firmie, wzrosła.

Saburō Araiowi bliżej było do Yokoty niż Inabaty. Urodził się w 1866 roku jako trzeci syn samurajskiej rodziny z prefektury Niigata. Jako że rodzina nie była w stanie zapewnić mu godnego startu w życiu, został adoptowany przez lokalnego hurtownika. Nieco później uciekł do Tokio, gdzie uczył się języka angielskiego w szkole katolickiej. W wieku osiemnastu lat udał się do USA, gdzie ukończył szkołę średnią, równoległe pracując w niej jako złota rączka, oraz przeszedł na chrześcijaństwo²⁷⁰. Podobnie jak Yokota parał się tam różnymi zajęciami, stopniowo kumulując kapitał. Nie omieszkał przy tym wykorzystać rosnącego w USA zainteresowania Japonią – pomagał przy tworzeniu japońskich obiektów, m.in. projektując tradycyjny japoński dom i ogród prezentowane na Wystawie

²⁶⁷ Yokota Einosuke, *Kakkai sanjūnen no omoide*, [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban*, Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 434.

²⁶⁸ Tajima Ryoichi, *Yokota Einosuke no jihitsu „Nenpu” ni tsuite*, [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 106.

²⁶⁹ W literaturze przedmiotu istnieją rozbieżności w kwestii tego, od kogo wyszła propozycja współpracy. Sam Inabata wspominał, że Masunosuke poprosił go o udostępnienie jego bratu kinematografu, by ten w końcu zrobił coś produktywnego ze swoim życiem. Część badaczy jest jednak zdania, że to Inabata poszukiwał pracowników, którzy odciążąliby go od obowiązków związanych z organizacją pokazów. Yokota z kolei przypuszczał, że brat zarekomendował go Inabacie, ze względu na jego doświadczenia w prezentacji aparatu rentgenowskiego. Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 523; High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 25; Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 435.

²⁷⁰ Brady Marilyn D., *The Asian Texans*, Texas A&M University Press, College Station 2004, s. 52.

Światowej w Chicago w 1893 roku²⁷¹, a w prasie był cytowany jako ekspert od autentyczności japońskich i azjatyckich antyków²⁷². W Japonii założył firmę handlową Arai Shōkai, importującą głównie amerykańskie leki i zabawki. W 1896 roku za sumę 3 tysięcy dolarów nabył od firmy Edisona dwa egzemplarze witaskopu i zapas filmów, które miał zamiar prezentować w ojczyźnie²⁷³.

Na początku 1897 roku na japońskiej arenie filmowej pojawił się jeszcze jeden gracz. Był nim Ken'ichi Kawaura, szef firmy Yoshizawa Shōten, powstałej niespełna rok wcześniej w wyniku połączenia Yoshizawa Shōho, eksportującej *ukiyo-e*, i Marokawa Shōten, zajmującej się importem, produkcją i sprzedażą latarni magicznych oraz slajdów do nich²⁷⁴. Kawaura rozpoczął karierę w Yoshizawa Shōho jako szeregowy pracownik, lecz w wieku osiemnastu lat wszedł do rodziny jej właścicieli przez małżeństwo i adopcję. Początkowo piastował funkcję menadżera firmy, później zaś przejął ją na własność. Wprowadził w życie kilka intratnych pomysłów biznesowych – rozwinął sprzedaż zagraniczną *ukiyo-e* drogą pocztową, jako pierwszy sprzedawał japońskie znaczki pocztowe zachodnim kolekcjonerom, regularnie zaopatrywał też szkoły i inne instytucje oświatowe w slajdy, kapitalizując boom na edukacyjne pokazy *gentō*. W chwili zetknięcia się z technologią filmową dysponował już dobrze rozwiniętą siecią wędrownych zespołów organizujących pokazy latarni magicznej, zarówno w większych miastach, jak i na prowincji²⁷⁵. Prawdopodobnie to właśnie przekonanie o podobieństwie między kinematografem i *gentō* zachęciło go do zaangażowania się w działalność filmową.

Nie jest jasne, skąd pierwotnie trafił do Kawaura kinetoskop. Zazwyczaj przyjmuje się, że po raz pierwszy przedsiębiorca zetknął się z aparatem pod koniec stycznia lub w lutym 1897 roku, gdy zaprzyjaźniony z nim major Scipione Braccialini, włoski doradca wojskowy przy japońskiej armii, odwiedził siedzibę Yoshizawa Shōten i zaprezentował mu urządzenie²⁷⁶. Kawaura, żywo zainteresowany nowymi wynalazkami, miał wówczas dostrzec potencjał komercyjny tkwiący w urządzeniu i zakupić je od Braccialiniego. Nie wyjaśnia to jednak, skąd Włoch nabył kinematograf, który odsprzedał Kawaurze. Braccialini był ekspertem od artylerii, który przybył do Japonii w 1892 roku, by wspomóc prace nad rozwojem arsenału w Osace oraz szkolić Japończyków w zakresie produkcji i użytkowania sprzętu artyleryjskiego. Z racji swej specjalizacji Braccialini był zainteresowany

²⁷¹ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 26.

²⁷² Por.: Arai Saburo, *Japanese and Chinese Porcelains and Their Imitations*, „Lippincott's Monthly Magazine”, Vol. LIV, October, 1894, s. 557–559; Tenze, *Imitation Wares*, „Sacramento Daily Union”, 23.10.1894, s. 6.

²⁷³ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 26.

²⁷⁴ Więcej informacji o działalności obu firm, a także niejasnościach związanych z biografią Kawaura można znaleźć w: Irie Yoshirō, *Yoshizawa Shōten-sha – Kawaura Ken'ichi no sokuseki (I) Yoshizawa Shōten no tanjō*, „Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Kenkyū Kiyō”, No. 18, 2014, s. 32–63.

²⁷⁵ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 27–28.

²⁷⁶ Por.: tamże, s. 28; Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434. High błędnie przytacza imię Braccialiniego jako Scipione. Komatsu stwierdza natomiast, że Kawaura nabył aparat od Giovanniego Braccialiniego. Giovanni był bratem Scipione'a, który wraz z nim wyruszył do Japonii na zaproszenie tamtejszych władz.

urządzeniami optycznymi, zwłaszcza dalmierzami, możliwe jest więc, że nabył kinematograf za pośrednictwem jednej z firm importowych działających w Japonii lub podczas swych wizyt w Europie. W krótkim zarysie rozwoju japońskiego przemysłu filmowego, opublikowanym na łamach „The Bioscope” w 1911 roku, Sehei Kurimoto stwierdził, że Braccialini sprowadził kinematograf do Japonii już w 1896 roku i prezentował aparat wraz z filmami, nie potrafił jednak obsługiwać urządzenia, toteż sprzedał je Kawaurze²⁷⁷. Wiarygodność Kurimoto jest jednak dyskusyjna, bowiem był on pracownikiem Yoshizawa Shōten i w swej narracji przedstawia firmę jako pioniera branży filmowej²⁷⁸. W części wczesnych publikacji odnoszących się do początków kina w Japonii w kontekście Kawaury wzmiankowana bywa bliżej nieokreślona firma Nichiei lub Nichibei²⁷⁹. Niewykluczone jest, że Braccialini udał się do przedsiębiorcy nie jako osoba prywatna, lecz reprezentant faktycznego importera kinematografu. Z drugiej strony istnieje możliwość, że firma ta dostarczała Kawaurze sprzęt filmowy w późniejszym okresie jego działalności. Niektórzy badacze dopuszczają możliwość, że kinematograf, który nabył Kawaura, został do kraju sprowadzony przez Inabatę i sprzedany, nim ten wycofał się z interesu filmowego²⁸⁰. Jakkolwiek by nie były dokładne okoliczności pozyskania przez biznesmena pierwszego aparatu projekcyjnego, w marcu 1897 roku zainicjował on swą działalność filmową.

Ze wspomnień niektórych osób zaangażowanych we wczesną aktywność filmową w Japonii wynika, że organizatorzy pierwszych pokazów mieli świadomość ryzyka związanego z równoczesną prezentacją filmów w tym samym miejscu przez kilka podmiotów i próbowali porozumieć się z konkurencją w celu wypracowania kompromisu. Yokota wspominał, że nim zorganizował swój pierwszy pokaz kinematografu, spotkał się w tokijskim teatrze Kabuki-za z Araiem

²⁷⁷ Kurimoto S., *The Progress of Cinematography in Japan*, „The Bioscope”, 26.10.1911, s. 259. Autor podaje błędnie nazwisko Braccialiniego – w tekście figuruje on jako Prancini. Na marginesie warto odnotować, że w części wczesnych japońskich publikacji poświęconych początkom kina w Japonii błędnie wskazywano, jakoby kinematograf trafił do Japonii za sprawą bliżej nieokreślonych Włochów już w 1893 roku, a więc dwa lata przed jego wynalezieniem. Przykładowo – w 1914 roku H. Kozu pisał na łamach miesięcznika „The Japan Magazine”, że „Japończycy po raz pierwszy zasmakowali filmów w 1893 roku, gdy [pewien] Włoch sprowadził pokaz kinematograficzny do Nagasaki”. Por.: Kozu H., *The Movies in Japan*, „The Japan Magazine”, Vol. IV, No. IX, 1914, s. 505. Anderson i Richie również wspominają o Włochu, który w 1893 roku prezentował „pokaz kinematograficzny”, lecz sytuują to wydarzenie w kontekście pokazów latarni magicznej. Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 23.

²⁷⁸ Kurimoto stwierdza, że filmy zostały po raz pierwszy wyświetlone w Japonii przez Yoshizawa Shōten i inną współpracującą z nią firmę, ignorując tym samym wcześniejsze pokazy Inabaty.

²⁷⁹ Marcel Ruot, przedstawiciel Eastman Kodak w Japonii, stwierdził, że firma Nichiei & Co. sprzedała świeżo sprowadzony sprzęt filmowy Kawaurze. Einosuke Yokota wspominał natomiast o firmie Nichibei Shōkai, która później stała się Yoshizawa Shōten, planującej organizację pokazów kinematografu przywiezionego do Japonii przez Braccialiniego. Określenie, o jaką firmę chodzi, jest trudne, jeśli w ogóle możliwe, jako że w epoce Meiji frazy *nichibei* (japońsko-amerykański) i *nichiei* (japońsko-angielski) były często stosowane w nazwach – nierzadko efemerycznych – firm. Por.: Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 435; Ruot Marcel, *The Motion Picture Industry in Japan*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 18, No. 5, 1932, s. 628.

²⁸⁰ Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434; Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 511–512.

i przedstawicielami Nichibei Shōkai, by przedyskutować korzystną dla wszystkich alternatywę względem równoległego wyświetlania filmów w tym samym mieście przez trzy podmioty. Podczas spotkania miały jakoby paść dwie propozycje – powierzenia przez firmy ich maszyn i filmów osobie z zewnątrz, a następnie podzielenia zysków z organizowanych przez nią projekcji oraz przejścia przez jednego z konkurentów sprzętu i filmów pozostałej dwójki, a następnie odstępowania im przez niego udziałów w zyskach. Oba pomysły jednak zarzucono²⁸¹. Choć trójstronne porozumienie nie doszło do skutku, wiele wskazuje na to, że Arai i Kawaura ułożyli się ze sobą za plecami Yokoty. Wedle Keijiego Nakagawy, *benshi* odpowiadającego za narrację podczas pierwszego pokazu filmowego Yoshizawa Shōten, jego ówczesny pracodawca i Arai uzgodnili, że by nie szkodzić sobie w interesach, zaprezentują swe wynalazki i filmy w różnych miastach – Arai w Tokio, a Kawaura w Jokohamie²⁸². Istnienie takiej umowy sugeruje również artykuł Kurimoto, pada w nim bowiem stwierdzenie, że kinetoskop Edisona został sprowadzony do Japonii przez firmę działającą we współpracy z Yoshizawa Shōten – choć jego autor nie podał nazwiska Araia, a witaskop przemianował na kinetoskop, z kontekstu wynika, że firmą tą była Arai Shōkai²⁸³.

Równoległe projekcje Inabaty i Arakiego w Osace w drugiej połowie lutego stanowiły zaledwie przedsmak wojny między organizatorami pokazów i reprezentowanymi przez nich technologiami filmowymi – francuskim kinematografem i amerykańskim witaskopem – która miała toczyć się w Japonii przez kolejnych kilkanaście miesięcy. Do pierwszej poważnej bitwy doszło już w marcu w Tokio, gdy niemal równocześnie rozpoczęli tam pokazy Arai i Yokota – pierwszy 6 marca w hali Kinki-kan, drugi natomiast dwa dni później w teatrze Kawakami-za. Palma pierwszeństwa przypadła Araiowi ze względu na czynniki losowe, bowiem Yokota planował rozpoczęcie projekcji 5 marca, lecz ze względu na problemy techniczne zmuszony był opóźnić premierę kinematografu o trzy dni²⁸⁴. Przedsiębiorcy prześcigali się w obmyślaniu technik nastawionych na przyciągnięcie jak największej liczby klientów i uatrakcyjnienie pokazów. Konkurencja była tym bardziej zażarta, że projekcje odbywały się w tej samej dzielnicy – Kandzie – w obiektach oddalonych od siebie o nieco ponad kilometr.

Arai wynajął usługi Ryūkichiego Akity, właściciela agencji reklamowej Hiro-meya²⁸⁵. Ten zorganizował barwną grupę muzyków, która sunęła powoli na łodzi

²⁸¹ Por.: Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 435.

²⁸² Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 514. Projekcje organizowane przez firmę Kawaura rozpoczęły się 9 marca w teatrze Minato-za.

²⁸³ Por.: Kurimoto S., dz. cyt., s. 259.

²⁸⁴ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 511.

²⁸⁵ Agencja Hiro-meya została założona w 1885 roku. Akita pracował wcześniej w Osace jako *tōzaiya* – osoba reklamująca na ulicach produkty, firmy i wydarzenia, ubrana w kolorowy strój, wykrzykująca i wyśpiewująca hasła reklamowe przy akompaniamencie *hyōshigi*, dzwonek lub innych drobnych instrumentów. W 1887 roku wyjechał na dwa lata do USA, gdzie poznawał zachodnie metody reklamy. Agencja Hiro-meya wyrosła wkrótce na jedną z największych firm reklamowych w Japonii. Po założeniu swej firmy Akita rozwinął formułę *tōzaiya*, wprowadzając do niej cały zespół muzyczny. Dało to początek formie reklamy zwanej *chindon'ya*. Więcej informacji na jej temat można znaleźć w: Fritsch

po kanale Sanjiken, obwieszczając przybycie witaskopu do miasta²⁸⁶. Obaj przedsiębiorcy promowali swe pokazy za pomocą plakatów, ulotek i reklam prasowych. Reklama projekcji w Kinki-kanie głosiła:

Telegraf w jednej chwili pokonuje odległość tysięcy *ri*. Elektryczność na zawsze przepędziła mrok nocy. Fonograf, choć nie jest człowiekiem, wydaje z siebie głosy i przemawia. Fotografie nieruchomych osób wywołują wrażenie, jakby te miały zaraz zacząć się ruszać i tańczyć. Kiedy wydawało się, że postęp wyprzedził nawet naturę, pojawił się największy, najnowszy wynalazek. Pan Edison najpierw wynalazł kinetoskop, który dzięki specjalnej sile elektryczności sprawił, że fotografie się poruszyły. Niestety, pan Edison był niezadowolony z tego, że przez takie wady [jego wynalazku], jak to że postaci są bardzo pomniejszone, kolory zbyt różnią się od rzeczywistości, pokazywane obrazy nie odpowiadają prawdzie. Podwoił więc swe wysiłki, czego efektem był jego najnowszy wynalazek, czyli witaskop – dla wygody okreśłany przez nas japońskim terminem *katsudō shashin* – którego wyjątkowości nie da się adekwatnie opisać²⁸⁷.

電氣活動大寫真 (Electric Activity Large Photographs)

原場入 (Original Venue Entry)

特別一圓 (Special One Yen)

一等五十錢 (First Class Fifty Sen)

二等三十錢 (Second Class Thirty Sen)

三等二十錢 (Third Class Twenty Sen)

神田錦輝館 (Kojima Kinkin Kan)

ひる午後一時より (Afternoon 1 PM onwards)

よる午後七時より (Evening 7 PM onwards)

東京理學士 エヤソン氏最近發明 (Tokyo University Professor Edison's Latest Invention)

一瞬千里を貫つる電信の如く、年から年中の夜なしの電燈あり、非情の音響器の録音上
 げて、融笑し、死物の寫眞畫の身體四肢を動かして躍る。實に科學の應用の天工を盡くに至
 りりと舌を巻く下から反々最大最新の發明こそ現はれたれ。例のエヤソン氏の機にキネス
 コープを發明し、得意の電氣作用によりて寫眞を活動せしむるに至りたれ。人物の極少
 なる。植物の色を異にする等。其の眞に遠く處あるを懐みとし、更に百尺竿頭一段の苦心
 を積み發明せしもの即ち此「イタスコープ」(便宜により非活動寫眞と稱す)之に左れば
 其奇絶妙なる能く、進歩の說す所にあらず。況んや此機械の原動力としてハ文字信介氏
 の專賣に存る石油發動機及び三音工場のマイナモトを使用することなれば。看客諸君の活
 動寫眞の奇々たるなるに一躍を吃す。其に我州機械製造の一大進歩を實証するを得べ
 し。己に去日歌舞伎座に於て朝野の學者新聞記者等を聘して試觀を行ひたる際にも一大喝
 采を博したるに依ても知るべし。座ながら山梨萬里の外に遊び、不知の山水を賞し、未識の
 才子佳人に接するの快も、眞はんと思ふ人の、速かに來て此「イタスコープ」を一覽せられよ

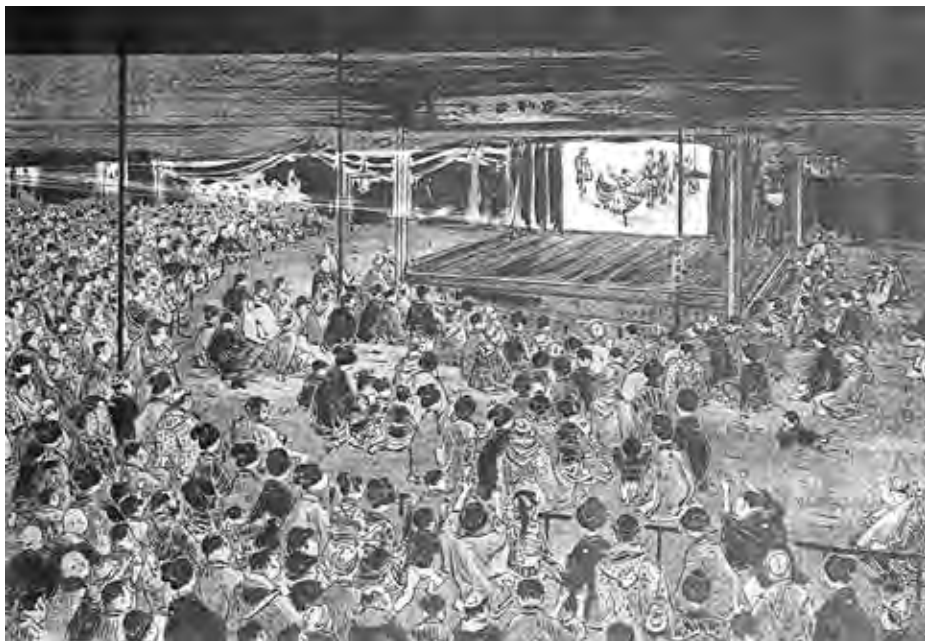
Ryc. 20. Reklama pokazów witaskopu w Kinki-kanie zamieszczona w „Tōkyō Asahi Shinbun” z 4 marca 1897 roku.

Ingrid, „Chindonya” *Today Japanese Street Performers in Commercial Advertising*, „Asian Folklore Studies”, Vol. 60, No. 1, 2001, s. 49–78.

²⁸⁶ Ten sam zespół odpowiadał również za muzyczny akompaniament podczas pokazów.

²⁸⁷ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 58.

Yokota również podkreślał niezwykłość prezentowanej przez siebie zachodniej technologii, nie omieszkał jednak przy tym uderzyć w reklamach w nacjonalistyczny dzwon. Spacerując ulicami Tokio, rodowici mieszkańcy miasta i liczni przyjezdni mogli napotkać na swej drodze plakaty, na których widniał slogan: „Kinematograf został nam przysłany przez francuskich braci Lumière jako ich osobisty hołd dla rozkwitającej siły i majestatu Cesarstwa Japonii”²⁸⁸.



Ryc. 21. Ilustracja przedstawiająca projekcję w Kinki-kanie zamieszczona w magazynie „Fūzoku Gahō” („Magazyn ilustrowany o obyczajach”) z 10 kwietnia 1897 roku.

W konkurencji między Yokotą i Araiem istotną rolę odgrywał również wybór lokalizacji projekcji. Początkowo Arai planował zorganizować pokazy witaszkopu w prestiżowym teatrze Kabuki-za w dzielnicy Ginza. Nie udało mu się to jednak ze względu na sprzeciw gwiazdy Kabuki-za, Danjūrō Ichikawy IX, który miał powiedzieć menadżerowi teatru, że jeśli ten przystanie na propozycję Araia, będzie musiał wziąć hebel i zeszkrobać całą powierzchnię sceny, nim Danjūrō ponownie postawi na niej stopę²⁸⁹. Awersja gwiazdora do kina, która cechowała go aż do śmierci, wynikała nie tylko z jego ogólnej niechęci do zagranicznych nowinek, ale i niedawnej nobilitacji teatru *kabuki*. O ile w epoce Edo aktorzy *kabuki* – często określani wówczas pogardliwym mianem „żebraków z wyschniętego koryta rzeki” (*kawara kojiki*) – znajdowali się na niskim szczeblu hierarchii społecznej, o tyle w epoce Meiji ich status społeczny znacznie wzrósł pod wpływem działań władz, mających ambicję wykorzystania teatru *kabuki*

²⁸⁸ Cytat za: High Peter B. *The Dawn...*, dz. cyt., s. 26.

²⁸⁹ Tamże, s. 26; Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 57.

w celach edukacyjno-wychowawczych i reprezentacyjnych. Wykonawcy *kabuki* – przynajmniej ci występujący w renomowanych teatrach – zaczęli być postrzegani jako artyści, nie zaś pospolici zabawiacze, za jakich uważano ich za czasów siogunatu. Można przypuszczać, że ostry sprzeciw Danjūrō wobec idei wyświetlania filmów w Kabuki-za wynikał z jego obawy przed ponownym obniżeniem prestiżu *kabuki* poprzez skojarzenie go z atrakcjami przynależącymi w odczuciu słynnego aktora do sfery *misemono*. Arai musiał zadowolić się organizacją pokazów w Kinki-kanie, wielofunkcyjnym obiekcie służącym wówczas jako teatr wodewilowy, sala wykładowa oraz miejsce organizacji wieców²⁹⁰. Jego konkurent wybrał miejsce nie tylko cieszące się większą estymą, ale również wyraźnie kojarzące się z Zachodem i nowoczesnością – teatr założony przez Otojirō Kawakamiego, twórcę progresywnego, inspirowanego zachodnimi wzorcami teatru *shinpa*, tuż po jego powrocie z Francji. Kawakami-za, otwarty w czerwcu 1896 roku, był jednym z pierwszych nowoczesnych teatrów w Japonii. Potężny trzypiętrowy budynek o łącznej liczbie 1716 miejsc, zaprojektowany na modłę francuską w stylu palladiańskim, z elektrycznym oświetleniem, wykorzystujący opadającą kurtynę w miejsce tradycyjnej kurtyny przesuwanej i pozbawiony *hanamichi*, był wówczas klasyfikowany jako jeden z siedmiu głównych z 23 licencjonowanych teatrów w Tokio²⁹¹. Stanowił więc doskonałe miejsce do prezentacji zagranicznego wynalazku.

Yokota dodatkowo wygrywał zachodni aspekt kinematografu poprzez sposób jego prezentacji. Przedsiębiorca sam odpowiadał za narrację towarzyszącą pokazom – na co nigdy nie zdecydowałby się Inabata – podczas której opowiadał o urządzeniu i prezentowanych filmach odziany w elegancki europejski frak, z czarną muszką pod szyją, wymachując przy tym zwieńczoną srebrnymi zdobieniami laską. Narracja – która już na tym etapie stała się regularnym elementem projekcji filmowych – towarzyszyła również pokazom w Kinki-kanie. Przybrała ona jednak formę nieco odmienną od tych spotykanych wcześniej, jako że była dwujęzyczna i odpowiadały za nią dwie osoby. Pierwszą z nich był Daniel Grim Krouse – amerykański technik, który przybył do Japonii wraz z witaskopem, by pomóc Araiowi w rozkręceniu biznesu filmowego. Podczas wykładu wprowadzającego zagraniczny ekspert wyjaśniał sposób działania urządzenia, porównując go z wcześniejszym kinetoskopem, przedstawiał sylwetkę Edisona, którego na wyrost określał mianem wynalazcy urządzenia, i pokrótce omawiał tematykę

²⁹⁰ Wielofunkcyjność obiektu, otwartego w 1891 i zamkniętego w 1918 roku, utrzymywała się przez większość czasu jego funkcjonowania. Kinki-kan zasłynął jako miejsce, w którym doszło do tzw. Incydentu Czerwonej Flagi (*Akahata jiken*) z 22 czerwca 1908 roku – wiecu socjalistycznym z okazji zwolnienia z więzienia anarchisty Gizō Yamaguchiego, podczas którego część zgromadzonych wzniosła czerwone flagi ze sloganami „anarchizm” i „anarcho-komunizm”, w wyniku czego doszło do interwencji policji i aresztowania szesnastu osób, w tym ważnych działaczy politycznych m.in. Sakae Ōsugiego, Kansona Arahaty i Hitoshiego Yamakawy.

²⁹¹ Por.: Anderson Joseph L., *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Vol. 1, Wheatmark, Tucson 2011, s. 30; Downer Lesley, *Madame Sadayakko: Gejsza, która uwiodła Zachód*, tłum. Patryk Gołębiowski, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 100 i 104–105.

prezentowanych filmów²⁹². Anglojęzyczną przemowę Krouse'a tłumaczył i uzupełniał własnymi uwagami rodzimy narrator. Początkowo funkcję tę pełnił Daigen Jūmonji, młodszy brat wzmiankowanego już Shinsuke Jūmonjiego i współwłaściciel jego firmy importowej. Ze względu na obowiązki w firmie wziął on udział tylko w kilku pierwszych pokazach, zasugerował jednak Araiowi, by ten zatrudnił na jego miejsce Kōyō Komadę, pracownika agencji Hiromeya, który przez wiele lat przewodził zespołom *chindon'ya*. Tradycyjne czarne kimono, w jakie podczas projekcji odziany był Komada, silnie kontrastowało z zachodnim strojem noszonym przez Yokotę.

W pewnym uproszczeniu można stwierdzić, że konkurencja między Araiem i Yokotą stanowiła nie tyle starcie dwóch technologii – różnice między nimi miały bowiem dla szerszej widowni znaczenie co najwyżej drugorzędne – co dwóch wizji kina. Działania Araia sugerują, że postrzegał on kino jako domenę socjety i to do niej kierował swe pokazy. Wskazują na to próby organizacji projekcji w prestiżowym teatrze Kabuki-za, podkreślanie ich edukacyjnych funkcji oraz wskazywanie w reklamach na fakt, że brali w nich udział przedstawiciele elit. Wymowny jest pod tym względem anons zamieszczony w „Kokumin Shinbun” z 17 marca, w którym stwierdzono, że pokazy w Kinki-kanie zostały po raz drugi przedłużone ze względu na zainteresowanie ze strony wybitnych osobistości²⁹³. Dym interpretuje zaangażowanie Krouse'a do prowadzenia narracji i eksponowanie go w materiałach promocyjnych w kategoriach eksploatacji powabu egzotyki, jaki dla części ówczesnych Japończyków nadal stanowili ludzie z Zachodu²⁹⁴. Sądzę jednak, że bardziej zasadne jest postrzeganie tych działań jako zabiegów nastawionych na nadanie projekcjom znamion przedsięwzięć edukacyjnych i usytuowanie ich w ramach popularyzatorskich wykładów, jakie w epoce Meiji często wygłaszali dla szerszej publiczności zarówno krajowi, jak i zagraniczni eksperci. Wskazywanie w reklamach na to, że prelekcję wygłosi „amerykański naukowiec” miało raczej na celu pokreślenie dwojakich kompetencji narratora – technicznych i kulturowych. Yokota obrał odmienną strategię. Kładł mniejszy nacisk na edukacyjne walory filmów, większy zaś na *show*, a swą ofertę kierował również dla klientów mniej zamożnych niż preferowani bywalcy pokazów organizowanych przez Araia. Ceny wejściówek na pokazy w Kinki-kanie były relatywnie wysokie, a przy tym zdywersyfikowane. Według informacji zawartych na afiszu reklamowym, bilet specjalny kosztował 1 jen, zaś miejscówki pierwszej, drugiej i trzeciej klasy odpowiednio – 50, 30 i 20 senów²⁹⁵. Yokota natomiast pobierał jednolitą

²⁹² Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and ...*, dz. cyt., s. 527–528.

²⁹³ Por.: *Katsudō daishashin*, [w:] Shinbun shūsei Meiji hen'nenshi (red.), *Shinbun shūsei Meiji hen'nenshi. Dai-jūkkkan*, Rinsensha, Tōkyō 1936, s. 49.

²⁹⁴ Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and ...*, dz. cyt., s. 527–528.

²⁹⁵ Anderson i Richie przytaczając cennik, wedle którego ekskluzywne miejsca specjalne kosztowały ekwiwalent 90 centów, miejscówki klasy wyższej – 45 centów, klasy średniej – 12 centów, najtańsze standardowe bilety – 9 centów, zaś wejściówki dla żołnierzy połowę tej kwoty. Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 22. Zastosowany przez nich przelicznik budzi wątpliwości, jako że w owym czasie stosunek jena do dolara wynosił 2 : 1. W przytaczanym przez nich cenniku kwestią bardziej interesującą

opłatę w wysokości mniej więcej połowy ceny, jaką w Kinki-kanie płacono wówczas za bilet trzeciej klasy²⁹⁶.

Niemal dwie dekady później H. Kozu pisał, że choć japońska widownia jest zazwyczaj cicha, filmy wywołały w uczestnikach wczesnych projekcji podniecenie, którego nie sposób było stłumić, i początkowe oniemienie ze zdziwienia przerodziło się w donośny aplauz, rozbrzmiewający w kinach po dziś dzień²⁹⁷. W poglądzie dziennikarza o milczącej naturze japońskiej widowni jest sporo przesady – wszak teatr *kabuki* tradycyjnie cechowała duża żywiołowość odbioru, która w mniej prestiżowych teatrach utrzymała się jeszcze długo po jego reformach z końca XIX wieku²⁹⁸, a wśród klienteli *yoseba* i pokazów latarni magicznej głośna reakcja na to, co działo się na scenie lub na ekranie była raczej regułą niż wyjątkiem – nie można mu jednak odmówić słuszności w kwestii entuzjastycznego przyjęcia nowego medium przez ówczesną widownię. Wedle świadectw z epoki zainteresowanie pokazami kinematografu i witaskopu było tak duże, że policja musiała zablokować wejścia do teatrów i odprawiać ludzi, dla których zabrakło miejsca²⁹⁹. Yokota i Arai rozpoczęli działalność filmową od spektakularnego sukcesu frekwencyjnego, a co za tym idzie – komercyjnego.

Projekcje w Kinki-kanie trwały ostatecznie do 22 marca. Araiowi udało się w końcu przełamać opór ze strony Danjūrō Ichikawy IX i – począwszy od 27 marca – zorganizować kilka pokazów w Kabuki-za, ściągając doń tokijską śmietankę³⁰⁰. Projekcje Araia zaszczycił swą obecnością sam książę koronny Yoshihito, późniejszy

od dokładnych cen biletów – a przy tym niezależną od tego, jaki przelicznik walut przyjęli autorzy – jest jednak zdecydowanie większa różnica cenowa między biletem specjalnym i najtańszym standardowym biletem (10: 1) niż wynika to z informacji zawartych na plakacie (5: 1). Nie wiadomo, czy różnice te wynikają ze zmiany cennika w czasie trwania pokazów pod wpływem konkurencji ze strony Yokoty, czy też z przekłamań w materiałach źródłowych, z których korzystali badacze. Na afiszu projekcji w Kinki-kanie zawarto informację, że w ofercie dostępne są również bilety zniżkowe, nie podano jednak ich ceny.

²⁹⁶ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 26. High stwierdza, że cena wejściówek na pokazy Yokoty wynosiły 12 centów, podczas gdy koszt biletów na projekcje w Kinki-kanie wahał się od 25 do 90 centów. Nie wiadomo, czy – podobnie jak Anderson i Richie – odnosi się on do ekwiwalentu cen w amerykańskiej walucie, czy też używa terminu „cent” w znaczeniu „sena”.

²⁹⁷ Kozu H., dz. cyt., s. 505.

²⁹⁸ Swoboda, z jaką w teatrze *kabuki* zachowywała się publiczność, budziła zdziwienie nieprzywykłych do tego typu widoków zachodnich podróżników. Guillaume Depping tak opisywał widownię teatru *kabuki* w książce wydanej pierwotnie w 1884 roku: „Parterapełniają matki rodzin z drobnymi dziećmi, co podróżnik zanotuje jako oznakę moralności kraju. Niektóre z nich karmią niemowlęta podczas przedstawienia. [...] [W] sali panuje gorąco nie do zniesienia; to też wielu widzów zrzuca zwierzchnie ubrania, niektórzy rozbiera się prawie zupełnie. [...] Publiczność zachowuje się w teatrze, jak w domu. Wszyscy rozmawiają, jedzą, przerywają aktorom, odpowiadają im. Co chwila słycać w różnych końcach sali uderzenia suche, głośne, które sprawiają dziwne wrażenie; to palacze wypróżniają fajki wypalone, aby je zaraz napełnić, a w sali palą prawie wszyscy. Autor *Przechadzek po Japonii* twierdzi, że to zbiorowisko hałaśliwe i niezupełnie odziane daje dość wyraźne pojęcie o publiczności ateńskiej na przedstawieniach teatru Bachusa”. Depping Wilhelm, *Japonia*, T. II, Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa 1904, s. 26–27.

²⁹⁹ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 26.

³⁰⁰ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434.

cesarz Taishō³⁰¹, czego przedsiębiorca nie omieszkiał odnotować w reklamach kolejnych pokazów. Witaskop prezentowano później w mieszczącym się w Asakusie teatrze Engi-za, teatrze Fukagawa-za w Fukagawie i restauracji Nakamura-rō w Ryōgoku, po czym Komada wyruszył z nim w *tournee* po kraju³⁰². Po zakończeniu pokazów w Kawakami-za Yokota postawił w Parku Asakusa wielki namiot przeznaczony do wyświetlania filmów, który ochrzcił mianem Hali Kinematograficznej (Shinematogurafu-kan). Przedsięwzięcie to nastęrczyło mu początkowo sporych problemów. Yokota wspominał, że firma Tōkyō Dentō Kabushiki Kaisha zabroniła mu podłączać się do sieci elektrycznej, gdyż podczas wyświetlania filmów następowało spięcie i gasły okoliczne latarnie. Przedsiębiorca zdecydował się na użycie agregatu prądotwórczego, lecz otrzymał od władz zakaz używania urządzenia w namiocie ze względu na wydzielane przez nie kłęby dymu. Yokota uporał się z tym problemem, zlecając wykopanie w ziemi długiego tunelu odprowadzającego dym poza teren Hali Kinematograficznej i jej okolic³⁰³. Inabata szybko przekonał się, że zaangażowanie Yokoty było słuszną decyzją, ten bowiem nie tylko potrafił nawiązać walkę z konkurencją, ale i miał klarowną wizję tego, na jakich zasadach winien działać biznes filmowy. Jednym z pierwszych kroków, jakie poczynił, było przeszkolenie krewnych i znajomych w obsłudze sprzętu filmowego, a następnie podzielenie ich na dziesięć około dziesięcioosobowych zespołów, które miały przemierzać kraj z pokazami „ruchomych fotografii”³⁰⁴. Ekipy Yokoty organizowały projekcje zarówno w większych miastach, gdzie zwykle wynajmowały w tym celu jakiś lokalny obiekt, jak i na prowincji, gdzie prezentowano filmy w namiotach³⁰⁵. Jak sam twierdził, przemierzyły one całą Japonię – „od Hokkaido po Kiusiu”³⁰⁶. Hala Kinematograficzna pełniła dla firmy Yokoty dwojakie funkcje – miejsca wyświetlania filmów w przystępnych cenach i bazy wypadowej jednostek projekcyjnych.

³⁰¹ Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 22; High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 28; Richie Donald, *Japanese Cinema: An Introduction...*, dz. cyt., s. 1. Cesarz Meiji obejrzał filmy po raz pierwszy prawdopodobnie dopiero w listopadzie 1911 roku w Chōshū, podczas prywatnego pokazu w rezydencji Motoakiego Mōriego. Por.: Keene Donald, *Emperor of Japan: Meiji and His World, 1852–1912*, Columbia University Press, New York 2002, s. 695.

³⁰² Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization*, tłum. Aaron Gerow [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 47.

³⁰³ Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 436.

³⁰⁴ Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, dz. cyt.. Przez pierwsze kilka lat funkcjonowania kina w Japonii za obsługę projektora podczas pokazu odpowiadał wieloosobowy zespół, nierzadko liczący nawet dziesięciu członków, z których każdy wykonywał inną czynność – od kręcenia korbą projektora przez dostrajanie ostrości soczewki aż po wachlowanie osób pracujących przy gorącym urządzeniu. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 22. Duży rozmiar mobilnych zespołów Yokoty mógł wynikać z tego, że w ich skład wchodził również ludzie, którzy nie odpowiadali za obsługę projektorów.

³⁰⁵ Podczas turnusów po prowincji zespoły Yokoty często wyświetlały filmy w pobliżu świątyni sintoistycznych i świątyni buddyjskich. Por.: Mizuguchi Kaoru, *Kyōto no eiga no mukashi to ima*, „Āto Risāchi”, Vol. 1, 2001, s. 54.

³⁰⁶ Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 436.

Wczesna recepcja i promocja kina

Wczesna recepcja i promocja kina były zogniskowane wokół trzech wzajemnie powiązanych kwestii. Po pierwsze, aparaty projekcyjne – podobnie jak wcześniej kinetoskop – postrzegano jako manifestację potęgi naukowej Zachodu i atrakcję samą w sobie, zwłaszcza dla osób zainteresowanych nauką i nowinkami technologicznymi. Po drugie, podkreślano stopień realizmu „ruchomej fotografii”, daleko wykraczający poza możliwości, jakie dawały w tym zakresie wcześniejsze media wizualne. Po trzecie, udział w projekcjach przedstawiano jako efektywny, a zarazem przystępny sposób zdobycia wiedzy o odległych miejscach oraz zamieszkujących je ludziach i ich zwyczajach. Ówczesny sposób myślenia o technologii filmowej dobrze oddaje fragment wspominkowego artykułu Inabaty, w którym biznesmen stwierdził, że w 1896 roku w Japonii za coś rzadkiego i niezwykłego wciąż jeszcze uchodziły fotografie, podczas gdy na gruncie cywilizacji europejskiej zdążył już pojawić się wynalazek wprawiający je w ruch, umożliwiający prezentację wiernych obrazów oddalonego o tysiące mil świata³⁰⁷.

Organizatorzy pionierskich pokazów podkreślali niezwykłość prezentowanych przez siebie urządzeń – wskazując m.in. na ich techniczne wyrafinowanie i geniusz ich twórców – jednocześnie ściśle wiążąc je z szerszym zjawiskiem postępu naukowego, stanowiącym jedną z kluczowych idei projektu oświeceniowego epoki Meiji. Wczesny dyskurs filmu wyraźnie wpisywał się w narrację zasympywnia przepaści cywilizacyjnej – w tym technologicznej – między Zachodem i Japonią, wkraczającą wówczas w czwartą dekadę szeroko zakrojonych procesów modernizacyjnych. Na cytowanych wcześniej plakatach reklamujących projekcje w Kinki-kanie „ruchome fotografie” nieprzypadkowo wymieniano jednym tchem z telegrafem, elektrycznością i fonografem – zaawansowanymi, zmieniającymi oblicze świata zachodnimi technologiami, stopniowo implementowanymi w Japonii. Kōyō Komada poszedł o krok dalej, obwieszczając w opracowanej przez siebie broszurze z 1897 roku, że witaskop sprowadzono do Japonii w celu rozwoju tamtejszej myśli naukowej³⁰⁸. Skojarzenia medium filmowego z Zachodem i nowoczesnością wygrywano również na poziomie oprawy muzycznej projekcji, za którą odpowiadały posiadające takie konotacje orkiestry dęte, nie zaś zespoły grające na tradycyjnych japońskich instrumentach³⁰⁹.

³⁰⁷ Inabata Katsutarō, *Masaki no katsudō shashin wo yunyū shita watashi*, [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban*, Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 438. Inabata posłużył się terminem *nyojitsu*, który można przełożyć na „wierne”, „realistyczne” czy „takie jak w rzeczywistości”. Wypowiedź ta stanowi kolejny – a przy tym najbardziej rozbudowany – wariant myśli, którą przedsiębiorca wyraził kilka lat wcześniej w liście do Tanaki, później zaś w artykule z „Kinema Junpō”.

³⁰⁸ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 42.

³⁰⁹ Szersze omówienie przekształceń w zakresie muzycznego akompaniamentu projekcji w Japonii w dobie kina niemego można znaleźć w: Hosokawa Shuhei, *Sketches of Silent Film Sound in Japan: Theatrical Functions of Ballyhoo, Orchestras, and Kabuki Ensembles*, [w:] Daisuke Miyao (red.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 288–305.

Wstęp do *Sztuki automatycznej fotografii (Jidō shashinjutsu)*, pierwszej obszernej japońskiej publikacji poświęconej filmowi, wydanej zaledwie dwa miesiące po debiucie kinematografu w Osace, stanowi skrajny przykład zachwytu nad kinem jako fenomenem technologicznym. Autor, skrywający się pod pseudonimem Shujin Daitōrō, nie tylko nie szczędził pod adresem kinematografu entuzjastycznych epitetów – był to według niego aparat wyjątkowy, o jakim nigdy wcześniej nie słyszano i jakiego nie widziano, nieporównywalny z niczym, co pojawiło się przed nim, zbierający dobre opinie w każdym kraju, którym zachwycaly się głowy zachodnich państw, od cara Rosji przez króla Włoch po prezydenta USA itd.³¹⁰ – ale i głosił, że wraz z jego pojawieniem się rzeczywistość przekroczyła najsmielsze prognozy twórców literatury fantastyczno-naukowej. We wstępie czytamy:

Pewien francuski autor napisał w 1830 roku kronikę przyszłości w formie powieści noszącej tytuł *Dwudziesty wiek*. Opisał w niej powietrzne parki, sale do ćwiczeń sztuk walki znajdujące się w każdej szkole, a także wiele wynalazków przekraczających granice wyobraźni, z których każdy kolejny jest bardziej zaskakujący od poprzedniego. We współczesnym świecie postęp jest niezatrzymany w swym pędzie naprzód. Pojawiają się kolejni wspaniali wynalazcy. [...] Kinematograf, wynalazek francuskiego naukowca, przekracza wszystkie zaskakujące idee, jakie można znaleźć w tego typu powieściach fantastycznych. W lutym tego roku tenże kinematograf – czyli „automatyczne fotografie” [*jidō shashin*] – przybył do Cesarstwa Japonii i był pokazywany w Osace³¹¹.



Ryc. 22. Widzowie oglądający dziennik telefonoskopowy na ilustracji w *Dwudziestym wieku* Alberta Robidy.

³¹⁰ Por.: Daitōrō Shujin, *Jidō shashinjutsu*, Ōsaka Shuppan-kan, Ōsaka 1897, s. 3–4.

³¹¹ Tamże, s. 1–3.

Przytaczana przez niego książka – *Dwudziesty wiek (Le Vingtième Siècle)*, pierwsza część futurystycznej trylogii Alberta Robidy – roztacza przed czytelnikiem śmiałe wizje życia we Francji w 1952 roku. W rzeczywistości nie została ona wydana w 1830, lecz w 1883 roku, co jest o tyle istotne, że w chwili jej publikacji istniał już w świadomości społecznej załączek idei „ruchomych obrazów”. Choć autor *Automatycznej fotografii* nie wskazuje na to eksplicytnie, prawdopodobnie główny punkt odniesienia stanowi dla niego przedstawiona w powieści koncepcja telefonoskopu (*téléphonoscope*) – aparatu łączącego funkcje wideofonu i telewizora, który umożliwiał użytkownikom prowadzenie wideorozmów oraz oglądanie na dużym ekranie szerokiej gamy dźwiękowych programów informacyjnych, edukacyjnych i rozrywkowych³¹². Stwierdzenie, że prognozy – czy też: fantazje – technologiczne zawarte na kartach powieści Robidy ustępują kinematografowi, pozwalającemu na projekcję zaledwie kilkudziesięciosekundowych, niemych filmów, stanowi niewątpliwą przesadę. Dobrze jednak oddaje *zeitgeist* epoki, w której wybrzmiewały hasła o nauce i postępie, oraz retorykę „cudu technologicznego”, tak chętnie stosowaną przez importerów urządzeń filmowych.

Mając świadomość dużego zainteresowania technologiczną stroną nowego medium, którą sami podsycali w materiałach reklamowych, promotorzy filmowi traktowali ekspozycję aparatów projekcyjnych jako integralny element pokazów, umożliwiając widzom dokładne przyjrzenie się pracy urządzenia i obsługującego go zespołu³¹³. Od tej reguły istniały jednak – przynajmniej początkowo – wyjątki. W licznych relacjach uczestników wczesnych pokazów i w późniejszych opracowaniach przewija się wątek wyświetlania filmów z aparatów ustawionych za ekranem. Taka metoda projekcji, zaadaptowana z pokazów *utsushi-e*, miała istotną wadę – przez ekran przedostawało się niewiele światła, wskutek czego obraz, jaki pojawiał się po jego zewnętrznej stronie, był w najlepszym razie niewyraźny. By zapewnić wystarczającą ostrość obrazu, w przerwie między prezentacją kolejnych scenek ekran polewano wodą, którą następnie rozprowadzano po całej jego powierzchni za pomocą szczotki³¹⁴. Nie jest jasne, na ile powszechna była to praktyka. High wiąże ją wyłącznie z działalnością Yoshizawa Shōten i tłumaczy błędnym przekonaniem pracowników firmy, że kinematograf i latarnia magiczna, w której obsłudze mieli doświadczenie, działają na tej samej zasadzie – dopiero na kilka dni przed pierwszym pokazem w teatrze Minato-za w Jokohamie mieli

³¹² Por.: Robida Albert, *The Twentieth Century*, tłum. Philippe Willems, Wesleyan University Press, Middletown 2004, s. 50–67. Szersze omówienie futurystycznej trylogii Robidy można znaleźć w: Willems Philippe, *A Stereoscopic Vision of the Future: Albert Robida's Twentieth Century*, „Science Fiction Studies”, Vol. 26, No. 3, 1999, s. 354–378.

³¹³ Anderson i Richie przytaczają skrajny przykład organizatora pokazów, który umieszczał na scenie zarówno ekran, jak i projektor, pierwszy po lewej, drugi zaś po prawej stronie, wskutek czego część widowni w ogóle nie widziała wyświetlanych filmów, miała za to dobry widok na projektor i obsługującą go ekipę. Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 24.

³¹⁴ Anderson i Richie, powołując się na niesprecyzowanego uczestnika wczesnych projekcji, błędnie identyfikują ten zabieg jako środek zapobiegający zapaleniu się ekranu pod wpływem gorącego światła emitowanego przez projektor. Por.: tamże, s. 22–23.

oni ze zgrozą odkryć, iż obraz wyświetlany przez projektor ustawiony za ekranem jest praktycznie niewidoczny³¹⁵. Kurimoto, piszący 14 lat po sprowadzeniu projektorów do Japonii, stwierdza ogólnikowo: „W tamtym czasie filmy były rzutowane od wewnętrznej strony ekranu, jako że obecna metoda obsługi [aparatów] nie była w pełni zrozumiała”³¹⁶. Zważywszy jednak na to, że jego narracja jest skoncentrowana na działalności firmy Kawaury, zasadne jest przypuszczenie, iż słowa te odnosił wyłącznie do niej. Za hipotezą, że projekcję zza ekranu stosowano tylko w Yoshizawa Shōten przemawia fakt, że dla Inabaty i Araia pracowali zachodni technicy, którzy wiedzieli, jak prawidłowo obsługiwać urządzenia, i mieli nauczyć tego japońskie zespoły. Cytowany już Saichirō Okuda wspominał jednak, że był świadkiem takiego sposobu wyświetlania filmów podczas projekcji zorganizowanych przez Inabatę w Kioto w marcu 1897 roku³¹⁷. Niemniej, nie można wykluczyć, że po latach szczegóły uległy w jego pamięci rozmyciu i połączył w swej relacji zjawiska, które zaobserwował podczas kilku różnych pokazów.

Precyzyjne określenie skali i momentu zarzucenia praktyki ustawiania projektorów za ekranem nie jest możliwe, lecz najprawdopodobniej miała ona charakter marginalny i ustała w ciągu kilku – być może kilkunastu – miesięcy³¹⁸. Warto ją jednak odnotować, bowiem stanowi najbardziej jaskrawy przykład na to, że choć organizatorzy pokazów pozowali na ekspertów w zakresie technologii filmowej, a projekcje każdorazowo poprzedzała narracja wyjaśniająca mechanizmy rejestracji oraz wyświetlania „ruchomych fotografii”, faktycznie ich wiedza w tym zakresie była ograniczona.

Wczesny dyskurs kina – kształtowany przez organizatorów projekcji i prasę, z którą zresztą często ściśle współpracowali – koncentrował się na kwestii jego realizmu. Witaskop i kinematograf opisywano jako wynalazki nieporównywalne z niczym, co pojawiło się przed nimi, zarazem jednak aparaty te sytuowano na końcowym odcinku linii rozwojowej mediów wizualnych, w ramach której kino jawiło się nie jako całkowicie nowa jakość, lecz najbardziej (jak dotąd) realistyczna forma przedstawiania – a właściwie: odtwarzania – rzeczywistości. Myślenie o mediach wizualnych w kategoriach ewolucyjnych, czy wręcz teleologicznych, dostrzegalne jest już na afiszach projekcji w Kinki-kanie, gdzie bezpośrednio po sobie wymieniano fotografię, kinetoskop i witaskop. W ujęciu tym fotografia była lepsza od najbardziej nawet realistycznej ilustracji, polegała bowiem na mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, kinetoskop przewyższał statyczną fotografię, jako że wprowadzał czynnik ruchu, sam zaś ustępował witaskopowi i kinematografowi, dzięki którym wszystko, co zostało utrwalone na „ruchomych fotografiach”, mogło być prezentowane w rozmiarze zbliżonym do faktycznego.

³¹⁵ Por.: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 28.

³¹⁶ Kurimoto S., dz. cyt., s. 259.

³¹⁷ Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 434.

³¹⁸ Zwyczaj zraszania ekranu wodą w celu zwiększenia ostrości obrazu utrzymał się w Japonii znacznie dłużej. Michirō Uehara wspominał, że zaobserwował ten zabieg jeszcze podczas pierwszego pokazu filmów w Nagano w 1903 roku. Por.: Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 516.

Z tego też względu aparaty przeznaczone do zbiorowej projekcji filmów na dużym ekranie wyraźnie przeciwstawiano kinetoskopowi, podczas gdy różnice między tymi pierwszymi zazwyczaj ignorowano, jeśli w ogóle je sobie uświadamiano³¹⁹. Przykładowo: w artykule opublikowanym 4 marca 1897 roku na łamach „Miyako Shinbun” tłumaczono, iż prezentowany wówczas w Kabuki-za witaskop tym różni się od kinetoskopu, z którego można było w tym samym czasie skorzystać w parku Hanayashiki, że wykorzystuje on metodę *gentō* do wyświetlania „ruchomych fotografii” o dużych wymiarach, zaś w „Yomiuri Shinbun” z 24 lutego 1897 roku stwierdzono, że witaskop i kinematograf są bardziej zaawansowane od kinetoskopu, ponieważ umożliwiają zobaczenie „ludzi i rzeczy w ich naturalnym rozmiarze”³²⁰. Podkreślanie dużego rozmiaru ekranu było jedną z podstawowych strategii reklamowych stosowanych przez organizatorów projekcji. Arai pierwotnie prezentował witaskop pod szyldem Wielkie Elektrycznie Napędzane Ruchome Fotografie (Denki Sayō Katsudō Daishashin), później skróconym do postaci Wielkie Ruchome Fotografie (Katsudō Daishashin). Nie można wykluczyć, że chciał w ten sposób wskazać na przewagę swojego aparatu nie tylko nad kinetoskopem, ale i kinematografem, bowiem wymiary ekranu wykorzystywanego w pokazach witaskopu znacznie przekraczały 1,5 metra szerokości na 1,8 metra wysokości, które były standardem dla wynalazku braci Lumière. Pokazy kinematografu organizowane przez Yoshizawa Shōten również były sygnowane nazwą Wielkie Ruchome Fotografie, a filmy wyświetlano podczas nich na ekranie o rozmiarze porównywalnym z tym, jaki stosował Arai³²¹.

W japońskiej recepcji pokazów kinematografu i witaskopu istotny punkt odniesienia stanowiła latarnia magiczna, zarówno w jej tradycyjnej, rozrywkowej formie *utsushi-e*, jak i nowoczesnym, edukacyjnym wariacie *gentō*. Podstawą dla zestawiania tych urządzeń był wspólny im mechanizm rzutowania obrazów na płaski ekran³²². O ile jednak w przypadku fotografii i kinetoskopu wśród komentatorów istniał konsensus, w myśl którego były to media późniejsze względem kina, o tyle w kwestii jego relacji do latarni magicznej zdania były podzielone. Pojawiały się głosy, że aparaty do zbiorowej projekcji filmów nie stanowią aż tak dużego postępu w stosunku do latarni magicznej, a nawet, że ustępują jej pod względem wyrafinowania, walorów estetycznych i emocji, jakie wywołują w widzach. Torahiko Terada – znany fizyk, pisarz, eseista i późniejszy miłośnik kina – wspominał swój pierwszy kontakt z filmem jako doświadczenie, w którym

³¹⁹ Witaskop i kinematograf postrzegano jako technologie na tyle do siebie podobne, że ich rozróżnianie było bezzasadne. Wyjątek stanowiły sytuacje, w których wynalazki te prezentowano w tym samym czasie na tym samym terenie. Wówczas to wskazywano na przewagę jednego aparatu nad drugim, odnosząc się m.in. do takich kwestii, jak ostrość, migotanie i wielkość obrazu.

³²⁰ Por.: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 244.

³²¹ Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 435.

³²² Ze względu na tę analogię w odniesieniu do kina – czy też: urządzeń służących do zbiorowej projekcji filmów – stosowano czasem termin *jidō gentō*, powstały z połączenia pierwszego członu terminu *jidō shashin* i słowa *gentō*, oznaczający „automatyczną latarnię magiczną” lub – w swobodnym przekładzie – „latarnię magiczną do wyświetlania ruchomych fotografii”.

początkowo nie wierzy się w to, co zaraz się zobaczy, ale kiedy w końcu się to widzi, pojawia się zdziwienie, lecz ostatecznie dochodzi się do wniosku, że nie jest to nic aż tak niezwykłego, dodając, iż był pod większym wrażeniem, gdy po raz pierwszy oglądał pokaz *gentō*³²³. Apologeci kina przekonywali o jego wyższości nad latarnią magiczną, a także o bezzasadności zestawiania tych dwóch mediów, argumentując, że podobieństwa między nimi są powierzchowne, bowiem tylko technologia filmowa pozwala na wierną reprodukcję rzeczywistości, zwłaszcza zaś utrwalenie ruchu i wszelkich przekształceń w najdrobniejszych nawet szczegółach. Mimo to nawet kilka lat po debiucie witaskopu i kinematografu nie brakowało osób wyżej ceniących sobie latarnię magiczną. Jeszcze w 1903 roku autor *Swobodnie o sztuce ruchomej fotografii (Katsudō shashinjutsu jizai)* – obszernej, ponad stustronicowej, kompleksowej publikacji na temat kina – polemizował z poglądem znajomego, wedle którego za pomocą latarni magicznej można było przedstawić dokładnie takie same transformacje jak w filmie, a przy czym ich ekran nie migotał, same zaś pokazy były bardziej interesujące niż projekcje filmowe. Autor nie zaprzeczał, iż umiejętnie wykonany *gentō* jest w stanie wywołać w widzach silne emocje, dowodził jednak, że kino jest czymś fundamentalnie odmiennym – a zarazem: lepszym – od latarni magicznej, bowiem tylko ono pozwala na ukazanie żywych, ruszających się istot³²⁴.

Jak już wspominałem, Inabata tłumaczył swą decyzję o imporcie kinematografu chęcią przybliżenia rodakom zachodniej kultury i przekonaniem, że film stanowi najbardziej efektywny sposób realizacji tego celu. Nie wiadomo, na ile pozostali organizatorzy projekcji filmowych podzielali pogląd biznesmena, z całą pewnością jednak podchwycili jego retorykę. Kino, dzięki zdolności do ukazywania rzeczy takimi, jakimi są, miało stanowić dla widzów dosłowne wręcz – by posłużyć się terminem ukutym przez André Bazina – „okno na świat”. Świat wciąż jeszcze nieprzenikniony, który należało jak najszybciej poznać i zrozumieć, jako że z każdą chwilą zwiększał się jego wpływ na Japonię. W artykule w „*Osaka Asahi Shinbun*” z 28 marca 1897 roku informowano, że organizatorzy projekcji, które odbywały się wówczas w teatrze w Kioto, żywiący przekonanie, iż filmy pozwalają na błyskawiczne poznanie zwyczajów panujących na Zachodzie, mieli zamiar rozproszyc darmowe bilety wśród mieszkańców miasta powyżej 60. roku życia, ponieważ ci nadal myślą, że Amerykanie i Europejczycy to bestie, przez co szkodzą edukacji młodych³²⁵. Stosując takie metody reklamy promotorzy filmowi wpisywali się – świadomie lub nie – w dyskurs spod znaku popularnych wówczas sloganów „dogonić, przegonić” i „Wyjść z Azji, wejść do Zachodu”. Ekspozycja na elementy zachodniej kultury miała bowiem ułatwić ich zrozumienie,

³²³ Terada Torahiko, *Eiga jidai*, online: http://www.aozora.gr.jp/cards/000042/files/339_15304.html [dostęp: 10.12.2014].

³²⁴ Według autora jego znajomy użył słowa *henka*, które można przełożyć jako „transformacje”, „zmiany”, „przekształcenia” czy „metamorfozy”, a jako przykład możliwości pokazów latarni magicznej podał efekt śniegu stopniowo zbierającego się na dachu bramy. Por.: Dōjin Shiin, *Katsudō shashinjutsu jizai, Daigakukan*, Tōkyō 1903, s. 101–102.

³²⁵ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 42.

to z kolei mogło stanowić przyczynek do ich akceptacji i adaptacji. Jednocześnie, wskazując na „poznawcze” właściwości nowego medium, organizatorzy projekcji posługiwali się sloganami bliźniaczo podobnymi do tych, jakich wcześniej używano w promocji *nozoki-karakuri*. Przewaga filmów nad obrazami demonstrowanymi w pudłach perspektywicznych zasadzała się na tym, że powstawały one na drodze mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, co – w przeciwieństwie do podatnych na manipulację ilustracji tworzonych ludzką ręką – miało gwarantować ich wiarygodność.

Na podstawie materiałów z epoki oraz wspomnień organizatorów i uczestników wczesnych projekcji można ze sporą dokładnością określić, jakie filmy wyświetlano wówczas w Japonii³²⁶. Wraz z kinematografem sprowadzono m.in. *Wjazd pociągu na stację w Battery Place* (*Arrivée d'un train à Battery Place*, 1896, Alexandre Promio), *Łódkę na morzu* (*Barque en mer*, 1896, Louis Lumière), *Dragonów przekraczających Saonę* (*Dragons traversant la Saône à la nage*, 1896, reż. nieznanymi), *Przemarsz 96. Regimentu piechoty* (*96^e de ligne en marche*, 1896, reż. nieznanymi), *Tramwaj wodny na Wielkim Kanale w Wenecji* (*Venise, tramway sur le Grand Canal*, 1896, Charles Moisson), *Lwa w londyńskim ogrodzie zoologicznym* (*Lions, Jardin zoologique, Londres*, 1896, Alexandre Promio), *Piccadilly Circus* (1896, Alexandre Promio), *Polanych graczy w karty* (*Joueurs de cartes arrosés*, 1896, reż. nieznanymi), nagrania dokumentujące koronację Mikołaja II w Moskwie w maju 1896 roku i jego późniejszą o pięć miesięcy wizytę we Francji oraz scenki uliczne z Nowego Jorku. W ofercie importerów witaszkopu znalazły się natomiast m.in. zaprezentowane już podczas pokazów kinetoskopu *Japoński taniec cesarski* i *Śmierć Marii, królowej Szkotów* (*The Execution of Mary, Queen of Scots*, 1895, Alfred Clark), *Motyli taniec Annabelle* (*Annabelle Butterfly Dance*, 1894, William K.L. Dickson), *Walka kogutów* (*Cock Fight*, 1894, William K.L. Dickson), *Joanna d'Arc* (*Joan of Arc*, 1895, Alfred Clark) oraz *Black Diamond Express*, *Wodospad Niagara* (*Niagara Falls*), *Zawody w jedzeniu melona* (*Watermelon Contest*) i *Karmienie gołębi* (*Feeding the Doves*, nakręcone przez Jamesa H. White'a w 1896 roku).

Organizatorzy projekcji zdawali sobie sprawę z tego, że zagraniczne filmy mogą być dla widzów niezrozumiałe i należy im je wyjaśnić, zwłaszcza jeśli pokazy miały zachować choć pozory przedsięwzięć edukacyjnych. Uważano wówczas, że aby „ruchome fotografie” mogły faktycznie przybliżyć odbiorcom odległy świat Zachodu, nie wystarczy samo ich wyświetlenie – konieczne jest wprowadzenie zewnętrznego pośrednika, który opatrzy je odpowiednim komentarzem. Praktyka werbalnej mediacji pomiędzy publicznością a prezentowanymi obiektami – w tym wizualnymi reprezentacjami realnie istniejących lub wyimaginowanych

³²⁶ Opracowanie kompletnego wykazu pierwszych filmów, jakie trafiły do Japonii, nie jest jednak możliwe z kilku względów – w materiałach promocyjnych nie odnotowywano wszystkich prezentowanych w danym miejscu filmów, ponadto stosowano w nich tytuły japońskie, które nie zawsze pokrywały się z oryginalnymi, w końcu zaś we wspomnieniach organizatorów i uczestników projekcji oraz relacjach prasowych z epoki filmy są zazwyczaj przytaczane w sposób opisowy, nie zaś z tytułu, co znacznie utrudnia ich identyfikację.

rzeczy – była dobrze zakorzeniona w tradycji *misemono* i edukacyjnych pokazach *gentō*, toteż stanowiła dla organizatorów projekcji dość oczywiste rozwiązanie problemu ewentualnej niejasności filmów. Jej adaptacja dała początek profesji narratora filmowego.

Narratorzy mieli za zadanie dostarczyć wszelkich informacji pozwalających widzom na pełne zrozumienie prezentowanych filmów, zarówno faktograficznych, dotyczących tego, gdzie dany film nakręcono, co przedstawiał i kto się w nim pojawiał, jak i kontekstowych, wyjaśniających niuanse kulturowe, których widzowie mogli być nieświadomi. Często również tłumaczyli uczestnikom pokazów, dlaczego dany film jest ważny i powinno się go obejrzeć, co było o tyle istotne, że dobór scenek, które pierwotnie trafiły do Japonii, nie leżał w gestii importerów aparatów projekcyjnych, lecz ich producentów, a i później – jeśli dystrybutor nie miał na Zachodzie przedstawiciela dokonującego selekcji lub nie zamówił konkretnego tytułu – filmy sprowadzano tam z reguły hurtowo i losowo. Zapowiadając *Śmierć Marii, królowej Szkotów*, narrator musiał przede wszystkim zaznaczyć, że jest to historyczna rekonstrukcja egzekucji szkockiej królowej, straconej przed ponad czterystu laty. Gdy zaś wyświetlano film z wizyty cara Mikołaja II we Francji, wyjaśniał publiczności, że władcą Rosji jest mężczyzna siedzący w dorożce, nie zaś woźnica zajmujący wyższą pozycję od niego³²⁷. *Benshi* mieli dużą swobodę w zakresie zawartości narracji, ograniczoną w zasadzie wyłącznie przez ich wyobraźnię i – w mniejszym stopniu – wiedzę ogólną. Przykładowo: prezentując *Dragonów przekraczających Saonę*, narratorzy mogli poprzestać na wyjaśnieniu widzom, że dragoni są francuską formacją kawaleryjską, a zarejestrowany materiał przedstawia część manewrów wojskowych, mogli jednak rozwinąć swą narrację, wskazując na to, że u ujścia Saony leży Lyon, gdzie mieszkali i pobierali nauki wynalazcy kinematografu, a nawet potraktować film jako pretekst do zachwyty nad nowoczesną armią, której stworzenie dało Japonii zwycięstwo nad Chinami w niedawno zakończonym konflikcie. Niezależnie od tego, jak dużą wiedzę o prezentowanych filmach, czy w ogóle o Zachodzie, faktycznie posiadali, narratorzy musieli stwarzać pozory kompetencji i wiarygodności. Mówili więc przepełnionym demonstracyjną pewnością siebie autorytatywnym głosem, wysławiając się potoczyście, nierzadko zasypując wręcz widzów ogromną liczbą informacji. Budowie wizerunku służył im również, jak już sygnalizowałem, strój – z reguły nosili się na nowoczesny, zachodni sposób, co sugerowało ich dobrą orientację w kwestiach związanych z nowoczesnym, zachodnim światem³²⁸. Nawet

³²⁷ Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 25. Z opisu filmu można wywnioskować, że chodzi o *Paryż: Władca Rosji i prezydent Republiki na Polach Elizejskich* (Paris: Les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées, 1896, reż. Alexandre Promio).

³²⁸ Również ten aspekt projekcji – skojarzenie prezentowanego obiektu z prezentującą go osobą poprzez jej ubiór – miał swój precedens w *misemono* i pokazach *gentō*. W okresie Meiji osoby prezentujące zachodnie wynalazki i pudła perspektywiczne z zagranicznymi widokami często nosiły się na zachodnią modłę, zaś w epoce Edo wystawcy atrakcji o egzotycznym charakterze nosili adekwatne kostiumy – dobrze ilustruje to wzmiankowane wcześniej *misemono-e* Kuniyasu z pokazów wielbłądów, na którym obok wizerunków zwierząt znajdują się podobizny ich treserów odzianych w chińskie stroje. Podczas edukacyjnych pokazów latarni magicznej zachodni strój wykładowcy był wręcz obligatoryjny.

Komada, występujący podczas pierwszych pokazów witaszkopu w kimonie, szybko zarzucił je na rzecz czarnego fraku, w którym pozował na fotografiach zamieszczanych na plakatach reklamowych prowadzonych przez niego projekcji.



Ryc. 23. *Benshi* w zachodnim stylu na okładce magazynu „Katsudō Shashinkai” z czerwca 1909 roku.

Benshi stosowali trzy rodzaje narracji: *maesetsu* – wprowadzającą, zarówno do całego pokazu, jak i poszczególnych filmów, *nakasetsu* – symultaniczną, wygłaszaną równolegle do projekcji filmów, oraz *atosetsu* – podsumowującą, streszczającą najważniejsze z poruszanych wcześniej kwestii. Początkowo dominującą rolę odgrywała narracja wstępna, podczas której wyjaśniano działanie technologii filmowej i zapowiadano, jakie filmy zostaną wyświetlone. Gdy kino zatraciło już status nowinki technologicznej, *maesetsu* zostało w całości poświęcone prezentowanemu programowi. Wraz ze wzrostem długości i złożoności filmów stopniowo wzrastała również rola, jaką w pokazach odgrywała narracja symultaniczna. Pod koniec drugiej dekady XX wieku czas trwania narracji wprowadzającej, wynoszący wcześniej od dwudziestu do trzydziestu minut, ograniczono do kilku minut, wkrótce zaś niemal kompletnie ją wyeliminowano. Choć rozwój *nakasetsu* nastąpił dopiero wraz z uzmysłowieniem sobie przez branżę filmową, że do poprawnego wyjaśniania bardziej rozbudowanych zagranicznych produkcji nie wystarczy sama narracja wprowadzająca³²⁹, załazek tej praktyki wykształcił się jeszcze w czasach pierwszych projekcji – w trakcie wyświetlania filmu narratorzy powtarzali jego tytuł, przypominali, gdzie został nakręcony, zwracali uwagę widowni na szczegóły, które uznali za godne uwagi itp. Część *benshi* już wówczas wykraczała poza swą podstawową funkcję wyjaśniania filmów, oddając się popisom oratorskim czy wplatając w komentarz elementy humorystyczne, np. ostrzegając widzów oglądających scenkę morską, by nie podchodzili zbyt blisko ekranu, jeśli nie chcą się zmoczyć³³⁰. Wprowadzaniu zdawkowego komentarza sprzyjał powszechnie wówczas stosowany zabieg zwany – od szarfy służącej do wiązania rękawów kimona – *tasuki*, polegający na łączeniu przeciwległych końcówek taśmy i wyświetlaniu tego samego filmu w zapętleniu przez kilka minut. Dzięki temu widzowie mogli dokładnie przyjrzeć się prezentowanym im scenkom, narratorzy zaś – jeśli tylko chcieli – swobodnie je komentować. Praktykę *tasuki* i wrażenia, jakie wywoływały wyświetlane w ten sposób filmy dobrze ilustruje fragment wspomnień Jun'ichirō Tanizakiego z pokazów, w których brał udział jako dziecko:

[K]ońcówki szpuli były ze sobą łączone, przez co ta sama scena mogła być wyświetlana raz za razem. Do dziś pamiętam jedną scenę, powtarzaną w nieskończoność: wielkie fale napływające na jakiś brzeg, rozbryzgujące się i cofające, oraz samotnego psa, który się tam bawił, raz goniącego za, raz uciekającego przed wycofującą się i napierającą wodą. Była również scena przedstawiająca długi szereg koni, początkowo poruszających się w oddali na skraju rozległej równiny, małych niczym ziarenka prosa. Zaczynały pędzić prosto na kamerę, z każdą sekundą powiększając się, aż w końcu znalazły się tuż przed widzami.

³²⁹ Za moment przełomowy zwykle uznaje się premierę filmów trickowych Georges'a Mélièsa, sprowadzonych do Japonii w 1902 roku przez Yoshizawa Shōten. Por.: Komatsu Hiroshi, Musser Charles, *Benshi Search*, „Wide Angle”, Vol. 9, No. 2, 1987, s. 84.

³³⁰ Por.: Sazaki Yoriaki, *Researching Benshi Performance and Musical Accompaniment: The Complex Circumstances of Silent Film Screenings in Japan*, „Journal of Film Preservation”, No. 93 2015, s. 107. Inabata wspominał, że podczas projekcji jednej z trzech wersji *Polewacza polanego* (*L'Arroseur arrosé*, 1895, Louis Lumière), którą sprowadził do Japonii, dzieci bały się, że zostaną opryskane wodą. Por.: Inabata Katsutarō, dz. cyt., s. 439.

Nagle gwałtownie zavracały, oddalając się od nas, by znów przekształcić się w cienką linię na horyzoncie ³³¹.

Poszczególne projekcje różniły się w zależności od tego, kto je organizował, gdzie się odbywały, czy wcześniej prezentowano już w danym miejscu filmy, kim byli widzowie, kto odpowiadał za narrację, czy stosowano akompaniament muzyczny itd. Można jednak – w pewnym rzecz jasna przybliżeniu – zarysować ogólny model wczesnego pokazu filmowego i towarzyszącej mu narracji. Przed rozpoczęciem pokazu publiczność stopniowo gromadziła się w oświetlonej sali. Oczekiwanie na początek projekcji umilała jej muzyka grana przez zespół umieszczonej w tylnej części pomieszczenia. Gdy sala była już pełna, muzyka cichła, a przed ekranem stawał *benshi*. Po powitaniu widowni rozpoczynał on ponad dwudziestominutową narrację otwierającą, w czasie której wyjaśniał, czym jest „ruchoma fotografia” i na jakiej zasadzie działa, przedstawiał – zwykle podkoloryzowaną – biografię jej twórcy lub twórców i pokrótce zarysowywał zawartość prezentowanego tego dnia programu. *Maesetsu* wieńczyło omówienie pierwszej z wyświetlanych scenek. Zakończywszy swą przemowę, *benshi* usuwał się na lewą stronę sceny, gaszono światła, zespół wznawiał grę, a na ekranie pojawiał obraz. Po kilkukrotnym wyświetleniu zapętlonego filmu – który narrator mógł komentować, skryty w ciemnościach – światło włączano, a ekipa obsługująca projektor zmieniała taśmę. W tym czasie *benshi* ponownie stawał przed ekranem i zapowiadał następny film. Światła gasły, po raz kolejny rozbrzmiewała muzyka, a na ekranie wyświetlano inną scenkę. Podczas jednego pokazu proces ten powtarzano kilka do kilkunastu razy. Co jakiś czas miał miejsce antrakt, podczas którego zespół kontynuował grę, a między widzów wchodziłi sprzedawcy przekąsek i napojów, zwani *nakauri*. Kiedy projekcje dobiegały końca, *benshi* wygłaszał krótką narrację podsumowującą.

Rola *benshi* nie ograniczała się tylko do wyjaśniania filmów. Narracja wprowadzająca i poprzedzająca projekcję kolejnych filmów, ich zapętlanie, antrakty, a później również występy na żywo pozwalały znacznie wydłużyć czas trwania pokazów, co czyniono z myślą o ich konkurencyjności względem teatru *kabuki* i pokazów *yose*, w których standardem był wielogodzinny program ³³². W najwcześniejszym okresie funkcjonowania kina w Japonii pokazy, podczas których wyświetlano od kilku do kilkunastu „ruchomych fotografii”, nierzadko trwały

³³¹ Tanizaki Jun'ichiro, *Childhood Years. A Memoir*, tłum. Paul McCarthy, Flamingo, London 1991, s. 137. Pisarz stwierdza, że projekcje, w których brał udział, odbyły się w tokijskim Yūraku-kanie tuż po pojawieniu się kina w Japonii. Przypuszczalnie były to pokazy witaskopu, a opisywane przez Tanizakiego nagrania to *Przeгляд kawalerii (Cavalry Passing in Review, 1897, James H. White)* i *Scena z morską plażą (Sea Beach Scene, 1897, James H. White)*. Warto odnotować, że zabieg zapętlania filmów nie był japońskim wynalazkiem – wcześniej stosowano go na Zachodzie w pokazach witaskopu.

³³² W połowie drugiej dekady XX wieku Taizō Fujimoto relacjonował że w Shintomi-za, Ichimura-za, Kabuki-za, Meiji-za, Hongō-za i wielu innych teatrach *kabuki* program wciąż jeszcze trwał od ośmiu do dziesięciu godzin, rozpoczynając się między 11:00 a 14:00, a kończąc około 22:00 lub 23:00, zaś w Teikoku Gekijō (Teatrze Cesarskim), w którym wystawiano spektakle teatralne i operę – sześć godzin, od 17:00 do 23:00. Por.: Fujimoto T., dz. cyt., s. 13–15.

nawet trzy godziny. Jeszcze w 1937 roku Kisao Uchida pisał: „Cechą charakterystyczną biznesu filmowego w Japonii jest to, że czas potrzebny do wyświetlenia programu jest dłuższy niż w Stanach Zjednoczonych i krajach europejskich”³³³. Dystrybutorzy filmowi i menadżerowie kin w znacznym stopniu konkurowali ze sobą właśnie długością projekcji, w efekcie czego w latach 20. i 30. przeciętny program kinowy trwał cztery godziny, a nierzadko nawet dłużej³³⁴. Praktyka ta stanowiła dla branży spore obciążenie, wypełnienie programu kinowego wymagało bowiem importu i produkcji dużej liczby filmów. Czas trwania projekcji stał się przedmiotem regulacji ze strony władz, które w przepisach filmowych dla prefektury Tokio z 1917 roku wprowadziły jego ograniczenia do czterech godzin dla programu dla dorosłych i trzech godzin dla programu dla dzieci³³⁵, a w regulacjach z czasów II wojny japońsko-chińskiej najpierw do trzech, a następnie do dwóch i pół godzin³³⁶.

Branża filmowa po 1897 roku

Spośród wymienionych dotychczas przedsiębiorców tylko Yokota i Kawaura związali się z kinem na dłużej. Inabata, choć formalnie pozostawał pracodawcą Yokoty i właścicielem aparatów i filmów, które ten eksploatował, brał czynny udział w organizacji zaledwie kilku pokazów, po czym w pełni poświęcił się działalności w branży tekstylnej. Biznesmeni, którzy sprowadzili do Japonii witascope, również szybko zaprzestali działalności filmowej. W maju 1897 roku, po zakończeniu pokazów w Tonbi-za w Jokohamie, zakupione przez Araia aparaty i filmy przeszły pod wspólny zarząd Ryūkichiego Akity i niejakiego Makinosukego Takashimy z Jokohamy³³⁷. Arai skupił się na rozwoju swej firmy handlowej, po czym na stałe

³³³ Uchida Kisao, *The Motion Picture Theatres in Japan*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, The Sanseido Co., Ltd., Tokyo 1937, s. 54.

³³⁴ W połowie drugiej dekady XX wieku przeciętny program kinowy trwał w Tokio w granicach trzech godzin, a poza stolicą nawet sześć. W latach 20. standardem były projekcje czterogodzinne. Na początku lat 30. niektóre pokazy trwały nawet sześć godzin, zaś w połowie tej dekady program w Tokio trwał z reguły od trzech i pół do czterech godzin, a na prowincji nawet dłużej. Por.: Gerow Aaron, *One print in the age of mechanical reproduction: Film industry and culture in 1910s Japan*, „Screening the Past”, Issue 11, 2000, online: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1100/agfr11e.htm> [dostęp: 22.06.2020]; Anderson Joseph L., *Spoken Silents in the Japanese Cinema, Essay on the Necessity of Katsuben*, „Journal of Film and Video”, Vol. 40, No. 1, 1988, s. 19; Ruot Marcel, dz. cyt., s. 633; Uchida Kisao, dz. cyt., s. 54.

³³⁵ 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. 149.

³³⁶ Por.: Kakita Seiji, *Hyōgen tōsei to no tatakai*, online: http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html [dostęp: 4.11.2014.]; Świrkowski Andrzej, Żeromska Estera, dz. cyt., s. 240–241; Kasza Gregory J., *The State and The Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley 1993, s. 241.

³³⁷ Ueda Manabu, *Sōsōki eiga kōgyō no shikōsei: Komada Kōyō no chihō jungyō o meguru ichisokumen*, [w:] „*Nichiō nichia hikaku engeki sōgō kenkyū purojekuto*” *Seika hokoku-shū*, Waseda Daigaku Engeki Hakubutsukan, 2008, s. 137.

osiedlił się w USA, gdzie ponownie zaangażował się w interesy kapitalizujące amerykańską fascynację Japonią³³⁸, w końcu zaś nabył ziemię w Teksasie i zajął się hodowlą pomarańczy, w czym osiągnął spore sukcesy³³⁹. Araki, zajmujący się wcześniej handlem zachodnimi drobiazgami elektrycznymi, skoncentrował się na tej działalności, później zaś został menadżerem oddziału kanadyjskiej firmy ubezpieczeniowej Sun Life Assurance Company w Osace. Kilkanaście miesięcy po sprowadzeniu witaskopu odsprzedał swój sprzęt i filmy grupie organizującej obwoźne projekcje filmowe na prowincji³⁴⁰. Firmy Yokoty i Kawaury szybko zdominowały kształtujący się jeszcze japoński rynek filmowy, nie mając poważnego konkurenta aż do 1906 roku, kiedy wyzwanie rzuciła im nowopowstała M.Patē Shōkai.

Początkowo Yokota postrzegał działalność filmową jako zajęcie tymczasowe. Przełom w jego myśleniu nastąpił dopiero w 1900 roku, kiedy to wraz z bratem i Inabata wszedł w skład delegacji prefektury Kioto na Wystawę Światową w Paryżu, podczas której dostrzegł, jak prężnie rozwija się na Zachodzie branża filmowa i jak popularne, a więc rentowne, jest tam kino. Jego entuzjazm był tak duży, że – jak sam twierdził – wydał wówczas wszystkie swoje pieniądze na nowe filmy³⁴¹. Yokota nawiązał we Francji kontakty z wytwórnią Pathé Frères, z którą podpisał umowę na wyłączność na dystrybucję filmów na terenie Japonii. Pierwotnie biznesmen zobowiązał się do importu pięciu filmów miesięcznie, rok później – pod wpływem popularności, jaką produkcje Pathé cieszyły się w jego kraju – wprowadzono jednak do umowy aneks, podwajający tę liczbę. Zakupione wówczas filmy – m.in. nagrania z paryskiej Wystawy Światowej i materiały poświęcone toczącej się wówczas II wojnie burskiej – zaprezentował po raz pierwszy w sierpniu 1900 roku w tokijskim teatrze Shintomi-za³⁴². W czasie podróży powrotnej Yokota poznał na statku bliżej nieokreślonego wysoko postawionego japońskiego wojskowego, który umożliwił mu organizację pokazów dla wojska. Rok później zaś poznał za pośrednictwem swego dawnego nauczyciela Soroku Ebarę, znanego działacza edukacyjnego i reprezentanta w niższej izbie parlamentu, który z kolei umożliwił mu wyświetlanie filmów w szkołach³⁴³. W tym czasie

³³⁸ Po powrocie do USA biznesmen pomagał w organizacji japońskich atrakcji oraz projektowaniu i konstrukcji budynków w japońskim stylu, w tym stojącego do dziś bungalowu na Buckingham Road w Brooklynie. Wraz z Yumeto Kushibikim i Tadajirō Shibata współkierował również Japońskim Jarmarkiem (Japan Fair) podczas Wystawy Światowej w Saint Louis w 1904 roku. Por.: Lancaster Clay, *The American Bungalow, 1880–1930*, Dover, New York, 1985, s. 89–91; Tsen Hsuan, dz. cyt., 79.

³³⁹ Por.: Brady Marilyn Dell, dz. cyt., s. 52–54.

³⁴⁰ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 56.

³⁴¹ Tajima Ryoichi, dz. cyt., s. 108.

³⁴² Por.: tamże; Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 436. We wspominkach z 1927 roku Yokota stwierdził, że filmy te miały japońską premierę w maju w Kinki-kanie. Nie jest to jednak możliwe – paryska impreza rozpoczęła się 14 kwietnia, biznesmen nie zdążyłby więc w tak krótkim czasie powrócić do kraju.

³⁴³ Tajima Ryoichi, dz. cyt., s. 108; Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 436. Yokota z dumą odnotował, że w nagrodę za zasługi otrzymał od wojska srebrny puchar, a uczniowie przysłali mu ponad sto listów z podziękowaniami.

Yokota niezależnił się już całkowicie od Inabaty i założył z bratem firmę Yokota Kyōdai Shōkai (dosł. Firma Braci Yokota), którą później przemianował na Yokota Shōkai³⁴⁴. Przez pierwsze lata działalności firma Yokoty zajmowała się wyłącznie importem i wyświetlaniem zagranicznych filmów. W sferę produkcji wkroczyła dopiero w 1904 roku, kiedy to Yokota zakupił kamery w celu realizacji nagrań poświęconych toczącej się wówczas wojny rosyjsko-japońskiej³⁴⁵.

Sukces pierwszych projekcji organizowanych pod egidą Yoshizawa Shōten utwierdził Kawaurę w przekonaniu, że warto zainwestować w nowe medium. Na początku 1897 roku biznesmen dysponował tylko jednym kinematografem i kilkunastoma filmami, szybko jednak pozyskał z różnych źródeł więcej projektorów i filmów, po czym stworzył kilka mobilnych jednostek projekcyjnych, które miały prezentować je na terenie całej Japonii. Zaangażowanie się przezeń w działalność filmową było tym łatwiejsze, że jego firma miała doświadczenie w organizacji pokazów latarni magicznej i kontakty z parającymi się tym ludźmi³⁴⁶. W 1900 roku na zlecenie Kawaury w fabryce Hisakichiego Sakiego w Tokio rozpoczęto produkcję krajowych projektorów, które na bazie zachodnich aparatów zaprojektował Yoshi-nojo Osawa, główny inżynier Yoshizawa Shōten³⁴⁷. Były to urządzenia jakościowo gorsze od tych, jakie można było nabyć w Europie i USA, pozwoliły jednak Kawaurze choć w minimalnym stopniu niezależnić się od zagranicznych sprzedawców sprzętu. Mniej więcej w tym samym czasie Yoshizawa Shōten zrealizowała swój pierwszy film, lecz jeszcze przez kilka lat jej produkcja filmowa miała charakter nieregularny. Dwa lata później otwarto biuro firmy w Londynie, po części z myślą

³⁴⁴ Nie jest jasne, kiedy dokładnie firma została przemianowana. W kronice swej wczesnej działalności Yokota używa tylko nazwy Yokota Shōkai, pisząc, że założył tę firmę w 1901 roku. Ten sam rok podaje Karpoluk. Komatsu z kolei powstanie firmy datuje na 1900 rok, a więc moment powrotu biznesmena z Francji. Mizuguchi i Toki odnotowują zmianę nazwy, wskazując, że w 1901 roku powstała firma Yokota Kyōdai Shōkai, którą później przemianowano na Yokota Shōkai. Sharp stwierdza, że Yokota Kyōdai Shōkai została założona dopiero w czerwcu 1903 roku, jej nazwę zmieniono zaś później, nie podaje on jednak przy tym źródła tej informacji. Najstarszy syn Yokoty z kolei wspominał, że firmę przemianowano, kiedy jego ojciec zaczął prowadzić interes filmowy samodzielnie, bez pomocy brata, nie podał jednak konkretnej daty. Zdaniem Tanaka nazwę firmy zmieniono dopiero pod wpływem sukcesów komercyjnych z wyświetlania filmów poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej. Tajima wskazuje, że nazwa Yokota Shōkai zaczęła pojawiać się w prasie w 1904 roku, co pokrywa się z tezą Tanaki – nie można jednak wykluczyć, że firma zaczęła funkcjonować pod tą nazwą nieco wcześniej. Co więcej, w katalogu filmów Yokota Shōkai z 1911 roku można znaleźć informację, z której wynika, że dział importu filmów i sprzętu firmy funkcjonował wówczas jeszcze pod nazwą Yokota Kyōdai Shōkai. Por.: Tajima Ryoichi, dz. cyt., s. 108; Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 33; Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 292; Toki Akihiro, Mizuguchi Kaoru, dz. cyt.; Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. xx-xxi; Komatsu Hiroshi, *Yokota Shokai*, [w:] Abel Richard (red.), *Encyclopedia...*, dz. cyt., s. 1019.

³⁴⁵ Tajima Ryoichi, dz. cyt., s. 109.

³⁴⁶ Podczas debiutanckich pokazów filmowych Yoshizawa Shōten, odbywających się w Minato-za od 9 marca 1897 roku, za obsługę projektora odpowiadał Kame Shiraiishi, pracujący wcześniej jako operator *gentō*. Shiraiishi sam zarekomendował do poprowadzenia narracji Keijiego Nakagawę, pracującego wówczas w Jokohamie jako urzędnik w Wydziale Wodociągów, którego znał z czasów, gdy ten prowadził narrację podczas pokazów *gentō*.

³⁴⁷ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 232.

o zapewnieniu jej stałego napływu filmów³⁴⁸. Pod koniec dekady Kawaura wybudował pierwsze studio filmowe w Japonii i stworzył sieć kinoteatrów przeznaczonych do wyświetlania importowanych i produkowanych przez jego firmę filmów. Choć działalność związana z kinem stopniowo zajmowała coraz istotniejsze miejsce w profilu Yoshizawa Shōten, firma nigdy nie ograniczyła się wyłącznie do niej. Dobrze ilustrują to reklamy publikowane w sponsorowanym przez firmę czasopiśmie filmowym „Katsudō Shashinkai” („Świat ruchomych fotografii”) aż do jego zamknięcia w 1912 roku, informujące, że w jej ofercie znajdują się m.in. projektory, filmy, slajdy latarni magicznej oraz generatory gazowe. Równolegle Kawaura angażował się w inne przedsięwzięcia, z których największym był prowadzony przez niego park rozrywki.

Przez krótki czas, gdy w Japonii konkurowali między sobą importerzy kinematografu i witaskopu, wyświetlano tam zbliżoną liczbę filmów amerykańskich i francuskich. Wycofanie się przez Araia i Arakiego z organizacji projekcji zapoczątkowało okres kilkunastoletniej dominacji produkcji europejskich na japońskim rynku. Początkowo trafiały tam głównie filmy francuskie, realizowane w wytwórniach Pathé, Gaumont i Star Film, na mniejszą zaś skalę brytyjskie produkcje Warwick Trading Company i Charles Urban Trading Company, w drugiej zaś dekadzie XX wieku wyraźnie zaznaczyła się w Japonii kinematografia włoska. Filmów amerykańskich sprowadzano niewiele, a przy tym nie nabywano ich bezpośrednio u producentów, lecz w Londynie, zarówno u zagranicznych agentów amerykańskich wytwórni, jak i lokalnych dystrybutorów, odsprzedających używane taśmy. Być może gdyby Araki i Arai kontynuowali działalność filmową, zacieśniliby kontakty biznesowe w USA i ilościowa przewaga produkcji europejskich nad amerykańskimi nie byłaby w ich ojczyźnie aż tak duża. Nie jest to jednak zbyt prawdopodobne, jako że repertuar filmów wyświetlanych w Japonii w większym stopniu niż przez indywidualne decyzje biznesowe był uwarunkowany specyfiką produkcji w innych krajach. Z racji stosunkowo małego wewnętrznego rynku zbytu, nie gwarantującego dużych przychodów, francuski przemysł filmowy był od samego początku zorientowany na eksport. To samo można powiedzieć o branży filmowej w Wielkiej Brytanii, później zaś we Włoszech. Zupełnie odmiennie przedstawiała się sytuacja w USA, gdzie duży krajowy rynek generował adekwatne do jego rozmiarów zyski. Tamtejsi producenci nie byli zainteresowani eksportem, woleli bowiem umacniać pozycję na rodzimym rynku i bronić go przed zagraniczną konkurencją. Regularny

³⁴⁸ Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 25; Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. xx, Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 292. Przedstawiciel firmy w Londynie odpowiadał również za zakup projektorów i slajdów latarni magicznej. W świetle informacji o otwarciu biura w 1902 roku wątpliwości budzi stwierdzenie Kurimoto jakoby „w 1908 roku Yoshizawa Shōten wysłała do Londynu reprezentanta, w osobie K. Tate Shimy, który założył oddział firmy pod adresem Victoria Street 32”, i „pan Tate Shima był pierwszym japońskim dżentelmenem, jaki przybył do tego kraju wyłącznie w celu eksportowania filmów, projektorów, sprzętu itp.” Por.: Kurimoto S., dz. cyt., s. 259. Być może Kurimoto chciał podkreślić, że on i jego poprzednik koncentrowali się na filmowej działalności Yoshizawa Shōten, podczas gdy poprzedni agenci firmy w Londynie przebywali tam głównie w związku z innymi obszarami jej aktywności.

特別郵便種三第廿八廿月二十年二十四治明 號六十第 界真寫動活 (行發日一四一月每)行發日一月一年

謹賀新年
A HAPPY NEW YEAR!
MAGIC LANTERNS SLIDES,
CINEMATOGRAPHS, FILMS, AND
GAS GENERATORS, ETC., ETC.
YOSHIZAWA & CO. No. 13. MINAMIKINROKUCHO,
SHINBASHI, TOKIO.



東京新橋南金六町十三番地
 吉澤商店
 電話新橋長 五三六
 府下目黒行人坂上
 同撮影所
 電話芝一〇一五
 大阪市南區長堀橋路二丁目
 同大阪支店
 電話南四五
 神戸市仲町通二丁目八六
 同神戸出張所
 電話三五八二
 英國倫敦ケンブリッジ街九八
 同倫敦支店

Ryc. 24. Reklama Yoshizawa Shōten zamieszczona w „Katsudō Shashinkai” z grudnia 1910 roku.

i masowy import filmów z USA byłby trudny do zorganizowania, nie wydaje się też, by japońscy dystrybutorzy dostrzegali istotne różnice między ofertą amerykańskich i europejskich wytwórni, toteż pokrywali oni zapotrzebowanie na świeże produkcje na Starym Kontynencie głównie filmami tam realizowanymi. Stan ten uległ zmianie w czasie I wojny światowej, kiedy to na skutek spadku produkcji filmowej w Europie, trudności w transporcie i ekspansji amerykańskich wytwórni na rynki zagraniczne filmy amerykańskie zaczęły w Japonii przeważać ilościowo nad europejskimi³⁴⁹.

Początkowo przedsiębiorcy filmowi starali się organizować pokazy w możliwie jak najbardziej prestiżowych lokalach, szybko jednak przy wyborze miejsc wyświetlania filmów decydującą rolę zaczęły odgrywać bardziej pragmatyczne czynniki, takie jak ich popularność i lokalizacja, łatwość organizacji projekcji, rozmiar sali, koszty wynajmu itp. Do czasu rozbudowy sieci kinoteatrów, rozpoczętej pod koniec pierwszej dekady XX wieku, projekcje odbywały się m.in. w restauracjach, klubach, salach wykładowych, szkołach, *misemono-goya*, teatrach i *yoseba*. Stopniowo pokazy filmowe coraz częściej wzbogacano o występy na żywo, zaś program *yose* uzupełniano o wyświetlanie filmów³⁵⁰. Kino dobrze odnalazło się w świecie japońskiego wodewilu ze względu na daleko posunięte zróżnicowanie obu tych zjawisk. Inkluzywny charakter *yose* sprawiał, że „ruchome fotografie” były po prostu kolejnym dodatkiem do już i tak różnorodnego programu atrakcji, wymagającego od widzów przełączania się między różnymi kodami odbioru. Repertuar projekcji z kolei sam w sobie wpisywał się w format *variété*, łącząc w ramach jednego programu utwory różnego typu – filmowe „widokówki” ze znanych miejsc, scenki rodzajowe, reportaże, zapisy występów scenicznych, rekonstrukcje wydarzeń historycznych, filmy trickowe i scenki humorystyczne. W pierwszej dekadzie XX wieku można mówić jeszcze o harmonijnej symbiozie kina i *yose* – kino potrzebowało infrastruktury *yose*, zaś *yoseba* uatrakcyjniały swą ofertę, włączając do niej filmy. Sytuacja uległa zmianie wraz z pojawieniem się stałych kin, które odciągnęły od *yoseba* część ich dotychczasowych bywalców. Niemniej, w mniejszych miejscowościach obopólnie korzystne relacje między filmem i wodewilem utrzymały się dłużej.

Przytoczone we wstępie stanowiska Richiego i Dessera w kwestii „natury” kina na wczesnym etapie jego funkcjonowania w Japonii można próbować pogodzić przez przyjęcie ogólnej perspektywy chronologicznej i potraktowanie początku XX wieku jako momentu przełomowego, w którym dokonało się przejście kina z porządku edukacji do porządku rozrywki. Byłoby to jednak nadmiernym uproszczeniem – można mówić o przesunięciu akcentów, lecz nie o faktycznej zmianie jakościowej, jako że ani przedsiębiorcy filmowi nie zrezygnowali wówczas zupełnie z retoryki edukacyjnej, ani wcześniej pokazy nie były pozbawione walorów

³⁴⁹ Kompleksowe omówienie stopniowej ekspansji amerykańskich wytwórni na rynki zagraniczne do połowy lat 30. XX wieku można znaleźć w: Thompson Kristin, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*, BFI Publishing, London 1985.

³⁵⁰ Warto podkreślić, że wzbogacanie występów scenicznych o projekcje filmowe nie dotyczyło wyłącznie *yoseba*, występowało bowiem również – choć na mniejszą skalę – w teatrach *shinpa* i *kabuki*.

rozrywkowych. Ryōnosuke Akutagawa pisał na kartach wydanych w 1926 roku *Wspomnień (Tsuioku)*:

Miałem prawdopodobnie pięć lub sześć lat, gdy po raz pierwszy zobaczyłem ruchome fotografie. Wybrałem się z ojcem do Nishūro w Ōkawabacie, gdzie prezentowano tego typu nowinki. [Filmy] nie były wówczas wyświetlane na tak dużym ekranie jak obecnie [...], nie miały również tak skomplikowanych fabuł. Spośród nagrań, jakie wyświetlano tego wieczora, pamiętam jedno z wędkującym mężczyzną, który złapał na haczyk wielką rybę, po czym wyrzucił się i wpadł do wody na główkę. Mężczyzna nosił słomiany kapelusz, a za długą wędką, która miał w ręce, było widać trzciny i wierzby uginające się pod naporem wiatru. Wydaje mi się, że ten mężczyzna był podobny do [admirała] Nelsona, może jednak mylić mnie pamięć³⁵¹.

Wymowne jest, że nagraniem, które zapadło pisarzowi w pamięć, była krótka scenka humorystyczna – skecz nastawiony na wywołanie w widzach śmiechu, nie zaś przekazanie jakiegokolwiek lekcji³⁵². Fikcjonalne filmy komediowe stanowią najbardziej krystaliczny przykład produkcji, które w zamierzeniu twórców miały bawić, a nie kształcić, jednak w mniejszym lub większym stopniu walory rozrywkowe posiadały niemal wszystkie ze scenek, jakie wyświetlano wówczas w Japonii. Wspominana przez Tanizakiego produkcja wytwórni Edisona przedstawiająca szarżę kawalerii mogła funkcjonować jako film *quasi*-edukacyjny – ukazywała wszak zagraniczną formację wojskową, lecz jednocześnie dostarczała widzom mocnych wrażeń za sprawą widoku nacierającego prosto na kamerę wojska. *Śmierć Marii, królowej Szkotów* odnosiła się do wydarzenia historycznego, była jednak przede wszystkim niezwykle filmem trickowym i cieszyła oko egzotycznymi kostiumami. Specyfika wyświetlanych wówczas filmów, zwłaszcza z perspektywy widzów z odmiennego kręgu kulturowego, wpisywała je raczej w tryb odbioru charakterystyczny dla kina atrakcji – dostarczały one przyjemności wizualnej, płynącej z konsumpcji niezwykle, egzotycznych, spektakularnych, a czasem i mrożących krew w żyłach widowisk.

Niezależnie od tego, czy organizatorzy projekcji faktycznie wierzyli w ich wymiar edukacyjny, nader chętnie się do niego odwoływali, wiązało się to bowiem z wymiernymi profitami. Najlepszy przykład stanowi tu Yokota, który dzięki wyświetlaniu filmów żołnierzom i uczniom zwiększył stabilność finansową swojej firmy na newralgicznym początkowym etapie jej działalności. Retoryka edukacyjna pomagała promotorom filmowym ściągnąć na projekcje osoby, które zapewne nie wybrałyby się na nie, gdyby nie pretekst edukacyjny. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na sięgnięcie po nią przez organizatorów było prawdopodobnie to, że władze bardziej przychylnie patrzyły na inicjatywy o charakterze edukacyjnym niż czysto komercyjne. Utylizacja sloganu „cywilizacji i oświecenia” była tym łatwiejsza, że – jak już wspominałem – uznanie filmów za edukacyjne

³⁵¹ Akutagawa Ryūnosuke, *Tsuioku*, online: http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/1141_15265.html [dostęp: 22.06.2020].

³⁵² Z opisu Akutagawy można wywnioskować, że filmem tym była *Największa ryba, jaką kiedykolwiek złapał (The Biggest Fish He Ever Caught, 1897, reż. nieznaną)* wyprodukowana w wytwórni Edisona.

zależało w większej mierze od kontekstu ich wyświetlania, zwłaszcza nazwy projekcji, haseł reklamowych i charakteru narracji, niż tego, co można określić jako ich obiektywne właściwości. W praktyce każdy film mógł zostać przedstawiony – w sposób mniej lub bardziej wiarygodny – jako posiadający wartość edukacyjną lub przynajmniej wychowawczą. W przypadku produkcji zagranicznych *de facto* wystarczyło to, że pochodziły one spoza Japonii, a więc pozwalały poznać, jak wygląda odległy świat.

Podatność wczesnych filmów na redefiniowanie ich – niejednoznaczne – charakteru przez kontekst wyświetlania dobrze ilustruje przypadek kilkudniowych projekcji, które pod szyldem Stowarzyszenia Edukacyjnych Ruchomych Fotografii (Kyōiku Katsudō Shashinkai) zorganizował we wrześniu 1901 roku w Kinki-kanie Kametarō Sugita. Choć pokazy te nosiły miano edukacyjnych, wyświetlano wówczas dokładnie takie same filmy, jak w innych miejscach – w ramy programu wchodziły m.in. nagrania z Wystawy Światowej w Paryżu z 1900 roku i materiały poświęcone niedawno stłumionemu powstania bokserów. Użycie tej nazwy miało prawdopodobnie na celu nobilitację całego przedsięwzięcia i zachęcenie rodziców, by wybrali się na projekcje wraz z dziećmi, traktując je jako suplementarną metodę ich kształcenia. Nie można jednak wykluczyć, że intencje Sugity były szczere. Przemawia za tym fakt, że w 1903 roku założył on Japońskie Stowarzyszenie Filmowe (Nihon Firumu Kyōkai), które kilka lat później przystąpiło do realizacji filmów edukacyjnych, m.in. z zakresu porad zdrowotnych³⁵³. Niemniej, niezależnie od tego czy wskazywał on na edukacyjne walory projekcji z wyrachowania czy z przekonania, podstawowym czynnikiem odróżniającym jego pokazy „edukacyjne” od pokazów „rozrywkowych” było to, w jaki sposób zostały zdefiniowane na poziomie promocji.

Opatrzony rzeczowym komentarzem nagrania poświęcone głośnym wydarzeniom stanowią przypadek o tyle specyficzny, że stosując liberalną definicję filmu edukacyjnego, można je za takowe uznać. Organizatorzy projekcji oraz ich pracownicy potrafili jednak przedstawić tak nawet produkcje, które ewidentnie pozbawione były walorów dydaktycznych. Najlepszy bodaj przykład tej praktyki stanowi narracja Daigena Jūmonjiego poprzedzająca wyświetlenie filmu, który przedstawiał jakoby Edisona podlewającego swój ogród. Jūmonji stwierdził w niej, że Edison jest wspaniałym człowiekiem i mimo swej pozycji nie wynajmuje nikogo do podlewania ogrodu, lecz robi to osobiście, ponieważ praca jest rzeczą boską, którą nie powinno się gardzić³⁵⁴. W połączeniu z hagiograficzną wręcz biografią Edisona, podkreślającą jego ciężką pracę, której owocami były liczne wynalazki, w tym witaskop, wygłaszana na początku każdego pokazu, komentarz ten

³⁵³ Por.: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon kyōiku eiga hattatsu-shi*, Kagyusha, Tōkyō 1979, s. 28.

³⁵⁴ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 529. Nie wiadomo, jaki film faktycznie wówczas wyświetlano. Najpewniej była to któraś z wariacji *Polewacza polanego*, być może nawet jedna z trzech produkcji Lumière et Cie, jako że w czasie, gdy Arai zakupił od Edisona witaskop, w USA rozpowszechniano już filmy tej firmy. Więcej informacji o różnych wersjach *Polewacza polanego* można znaleźć w: Gaines Jane M., *Early Cinema's Heyday of Copying: The Too Many Copies of L'Arroseur arrosé (The Waterer Watered)*, „Cultural Studies”, Vol. 20, No. 2–3, 2006, s. 227–244.

wyraźnie ewokował silnie lansowaną w Japonii w okresie Meiji ideologię sukcesu i zaradności życiowej (*risshin-shusse shugi*)³⁵⁵.

Rozważając zagadnienie relacji między aspektem rozrywkowym i edukacyjnym kina, warto odnieść się do jeszcze jednej kwestii. Jak już wspominałem, technologia filmowa spotkała się w Japonii z pozytywnym przyjęciem ze względu na wysoki poziom realizmu. Nie oznaczało to jednak, że postrzegano ją jako zwieńczenie procesu dążenia do realistycznego przedstawiania rzeczywistości – już w pierwszych komentarzach pojawiały się sugestie potencjalnych kierunków jej dalszego rozwoju. Najczęściej wskazywano na możliwość dodania koloru i dźwięku. W cytowanej już relacji z premiery kinematografu w Nanchi Enbujō z „Ōsaka Mainichi Shinbun” dziennikarz snuł wizję przyszłości: „Jeśli połączymy [kinematograf] z fonografem Edisona, za dziesięć czy dwadzieścia lat będziemy mogli usiąść i cieszyć oczy widokiem naszych dawno już zmarłych rodziców, słuchając jednocześnie ich czułych słów”³⁵⁶. W artykule

³⁵⁵ Ideologia *risshin-shusse*, propagowana przez polityków, edukatorów i publicystów, miała wymiar zarówno indywidualny, jak i narodowy, bowiem w myśl jej propagatorów do rozwoju Japonii jako nowoczesnego państwa przyczyniały się jednostkowe sukcesy jego obywateli. Charakteryzując ideologię *risshin-shusse*, Chieko Mulhern pisze, że we wczesnym okresie epoki Meiji indywidualistyczne ambicje i aspiracje wykraczające poza ograniczenia tradycyjnego systemu klasowego były waloryzowane pozytywnie, bowiem uznawano, że obywatele wnoszą wkład w rozwój społeczeństwa poprzez osiąganie sukcesów w wybranej przez nich dziedzinie (Mulhern Chieko, *Kōda Rohan*, Twayne Publishers, Boston 1977, s. 84). Ambicje obywateli, poza edukacją szkolną, wzmacniały szeroko rozpowszechniane historie o *self-made manach*, takich jak Napoleon Bonaparte, Benjamin Franklin czy Toyotomi Hideyoshi; magazyny, takie jak wydawany od 1902 roku „Seikō” („Sukces”), zawierające motywujące opowieści o ludziach sukcesu oraz praktyczne porady w zakresie kształcenia się i planowania kariery; a także liczne poradniki w formie książkowej. Propagatorzy ideologii *risshin-shusse* podkreślali wagę kształcenia się, ciężkiej pracy oraz wyboru ścieżki kariery zgodnej z własnymi ambicjami i predyspozycjami, przekonując jednocześnie, że sukces nie jest warunkowany pochodzeniem społecznym. Yukichi Fukuzawa pisał w wydanym w 1872 roku pierwszym tomie *Zachęty do nauki* (*Gaukumon no susume*): „Nie istnieją żadne wrodzone różnice między arystokracją a ludźmi niskiego pochodzenia, między bogatymi a biednymi. Są tylko ludzie, którzy dzięki sumiennemu studium osiągnęli władzę nad sprawami i wydarzeniami, zyskując w ten sposób poważanie i bogactwo, podczas gdy pozostali zostają zepchnięci do nizin społecznych i skazani na ubóstwo” (cytat za: Henshall Kenneth G., dz. cyt., s. 100). Minoru Matsuzaki przekonywał zaś w *Wiejskim dialogu o cywilizacji* (*Bunmei inaka mondō*) z 1879 roku, że: „W ludzkim społeczeństwie wszyscy ludzie, od księcia i ministra na górze [hierarchii społecznej] do chłopca i kupca na dole, są istotami ludzkimi równej wartości. Książę, choć jest księciem, nie urodził się za sprawą swej pozycji z trzema oczami, a człowiek z plebsu nie ma jednego ucha mniej od innych ludzi z powodu tego, że jest plebejuszem. Kiedy obderze się je z odzienia do gołej skóry, jaka jest różnica między córką feudalnego barona a podkuchenną, pomijając to, że jedna ma skórę białą, druga zaś opaloną w słońcu? Jedyłą różnicą w wartości pomiędzy ludźmi jest ta, zachodząca pomiędzy tymi, którzy z tytułu wykształcenia lub umiejętności są przydatni dla społeczeństwa, a tymi, którzy nie są. [...] Toteż, każdy powinien kształcić się w specjalizacji będącej jego własnym wyborem, by przygotować się do życia [...] zgodnie ze swoimi talentami i aspiracjami [...]. Ci, którzy nie podejmują nauki, by kształcić się w zakresie tych specjalizacji, uprawiają zawód wykonywany przez ich przodków”. (cytat za: Dore Ronald P., *City Life in Japan: A Study of Tokyo Ward*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1958, s. 195).

³⁵⁶ Cytat za: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 28.

z „Ōsaka Asahi Shinbun” z 26 lutego 1897 roku stwierdzono natomiast, że jeśli do filmu wprowadzi się kolor, „przed ludzkim okiem nie ukryje się już żadna rzecz pod słońcem”³⁵⁷.

Myśl, że w niedalekiej przyszłości medium filmowe zostanie wzbogacone o kolor i dźwięk, nie była w owym czasie aż tak rewolucyjna. Zanim jeszcze „ruchome fotografie” pojawiły się w Japonii, prasa – jak wskazywałem wcześniej – informowała o eksperymentach Edisona z łączeniem filmu i dźwięku. Swoistą zapowiedź filmu kolorowego stanowiły organizowane przez Araia pokazy witaskopu, miał on bowiem w swej ofercie przynajmniej jedną ręcznie barwioną scenkę – *Motyli taniec Annabelle*³⁵⁸. Wedle relacji Kyokkō Yoshiyamy, pierwszego zawodowego krytyka filmowego w Japonii, nagranie to zachwyliło widownię zebraną w Kinki-kanie stopniową zmianą koloru kostiumu tancerki, przybierającego wraz z kolejnymi jej ruchami czerwoną, fioletową, żółtą i zieloną barwę³⁵⁹. Zdarzały się jednak pomysły bardziej fantazyjne. Na przykład: 30 stycznia 1897 roku, a więc jeszcze przed oficjalną premierą witaskopu i kinematografu, dziennikarz gazety „Mainichi Shinbun” wyraził nadzieję, że w przyszłości uda się połączyć „ruchomą fotografię” z fotografią rentgenowską³⁶⁰, splatając conceptualnie dwie nowoczesne zachodnie technologie o naukowym potencjale³⁶¹.

Przedsiębiorcy filmowi nader chętnie przystąpili do eksperymentów mających na celu wzbogacenie nowego medium o dodatkowe walory. Eksperymenty z kolorem podjęto niemal natychmiast po pojawieniu się kina w Japonii. Prym wiodła w tym zakresie firma Kawaury, która, korzystając z doświadczenia w ręcznym kolorowaniu przezroczy do latarni magicznej, przystąpiła do barwienia części ze sprowadzanych przez siebie filmów. Na przełomie 1899 i 1900 roku firma ta po raz pierwszy podjęła się tego zadania w stosunku do filmu japońskiej produkcji. Poza barwieniem filmów w kraju, co było procesem żmudnym i czasochłonnym, importowano również gotowe koloryzowane nagrania. Nie jest jasne, na ile powszechna była to praktyka. O tym, że kolor był cenioną atrakcją, najlepiej

³⁵⁷ Cytat za: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt. s. 44.

³⁵⁸ Plakat reklamowy projekcji w Kinki-kanie zawierał stwierdzenie, że Edison wynalazł witaskop, ponieważ nie był zadowolony z kinetoskopu m.in. ze względu na to, iż w wyświetlanych za jego pomocą filmach kolory zbyt różniły się od rzeczywistości. Przypuszczalnie miało to oznaczać, że filmy te były niekolorowe, co odróżniało je od „ruchomych fotografii” prezentowanych za pomocą witaskopu. Mało prawdopodobne jest, by odnotowano to na plakacie, gdyby Arai nie dysponował większą liczbą kolorowych filmów.

³⁵⁹ Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 47. Film wyświetlano pod tytułem *Motyli taniec amerykańskiej aktorki Fuller (Beikoku joyū Fuller-jo kochō no mai)*. Por.: Tenze, *Nihon eiga ken'etsu-shi*, Pandora, Tōkyō 2003, s. 32.

³⁶⁰ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 44.

³⁶¹ Film i fotografię rentgenowską niejednokrotnie faktycznie łączono, choć nie w taki sposób, jaki miał na myśli dziennikarz, urządzenia projekcyjne i aparaty rentgenowskie były bowiem prezentowane w tej samej przestrzeni *misemono-goya* i *yose*, nierzadko w ramach tego samego programu. Yokota jeszcze jakiś czas po zaangażowaniu się w działalność filmową organizował turnusy Hali Rzeczy Niezwykłych, w której prezentowano także „ruchome fotografie”, zaś Araki w drugiej połowie 1897 roku włączył pokaz aparatu rentgenowskiego w program projekcji filmowych.

świadczy to, że wzmiankowana już M.Patē Shōkai budowała swą pozycję na rynku właśnie przy pomocy importowanych z Francji filmów barwnych, oraz fakt, iż w 1912 roku jedno z japońskich przedsiębiorstw filmowych zakupiło za pokaźną sumę wyłączne prawa na rynek azjatycki do kinemakoloru – pierwszej technologii rejestracji filmu kolorowego.

Równie szybko, choć z mniejszymi sukcesami, podjęto próby wzbogacania filmu o efekty dźwiękowe. Pierwszy eksperyment z synchronizacją obrazu filmowego i zewnętrznego dźwięku odbył się w 1899 roku w teatrze Kabuki-za. Szesnastoosobowy zespół muzyków grających na samisenie i piosenek pod kierownictwem Rokuzaemona Kineyi XVI – rezydującego w tym teatrze mistrza śpiewnej narracji *nagauta* – podkładał na żywo muzykę i śpiew pod zarejestrowane wcześniej w Tokio i Kioto filmy przedstawiające taniec *gejsz*³⁶². W 1902 roku Yoshizawa Shōten zorganizowała serię pokazów pod tytułem *Dźwiękowe ruchome fotografie (Hasei katsudō shashin)*, na których program składały się głównie filmy trickowe Georges'a Mélièsa, wzbogacone o narrację i muzykę odtwarzane z płyty gramofonowej³⁶³. W kolejnych latach podejmowano jeszcze kilka prób wprowadzenia dźwięku z płyt – co czyniły m.in. w 1908 roku wytwórnia M.Patē i założona w 1913 roku Nihon Kinetophone Kabushiki Kaisha, która nabyła ekskluzywne prawa do kinetofonu na terenie Japonii – lecz nie przynosiły one zadowalających rezultatów ze względu na trudności w synchronizacji dźwięku z obrazem. Sukcesem okazała się natomiast zapoczątkowana pod koniec pierwszej dekady XX wieku praktyka podkładania głosu na żywo w trakcie projekcji, pierwotnie przez aktorów faktycznie występujących w danej produkcji, później zaś przez aktorów głosowych i narratorów.

W eksperymentach tych przedsiębiorcom filmowym przyświecały odmienne intencje niż wczesnym komentatorom, wskazującym na preferowane kierunki rozwoju kina. Ci drudzy bowiem odnosili się do możliwości jego udoskonalenia jako narzędzia archiwizacyjnego i edukacyjnego, pozwalającego na jak najwierniejszy zapis rzeczywistości, zachowanie jej śladów dla potomnych, dokładną analizę utrwalonych zjawisk oraz ich prezentację osobom nie mającym innej możliwości zapoznania się z nimi. Przedsiębiorcy filmowi mieli natomiast na celu przede wszystkim zwiększenie atrakcyjności projekcji, czemu służył także szereg innych praktyk, od wprowadzania występów scenicznych po przyozdabianie sal efektownymi dekoracjami. Wszystko to było obliczone na kumulację atrakcji, z jakimi widz stykał się podczas pokazów.

³⁶² Hosokawa Shuhei, dz. cyt., s. 291.

³⁶³ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 106–107.

ROZDZIAŁ 3

Początki produkcji filmowej w Japonii

We wczesnym okresie funkcjonowania kina w Japonii zapotrzebowanie na nowe „ruchome fotografie” niemal w całości pokrywał import. Krajowa produkcja filmowa miała charakter szczątkowy, nie wynikało to jednak z przekonania o nieatrakcyjności rodzimych tematów dla japońskiej widowni, lecz skromnego kapitału, jakim dysponowali tamtejsi przedsiębiorcy filmowi, oraz niedostatków infrastrukturalnych, sprzętowych i kadrowych. Pierwsze scenki zrealizowane w Japonii powstały na zlecenie braci Lumière z myślą o ich wyświetlaniu na Zachodzie. Kilku Japończyków szybko opanowało nową technologię na tyle, by przystąpić do realizacji własnych filmów, skierowanych do krajowej widowni, stawiając tym samym pierwszy krok na drodze ku wykształceniu się japońskiej kinematografii. Pionierskie nagrania rodzimych operatorów, z których część nakręcono jeszcze pod koniec 1897 roku, zostały w Japonii wyświetlone w połowie 1899 roku. Choć twórcy wczesnych krajowych filmów sięgali po tematy rdzennie japońskie, takie jak gejsze, teatr *kabuki* i sumo, a rejestrowane przez nich filmowe „widokówki” ukazywały lokalne krajobrazy, wykorzystywali oni konwencje znane im z zachodnich filmów.

Japonia w katalogu Lumière et C^{ie}

Liczne dziewiętnastowieczne media wizualne – ilustracja prasowa, fotografia, fotoplastykon, latarnia magiczna – oferowały widzom możliwość zapoznania się z *quasi*-etnograficznymi obrazami z odległych zakątków globu. Bracia Lumière byli świadomi zapotrzebowania na filmy pełniące tę funkcję, toteż niemal od początku swej działalności filmowej wysyłali w świat operatorów, którzy poza organizacją projekcji i pozyskiwaniem dla firmy nowych partnerów biznesowych mieli również za zadanie kręcić w odwiedzanych przez siebie miejscach scenki przedstawiające lokalne krajobrazy, pejzaże miejskie, życie codzienne, obyczaje oraz ważne osobistości. Zarejestrowane materiały wysyłano do siedziby Lumière

et Cie, gdzie kopiowano je, a następnie dystrybuowano we Francji i za granicą³⁶⁴. 18 kwietnia 1896 roku dziennikarz „Lyon Républicain” pisał: „Sądząc po pokazanej liczbie nowych [filmów] nakręconych na starym i nowym kontynencie, które Lumière’owie ciągle otrzymują od swych sprawnych operatorów, można przypuszczać, że już wkrótce [ich] kinematograf podbije cały świat”³⁶⁵. W ofercie firmy poza widokami z różnych zakątków Europy i USA znalazły się scenki kręcone w bardziej egzotycznych miejscach, takich jak Algieria, Egipt, Tunezja, Liban, Syria, Palestyna, Meksyk, Indochiny Francuskie i Japonia.

François-Constant Girel, dwudziestodwuletni wówczas syn aptekarza i absolwent farmacji, został zatrudniony przez Louisa Lumière’a pod koniec 1895 roku. Przed wyjazdem na Daleki Wschód zdobył doświadczenie w realizacji filmów w Europie – zarejestrował m.in. pokaz tańca tyrolskiego w Kolonii, obchody Dni Cesarskich we Wrocławiu z udziałem cesarza Wilhelma II i cara Mikołaja II, defiladę wojskową w Görlitz, przybycie cara do Cherbourg, Humberta I i Małgorzatę Sabaudzką opuszczających pałac królewski w Monzie oraz kilka scenek ulicznych w Szwajcarii. Na przestrzeni jedenastomiesięcznego pobytu w Japonii Girel zrealizował osiemnaście zróżnicowanych filmów³⁶⁶. W tym czasie jego stosunki z Inabatą drastycznie się pogorszyły, co wynikało po części z tego, że był bardziej zainteresowany podróżami i kręceniem niż pomocą biznesmenowi w organizacji projekcji³⁶⁷. W kwietniu 1898 roku Tsunekichi Shibata, właściciel studia fotograficznego i niegdysiejszy kierownik działu fotograficznego domu towarowego Mitsukoshi³⁶⁸, nakręcił na zlecenie braci Lumière pięć scenek ulicznych w Tokio. Sześć miesięcy później do kraju przybył drugi przedstawiciel Lumière et Cie – Gabriel Veyre. Francuz organizował wcześniej projekcje w Meksyku, Panamie, Wenezueli, Kolumbii oraz na Kubie i Martynice, miał też na koncie kilkadziesiąt

³⁶⁴ Zwięzłe omówienie zagranicznej działalności operatorów Lumière et Cie można znaleźć w: Lubelski Tadeusz, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] Tenże, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Historia kina. T. 1: Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 105–111.

³⁶⁵ Cytat za: Allan Michael, *Deserted histories: The Lumière Brothers, the pyramids and early film form*, „Early Popular Visual Culture”, Vol. 6, No. 2, 2008, s. 169.

³⁶⁶ Po powrocie operatora do Francji bracia Lumière nie przedłużyli z nim kontraktu. Girel próbował znaleźć zatrudnienie w wytwórni Pathé Frères, kiedy jednak ta odrzuciła jego aplikację, zdecydował się kontynuować rodzinną tradycję i zaczął pracę w zawodzie farmaceuty.

³⁶⁷ Hōtei Nomura, syn wzmiankowanego już Yoshikuniego Nomury i późniejszy reżyser filmowy, wspominał po latach, że Girel niezbyt znał się na kwestiach technicznych i jego pobyt w Japonii bardziej przypominał wakacje niż wyjazd do pracy. Z kolei sam Inabata pisał później o Francuzie, że był on niezbyt poważnym człowiekiem, który uwielbiał zwiedzać. Por.: Nomura Hōtei, *Inahata-san no katsudō shashin*, [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban*, Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 440; Koga Futoshi, *L'introduction du cinématographe au Japon*, [w:] Philippe Dujardin (red.), *L'aventure du cinématographe: Actes du Congrès mondial Lumière*, Aléas, Lyon 1999, s. 100.

³⁶⁸ W owym czasie firma, której korzenie sięgają sklepu z tkaninami Echigoya otwartego w 1673 roku, nosiła jeszcze nazwę Mitsui Gofukuten, a na Mitsukoshi Gofukuten została przemianowana dopiero w 1904 roku. Używam tu jednak tej drugiej nazwy, jako że jest ona bardziej rozpoznawalna. Omówienie działalności firmy w kontekście wykształcenia się i rozwoju japońskich domów towarowych można znaleźć w: Moeran Brian, *The Birth of the Japanese Department Store*, [w:] Kerrie L. MacPherson (red.), *Asian Department Stores*, Routledge, London – New York 2013, s. 141–176.

filmów zrealizowanych w większości w Meksyku i na Kubie. W marcu 1899 roku wyruszył do Indochin Francuskich, gdzie na zlecenie tamtejszego gubernatora generalnego, Paula Doumera, nakręcił kilkaset filmów, które miały zostać wyświetlone podczas zbliżającej się Wystawy Światowej w Paryżu³⁶⁹. W czasie krótkiego pobytu w Japonii Veyre zarejestrował dla swych mocodawców z Lyonu dziesięć scenek, przedstawiających głównie gejsze.

Tab. 1. Japońskie filmy w katalogu Lumière et C^{ie}.

Nr kat.	Tytuł	Operator	Rok	Miejsce
733	<i>Japońska kolacja (Dîner japonais)</i>	Girel	1897	Kioto
734	<i>Rodzinny posiłek (Repas en famille)</i>	Girel	1897	Kioto
735	<i>Wjazd pociągu (Arrivée d'un train)</i>	Girel	1897	Nagoja
736	<i>Rozładunek w porcie (Déchargement dans un port)</i>	Girel	1897	Jokohama
737	<i>Most w Kioto (Un pont à Kyoto)</i>	Girel	1897	Kioto
738	<i>Ulica w Tokio (Une rue à Tokyo)</i>	Girel	1897	Tokio
739	<i>Procesja sintoistyczna (Procession shintoïste)</i>	Girel	1897	Kioto
740	<i>Japońskie tancerki (Danseuses japonaises)</i>	Girel	1897	Kioto
741	<i>Ainowie z wyspy Yeso, I (Les Aïnos à Yeso, I)</i>	Girel	1897	Hokkaido
742	<i>Ainowie z wyspy Yeso, II (Les Aïnos à Yeso, II)</i>	Girel	1897	Hokkaido
925	<i>Japoński pojedynek (Lutteurs japonais)</i>	Girel	1897	Kioto
926	<i>Japońska szermierka (Escrime au sabre japonais)</i>	Girel	1897	Kioto
975	<i>Scena w japońskim teatrze (Une scène au théâtre japonais)</i>	Girel	1897	Osaka
976	<i>Aktorzy japońscy: Taniec mężczyzny (Acteurs japonais: Danse d'homme)</i>	Girel	1897	–
977	<i>Aktorzy japońscy: Ćwiczenia z peruką (Acteurs japonais: Exercice de la perruque)</i>	Girel	1897	Osaka
978	<i>Aktorzy japońscy: Walka na miecze (Acteurs japonais: Bataille au sabre)</i>	Girel	1897	–
979	<i>Tancerki: Taniec z wachlarzami (Danseuses: la danse des éventails)</i>	Girel	1897	Kioto
981	<i>Ulica w Tokio, I (Une rue à Tokyo, I)</i>	Shibata	1898	Tokio
982	<i>Ulica w Tokio, II (Une rue à Tokyo, II)</i>	Shibata	1898	Tokio
983	<i>Aleja w Tokio (Une avenue à Tokyo)</i>	Shibata	1898	Tokio
984	<i>Plac w Tokio (Une place publique à Tokyo)</i>	Shibata	1898	Tokio
985	<i>Stacja kolejowa w Tokio (Station du chemin de fer de Tokyo)</i>	Shibata	1898	Tokio
1021	<i>Taniec japoński: Kappore (Danse japonaise: Kappore)</i>	Veyre	1898	Tokio
1022	<i>Taniec japoński: Harusame (Danse japonaise: Harusame)</i>	Veyre	1898	Tokio

³⁶⁹ Veyre powrócił do Francji w lutym 1900 roku, tuż przed rozpoczęciem Wystawy Światowej. Nieco później opuścił Lumière et C^{ie} i rozpoczął niezależną działalność projekcyjną. W 1901 roku przybył do Maroka, gdzie przez kolejnych kilka lat pracował dla sułtana Mulaia Abd al-Aziza IV jako instruktor w zakresie nowoczesnych technologii, operator projektora i nadworny filmowiec. Veyre pozostał w Casablance aż do śmierci w 1936 roku.

Nr kat.	Tytuł	Operator	Rok	Miejsce
1023	<i>Taniec japoński: Gejsze w rikszy</i> (<i>Danse japonaise: Geishas en jinrikisha</i>)	Veyre	1898	Tokio
1024	<i>Taniec japoński: Jinku</i> (<i>Danse japonaise: Jinku</i>)	Veyre	1898	Tokio
1025	<i>Taniec japoński: Gocho Garama</i> (<i>Danse japonaise: Gocho Garama</i>)	Veyre	1898	Tokio
1026	<i>Japońska śpiewaczka</i> (<i>Chanteuse japonaise</i>)	Veyre	1898	Tokio
1027	<i>Japońska toaleta</i> (<i>Japonaise faisant sa toilette</i>)	Veyre	1898	Tokio
1028	<i>Powrót z wyścigów</i> (<i>Retour des courses</i>)	Veyre	1898	Jokohama
1029	<i>Zbiory ryżu</i> (<i>Récolte du riz</i>)	Veyre	1898	Tokio
1030	<i>Mężczyzna nawadniający pole ryżowe</i> (<i>Moulin à homme pour l'arrosage des rizières</i>)	Veyre	1898	Tokio

Do katalogu Lumière et C^{ie} trafiły łącznie 33 scenki japońskie. Zaledwie kilka z nich wyświetlono w Japonii, do tego ze sporym opóźnieniem; jako negatywy z zarejestrowanym materiałem wysyłano do Lyonu, skąd dopiero można było sprowadzić ich odbitki³⁷⁰. Z relacji Inabaty wynika, że chciał zaprezentować japońskiej widowni filmy Girela od razu po ich nakręceniu, lecz na przeszkodzie stanęły trudności techniczne. W 1926 roku biznesmen wspominał, że wraz z Francuzem zrealizowali materiał z udziałem aktora *kabuki* Ganjirō Nakamury I, nie udało się go jednak wywołać, gdyż woda w jego łazience w Kioto była zbyt zanieczyszczona, zaś w Osace zbyt ciepła z powodu letnich upałów³⁷¹. W innym miejscu stwierdził natomiast, że Girel był tak niekompetentny, iż nie potrafił wywołać filmów i musiał wysłać negatywy do Francji, by zrobiono to za niego³⁷². Niezależnie jednak od tego, czy planowano ich wyświetlenie w Japonii, scenki Girela, Shibaty i Veyre'a były realizowane z myślą o europejskich odbiorcach. Tym samym technologia, która w intencji Inabaty miała przybliżyć jego rodakom kulturę Zachodu, włączyła się w trwający od lat 60. XIX wieku proces rozpowszechniania na Zachodzie mniej lub bardziej wiernych obrazów Japonii, współkształtujących potoczne wyobrażenia o tym kraju.

Spośród wszystkich form wizualnej reprezentacji Japonii, jakie cyrkulowały wcześniej w Europie, najważniejszym poprzednikiem japońskich filmów Lumière et C^{ie} były tzw. *Yokohama shashin* – fotografie produkowane na terenie Jokohamy od lat 60. XIX wieku do początku następnego stulecia i sprzedawane obcokrajowcom jako pamiątki z ich pobytu w Japonii, bądź eksportowane za granicę w formie swoistych wizytówek kraju, zarówno do użytku prywatnego, jak i komercyjnego³⁷³. Sprzedawano je głównie w zbiorczych albumach, ale również pojedynczo

³⁷⁰ Wiadomo, że osiem filmów nakręconych przez Girela wyświetlano w lipcu 1898 roku w teatrze Shinmori-za w Nagoi. Zważywszy na to, że Veyre przybył do Japonii dopiero trzy miesiące później, nagrania te musiały zostać sprowadzone z Francji niezależnie od niego.

³⁷¹ Inabata Katsutarō, dz. cyt., s. 439.

³⁷² Por.: Koga Futoshi, dz. cyt., s. 100.

³⁷³ Początkowo kupowali je głównie zagraniczni rezydenci Jokohamy, w latach 70. wśród ich nabywców zaczęli dominować turyści odwiedzający Japonię, zaś od połowy lat 80. stopniowo zwiększała się liczba

i w postaci szklanych slajdów do latarni magicznej. *Yokohama shashin* realizowali zarówno Europejczycy (m.in. Brytyjczyk włoskiego pochodzenia Felice Beato, Austriak Raimund von Stillfried, Niemiec Hermann Anderson i Włoch Adolfo Farsari), jak i Japończycy (tacy jak Kazumasa Ogawa, Kimbei Kusakabe, Shin'ichi Suzuki i Kōzaburō Tamamura)³⁷⁴. Charakterystycznym rysem oferty należących do nich studiów fotograficznych był wprowadzony przez Beato podział na „widoki” – malownicze krajobrazy, historyczną architekturę i pejzaże miejskie, oraz „kostiumy” – wygląd, stroje i zwyczaje lokalnej ludności. W przeważającej większości „kostiumy” powstawały w sztucznej, w pełni kontrolowanej przestrzeni *atelier*, z udziałem modeli wcielających się w przedstawicieli różnych klas społecznych i zawodów, przy użyciu uprzednio przygotowanych strojów, rekwizytów i dekoracji. Dzięki temu na fotografiach można było przedstawiać nie tylko postaci trudne do uchwycenia w terenie, ale i tradycyjnych samurajów, których wizerunki cieszyły się dużą popularnością³⁷⁵. „Fotografie z Jokohamy” były produktami komercyjnymi, dostosowanymi do oczekiwań nabywców i ich wyobrażeń Japonii, toteż przedstawiały egzotyczny kraj pełen świątyń i chramów, posągów Buddy, zamków, gejsz i kwitnących wiśni. Morihiro Satō stwierdza, że „Beato celowo unikał przedstawiania jakichkolwiek elementów, które mogłyby sugerować cywilizację, utrwalając tylko obrazy »Starej Japonii«”³⁷⁶. Zdaniem badacza *Yokohama shashin* kreowały wizerunek Japonii jako ponadczasowej, egzotycznej i zmysłowej krainy, wiecznie przednowoczesnej i niecywilizowanej, zamieszkałej przez czyste i prymitywne społeczeństwo, który zaspokajał romantyczne pragnienia ludzi Zachodu³⁷⁷.

„Fotografie z Jokohamy” i japońskie scenki Lumière et C^{ie} łączy szereg podobieństw – były realizowane w Japonii, przy użyciu nowoczesnych zachodnich technologii bazujących na mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, przez Europejczyków lub Japończyków, którzy zaadaptowali wypracowane przez nich wzorce.

zamówień pocztowych zza granicy. Eksport „fotografii z Jokohamy” osiągnął szczyt około 1897 roku, lecz na początku XX wieku straciły one na popularności na rzecz fotograficznych pocztówek, które zaczęto produkować na masową skalę pod wpływem liberalizacji prawa pocztowego. Szczegółowe omówienie historii *Yokohama shashin* można znaleźć w: Wakita Mio, *Sites of „Disconnectedness”: The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience*, „Transcultural Studies”, No. 2, 2013, s. 77–129.

³⁷⁴ Pierwotnie w biznesie dominowali zagraniczni fotografowie, jednak od lat 80. XIX wieku zaczęli przeważać Japończycy – w 1891 roku w Jokohamie działało już 10 studiów fotograficznych należących do Japończyków, w 1902 roku było ich 15. Por.: Dobson Sebastian, *Yokohama Shashin*, [w:] tenże, Frederic Sharf, Anne Nishimura Morse, *Art and Artifice: Japanese Photographs of the Meiji Era*, Museum of Fine Arts, Boston, 2004, s. 28.

³⁷⁵ W licznych opracowaniach odnoszących się do „fotografii z Jokohamy” w miejsce „kostiumu” błędnie stosowany jest etnograficzny termin „typ”. Tymczasem w materiałach reklamowych studiów fotograficznych używano tego pierwszego terminu, implikującego pewną umowność, nie zaś naukową obiektywność. Szersze omówienie tej kwestii można znaleźć w: Gartlan Luke, *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, „Visual Resources”, Vol. 22, No. 3, 2006, s. 239–263.

³⁷⁶ Satow Morihiro, *Representing „Old Japan”: Yokohama Shashin and the Visual Culture of Late 19th Century*, tłum. Lori Hitchcock Morimoto, „Iconics”, Vol. 8, 2006, s. 50.

³⁷⁷ Tamże, s. 51.

Przede wszystkim jednak zarówno pierwsze, jak i drugie prezentowały selektywny i stylizowany obraz Japonii, dostosowany do wyobrażeń ich docelowych – zachodnich – odbiorców. Z tego też względu w stosunku do filmów Girela i Veyre'a bywają formułowane uwagi podobne – a czasem wręcz bliźniacze – do tych, jakie Satō wyraża w odniesieniu do fotografii Beato i jego następców³⁷⁸.

W postkolonialnej refleksji nad wczesnym kinem podkreśla się rolę, jaką odegrało ono w umacnianiu w świadomości odbiorców dychotomicznego podziału świata na rozwinięte państwa Zachodu, będące przy tym potęgami imperialnymi, i zafaną resztę. Jak ujmuje rzecz Baskett: „Widzów wprowadził w osłupienie wyraźny kontrast między filmowymi obrazami wielkiego dostatku w miejscach takich jak Londyn, Nowy Jork i Paryż, i nędzy w krajach nierozwiniętych”³⁷⁹. Kontrast ten był wzmacniany przez kontekst prezentacji filmów, scenki przedstawiające nierozwinięte obszary globu z reguły bowiem wyświetlano w ramach tych samych pokazów, co materiały zarejestrowane w państwach zachodnich, nie zaś w formie niezależnych projekcji. Istotnym aspektem filmów kręconych w Europie i USA było to, że często utrwalano na nich nowoczesne technologie, m.in. karabiny, broń artyleryjską, tramwaje elektryczne, pociągi i okręty oraz znane postaci ze świata polityki, w tym członków rodzin królewskich. Przyjmując ten klucz analityczny, Miyao stwierdza, że Girel i Veyre nie rejestrowali w Japonii „wydarzeń politycznych, oficjeli państwowych, zurbanizowanych centrów miejskich, ani niczego w ten deseń”, zaś ich filmy „próbowały zamknąć [ten kraj] w obrazie ponadczasowej przestrzeni”, do której nie stosują się zarezerwowane dla Zachodu kategorie rozwoju i postępu. Jednocześnie przeciwstawia on nagraniom Francuzów scenki uliczne Shibaty, ukazujące „szybko westernizujące się Tokio”³⁸⁰. W moim jednak odczuciu pogląd badacza jest nadmiernie uproszczony i podporządkowany z góry przyjętej tezie, ignoruje bowiem zarówno wyraźne różnice między filmami Girela i Veyre'a, jak i bariery instytucjonalne, uniemożliwiające im – a przynajmniej utrudniające – uchwycenie na taśmie uroczystości państwowych, ważnych osobistości i sił zbrojnych.

Miyao stwierdza ogólnikowo, że „Girel i Veyre skontaktowali się z przedstawicielami japońskich władz i cesarzem Meiji, lecz nie podjęli wysiłków, by ich nakręcić”³⁸¹. Może to sugerować, iż francuscy operatorzy nie byli zainteresowani

³⁷⁸ Michael Baskett zauważa, że filmy te koncentrowały się na japońskiej egzotyce – sztukach performatywnych, „prymitywnych” sztukach walki i lokalnej ludności aborygeńskiej. Abé Mark Nornes stwierdza, iż wiele z nich miało posmak orientalizmu, a powtarzające się scenki z odzianymi w kimona gejszami, tańczącymi przy sadzawkach, wskazują na to, że po drugiej stronie kamery znajdowała się oczarowana takimi widokami obca podmiotowość. Z kolei Daisuke Miyao rozpatruje je w kategoriach zakorzenionych w orientalizmie i japonizmie praktyk przedstawiania Japonii jako przednowoczesnej, ponadczasowej krainy oraz przekształcania tamtejszych krajobrazów i ludzi w mityczne, wyidealizowane obiekty zachodniego – orientalistycznego – spojrzenia. Por.: Baskett Michael, dz. cyt., s. 7; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 2; Miyao Daisuke, *Japonisme and the Birth of Cinema: A Transmedial and Transnational Analysis of the Lumière Brothers' Films*, „Journal of Japonisme”, Vol. 1, No. 1, 2016, s. 89.

³⁷⁹ Baskett Michael, dz. cyt., s. 7.

³⁸⁰ Miyao Daisuke, *Japonisme...*, dz. cyt., s. 79 i 85.

³⁸¹ Tamże, s. 79.

rejestracją tego typu materiałów. Tymczasem Veyre – a być może również jego poprzednik – aktywnie zabiegał o zgodę na realizację filmu z rodziną cesarską. Za pośrednictwem Eijirō Muraty – szambelana księcia koronnego Yoshihito – z którym zaznajomił się, gdy ten pełnił funkcję *attaché* wojskowego w Paryżu, Veyre'owi udało się zaprosić następcę tronu wraz z rodziną na pokaz zorganizowany 10 grudnia 1898 roku we francuskiej placówce dyplomatycznej w Tokio³⁸². Nie uzyskał jednak pozwolenia na wyświetlenie filmów cesarzowi ani nakręcenie kogokolwiek z rodziny cesarskiej³⁸³. Na filmowanie nie zgadzali się również urzędnicy państwowi³⁸⁴. Doświadczenia Veyre'a z władzami w innych miejscach, które odwiedził, były diametralnie odmienne – w Meksyku prezydent Porfirio Díaz wziął udział w organizowanych przez niego projekcjach, po czym zlecił mu realizację kilkunastu filmów, w tym kilku ze swoim udziałem; hiszpańskie władze kolonialne Kuby w zamian za zezwolenie Francuzowi na pobyt na wyspie zażądały od niego nakręcenia scenek ukazujących tamtejsze siły zbrojne. Z kolei wspomniany już gubernator generalny Indochin Francuskich nie tylko wynajął operatora do zarejestrowania materiałów demonstrujących działania rządu kolonialnego, ale i zapewnił mu wsparcie w podróżach po zarządzanym przez siebie terytorium³⁸⁵. Japońskie elity polityczne nie dostrzegały wówczas jeszcze propagandowego potencjału medium filmowego, za pomocą którego można było zaprezentować Japonię na arenie międzynarodowej jako prężnie rozwijające się państwo z silną, nowoczesną armią i zwesternizowaną klasą polityczną. Girel i Veyre faktycznie nie zarejestrowali w Japonii żadnych – jak ujmuje to Miyao – „oficjalnych” wydarzeń, w znacznym jednak stopniu wynikało to z braku zainteresowania ze strony władz.

Dla udających się tam francuskich operatorów Japonia była ziemią egzotyczną, lecz nie zupełnie nieznaną, dysponowali oni bowiem swoistą mapą wyobrażeniową tego kraju, współkształtowaną m.in. przez krążące po Europie *ukiyo-e*, malarstwo spod znaku japonizmu oraz ilustracje publikowane na łamach prasy i literatury podróżniczo-wspomnieniowej w rodzaju *Ilustrowanej Japonii* (*Le Japon illustré*, 1870) szwajcarskiego dyplomaty Aimé Humberta czy *Japońskich spacerów* (*Promenades Japonaises*, 1878) francuskiego przemysłowca i podróżnika Émile'a Guimeta oraz „fotografie z Jokohamy”³⁸⁶. Dotarliśmy na miejsce, Girel

³⁸² Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 437.

³⁸³ Wcześniej, również bezskutecznie, prywatny pokaz filmowy dla cesarza próbował zorganizować Girel.

³⁸⁴ Por.: Karpoluk Jakub, *The Meiji...*, dz. cyt., s. 267.

³⁸⁵ Por.: Macias-González Victor M., *Díaz, Porfirio (1830–1915)*, [w:] Eric Zolov (red.), *Iconic Mexico: An Encyclopedia from Acapulco to Zócalo*, Vol. 1, ABC-Clio, Santa Barbara 2015, s. 211; Chanan Michael, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004, s. 47; Bloom Peter J., *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, s. 136.

³⁸⁶ Obrazy Japonii prezentowane w ramach tych mediów wzajemnie się przenikały, co najlepiej ilustruje fakt, że w literaturze podróżniczo-wspominkowej i w prasie często pojawiały się bądź to „fotografie z Jokohamy”, bądź bazujące na nich ilustracje – można znaleźć je m.in. w takich publikacjach, jak *Ilustrowana Japonia* Humberta, *Japonia: Podróże i badania przeprowadzone na koszt władz Prus* (*Japan: Travels and Researches Undertaken at the Cost of the Prussian Government*, 1884) Johanna Justusa Reina czy *Japonia opisana i zilustrowana przez Japończyków* (*Japan: Described and Illustrated by the Japanese*, 1897–1898) pod redakcją Francis Brinkleya.

i Veyre poszukiwali obrazów znanych im już z innych mediów, które następnie re-produkowali w swoich filmach. Na zawartość kręconych przez nich scenek wyraźnie wpływały również wypracowane przez ich pracodawców wzorce realizacyjne i tematyczne. Jak zauważa Nornes, poszczególne tytuły z katalogu Lumière et C^{ie} wpisywały się w ogólne szablony, takie jak scena rodzinna, występ artystyczny czy wjazd pociągu na stację³⁸⁷. Nagrania zarejestrowane w Japonii nie stanowiły na tym polu wyjątku – były egzotycznymi wariantami uprzednio funkcjonujących modeli. Mimo podobnego punktu wyjścia Girela i Veyre’a różnice między ich filmami są na tyle wyraźne, że zamiast stosować binarną opozycję, przeciwstawiającą sobie scenki Francuzów i Shibaty, winno się raczej mówić o swego rodzaju gradacji nagrań tych trzech operatorów pod względem ich nasycenia obrazami kojarzonymi na Zachodzie ze „Starą Japonią”.

Oblicza Japonii w filmach Shibaty, Girela i Veyre’a

Do katalogu Lumière et C^{ie} trafiły zarówno filmy wygrywające wyobrażenia Japonii jako egzotycznej, malowniczej, wciąż jeszcze przednowoczesnej krainy, jak i dokumentujące postępujące procesy modernizacji kraju i włączania w ramy społeczeństwa elementów sprowadzanych z Zachodu. Scenki uliczne Shibaty, nakręcone w Tokio w czasie obchodów trzydziestej rocznicy oficjalnego ustanowienia metropolii stolicą Japonii, ukazują koegzystencję elementów tradycyjnych i nowoczesnych w przestrzeni miejskiej. W *Ulicy w Tokio, I* tło stanowi tradycyjna architektura jednego z budynków Pałacu Cesarskiego (Kōkyo), na pierwszym planie przechadza się natomiast mężczyzna w kompletnym zachodnim stroju, z kapeluszem na głowie i złożonym parasolem w dłoni. W *Ulicy w Tokio, II*, zrealizowanej w dzielnicy handlowej Ginza, można zobaczyć przechodniów z zachodnimi parasolami, uliczną lampę gazową³⁸⁸ oraz szyld sklepu z jego nazwą – Hattori – zapisaną literami alfabetu łacińskiego³⁸⁹. Z kolei w scenie nakręconej w okolicy terminalu kolejowego w Shinbashi, uruchomionego w 1872 roku jako jedna z dwóch pierwszych stacji kolejowych w Japonii, wyeksponowane zostały słupy sieci energetycznej i tramwaj konny. Shibata nie tylko uniknął egzotykcji swej ojczyzny, ale i ukazał jej

³⁸⁷ Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 3. Należy podkreślić, że model ten był powszechny wśród ówczesnych producentów filmowych. Wynikał on z adaptacji przez branżę filmową systemu kategoryzacyjnego stosowanego wcześniej w przemyśle fotograficznym, a wraz z nią praktyki przedstawiania oferty w katalogach opatrzonych indeksami krzyżowymi odsyłającymi do fotografii przynależących do poszczególnych kategorii tematycznych. Por.: Loughney Patrick, *Movies and Entrepreneurs*, [w:] André Gaudreault (red.), *American Cinema, 1890–1909: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick 2009, s. 74–75.

³⁸⁸ Pierwsza sieć ulicznych lamp gazowych w Japonii powstała w 1874 roku właśnie w Ginzie. Por.: Mansfield Stephen, dz. cyt., s. 100.

³⁸⁹ Sklep, w którym sprzedawano zegarki i biżuterię, został otwarty w 1881 roku przez Kintarō Hattoriego. Sześć lat później jego siedzibę przeniesiono z Kyōbashi na główną ulicę Ginzy. Firma działa do dziś pod nazwą Seiko (Seikō Hōrudingusu Kabushiki-gaisha). Zajmuje się produkcją i sprzedażą zegarków, urządzeń elektronicznych i produktów optycznych.

nowoczesne oblicze. Dobór uwiecznionych przez niego miejsc, obiektów i postaci, a także kompozycja kadrów pozwalają przypuszczać, że nie było to dziełem przypadku, lecz efektem świadomych działań operatora.



Ryc. 25. Kadr z filmu *Ulica w Tokio, I*.



Ryc. 26. Kadr z filmu *Stacja kolejowa w Tokio*.

Postępująca modernizacja Japonii widoczna jest również na scenkach miejskich Girela – na kilku z nich uwiecznieni zostali ludzie z zachodnimi parasolami i elementami garderoby, na drugim planie *Japońskiego pojedynku* można dostrzec policjanta ubranego w nowoczesny mundur w stylu zachodnim, a sporą część kadru w nakręconym w dzielnicy Shijō *Moście w Kioto* zajmują słupy energetyczne. Zjawisko to najpełniej jednak obrazuje *Wjazd pociągu*, zarejestrowany na dworcu kolejowym w Nagoi. Nagranie jest niemal dokładną kopią *Wjazdu pociągu na stację w La Ciotat (Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895, Louis Lumière)* – w obu przypadkach zastosowano kompozycję diagonalną, zorganizowaną wokół torów, po których z prawego górnego rogu nadjeżdża pociąg, podczas gdy czekający na jego przybycie pasażerowie i konduktorzy wypełniają prawą część kadru. Wysoce skonwencjonalizowane scenki przedstawiające wjazd pociągu na peron były licznie reprezentowane w ofercie Lumière et Cie³⁹⁰. Film Girela wyróżnia na ich tle to, że nie został nakręcony w Europie, USA, ani na terytorium kontrolowanym przez którąś z zachodnich potęg kolonialnych. Wpisując „centralny symbol dziewiętnastowiecznej nowoczesności”³⁹¹ – jak określa kolej Ian Carter – w wyobraźniowy pejzaż Japonii, Francuz zaświadczył o sumiennym odrabianiu przez tamtejsze władze lekcji z „cywilizacji i oświecenia”.

Choć Girel nie unikał ukazywania nowoczesnych aspektów Japonii, koncentrował się na lokalnej egzotyce. Zarejestrowany przez niego materiał stanowi wręcz katalog motywów kojarzonych wówczas na Zachodzie z „Krajem Kwitnącej Wiśni”³⁹², obejmujący riksze, gejsze, teatr *kabuki*, samurajów, tradycyjne stroje, instrumenty, tańce i sztuki walki, uroczystości sintoistyczne, pismo ideograficzne³⁹³, parawany i historyczną architekturę, reprezentowaną przez kram Yasaka w Kioto. Podobnie jak w przypadku „fotografii z Jokohamy”, większość scenek Girela była celowo inscenizowana tak, by zaprezentować zachodnim odbiorcom jeden lub więcej z rozpoznawalnych japońskich fenomenów.

³⁹⁰ Do katalogu firmy trafiły m.in. *Wjazd pociągu na stację w Battery Place, Wjazd pociągu na stację Perrache w Lyonie (Arrivée d'un train à Perrache, 1896, reż. nieznanym), Wjazd ekspresu na stację w Kolonii (Arrivée de l'express, 1896, Charles Moisson), Wjazd pociągu na stację w Melbourne (Arrivée d'un train à Melbourne, 1896, Marius Sestier), Wjazd pociągu na stację w Villefranche-sur-Saône (Arrivée d'un train en gare de Villefranche-sur-Saône, 1896–1897, reż. nieznanym), Wjazd pociągu na stację w Jafie (Arrivée d'un train, 1897, Alexandre Promio) i Wjazd pociągu na stację Ramla w Aleksandrii (Arrivée du train de Ramleh, 1897, Alexandre Promio).*

³⁹¹ Carter Ian, *Railways and Culture in Britain: The Epitome of Modernity*, Manchester University Press, Manchester 2001, s. 4.

³⁹² Tutaj i w dalszej części tekstu stosuję zapis w cudzysłowie celowo, by podkreślić, że terminu używam w sposób krytyczny, jako odniesienia do ówczesnego (wciąż zresztą spotykanego na Zachodzie) sposobu postrzegania Japonii (a wręcz konstruowania takiego jej wyobrażenia) jako mistycznej, malowniczej, egzotycznej krainy.

³⁹³ W *Moście w Kioto* słupy energetyczne, wypełniające górną część kadru, silnie kontrastują ze znajdującym się po lewej stronie ekranu filarem z zapisaną w *kanji* nazwą mostu.



Ryc. 27. Kadr z filmu *Rodzinny posilek*.



Ryc. 28. Kadr z filmu *Japońska kolacja*.

W *Ulicy w Tokio* z tłumu wyłania się riksza, która na polecenie pasażera skręca i zatrzymuje się tuż przed kamerą. Wsiada z niej mężczyzna w kimonie, płaszczu *haori*, sandałach *geta* i cylindrze. Gdy rikszarz odciąga pojazd poza kadr, mężczyzna zamiast udać się w przeciwnym kierunku, podąża za nim. Zachowanie pasażera i rikszarza – który trzykrotnie spogląda na kamerę, upewniając się, czy znajduje się we właściwym miejscu – wskazuje, że operator zaaranżował całą sytuację, by widzowie mogli dokładnie przyjrzeć się orientalnemu środkowi transportu. Podobny zabieg został zastosowany w *Rodzinnym posiłku*, nakręconym na werandzie domu Inabaty w Kioto z udziałem przedsiębiorcy, jego bratanicy Natsu, dwóch córek – Noriko i Kikuko – i służącej. Girel sięgnął po wypracowaną przez Louisa Lumière’a formułę sceny rodzinnej, jednocześnie wygrywając dobrze rozpowszechniony na Zachodzie motyw ikonograficzny japońskiego posiłku, przedstawiający grupę ubranych w kimona osób, siedzących w pozycji *seiza*³⁹⁴ wokół naczyń z jedzeniem. Na sztuczność zarejestrowanej sytuacji wskazują trzy elementy. Po pierwsze, otrzymawszy od służącej czarkę z herbatą, Inabata głęboko się jej kłania. Takie zachowanie ze strony głowy domostwa w stosunku do służącej jest wysoce nieprawdopodobne i sugeruje, że biznesmen odgrywał przed zachodnimi widzami rytualne zachowanie, kojarzone przez nich z Japonią³⁹⁵. Po drugie, na początku scenki Inabata wyciąga z futerału charakterystyczną japońską fajkę *kiseru*, którą następnie odpala i po jednokrotnym pyknięciu odkłada. Pozwala to przypuszczać, że czynność ta została włączona do filmu tylko po to, by zaprezentować egzotyczny przyrząd do palenia. W końcu zaś, Inabata dwukrotnie spogląda w stronę kamery, co wskazuje na to, że wykształcony w Europie, zwesternizowany przedsiębiorca świadomie odgrywał rolę tradycyjnego Japończyka, spożywającego wraz ze swoją tradycyjną japońską rodziną tradycyjny posiłek, i chciał upewnić się, że robi wszystko tak, jak powinien³⁹⁶. W przypadku *Japońskiej kolacji*, przedstawiającej grupę gejsz zabawiających dwóch mężczyzn, Girel poszedł o krok dalej – choć film został zarejestrowany w ogrodzie, na ziemi rozłożono *tatami*, a za postaciami ustawiano parawan, by upodobnić ich otoczenie do wnętrza herbaciarni.

Na przełomie XIX i XX wieku jedną z najpopularniejszych konwencji filmowych był zapis szeroko pojmowanego występu artystycznego. W ofercie Lumière et C^{ie} znalazły się liczne scenki tego typu, z których znaczna część przedstawiała egzotycznych wykonawców, nakręconych przez operatorów firmy podczas ich zagranicznych podróży³⁹⁷. Girel zrealizował w Japonii osiem takich filmów –

³⁹⁴ *Seiza* to tradycyjny japoński sposób siedzenia ze zgiętymi kolanami i wyprostowanym tułowiem.

³⁹⁵ Na kwestię tę zwraca uwagę Naoyuki Kinoshita, historyk sztuki zajmujący się *ukiyo-e*, historią japońskiej fotografii i wizualnymi reprezentacjami Japonii na Zachodzie. Por.: Miyao Daisuke, *Japonisme...*, dz. cyt., s. 81–82.

³⁹⁶ Na kontakt wzrokowy między Inabatą i Girelem wskazują również Kinoshita, Miyao i Karpoluk, odnoszą się jednak tylko do spojżenia, które następuje tuż po uklonieniu przedsiębiorcy. Tymczasem Inabata spogląda w stronę kamery również pomiędzy wyjęciem fajki i jej odpaleniem. Por.: tamże; Karpoluk Jakub, *The Meiji...*, dz. cyt., s. 271.

³⁹⁷ Do katalogu firmy trafiły m.in. nakręcone w 1896 roku przez Louisa Lumière’a filmy z artystą wodewilowym Félienem Treweyem; *Taniec z serpentyną* (*Danse serpentine*, 1897, reż. nieznaną), przedstawiający

Japońskie tancerki z udziałem gejsz ze słynnej dzielnicy rozkoszy Gion Shinchi w Kioto, *Tancerki: Taniec z wachlarzami*, dwa nagrania tradycyjnych tańców Ainów, które zarejestrował tuż przed powrotem do Francji w jednej z tubylczych wiosek na Hokkaido³⁹⁸, oraz cztery scenki z aktorami teatru *kabuki*. Warto przyrzeć się bliżej tym ostatnim.



Ryc. 29. Kadr z filmu *Scena w japońskim teatrze*.

Taniec mężczyzny, przedstawiający aktora wykonującego fragment *Sanbasō*³⁹⁹, to konwencjonalny etniczny film taneczny⁴⁰⁰, niewyróżniający się na tle innych

Leopolda Fregoliego naśladowującego taniec Loie Fuller; zrealizowana w Sewilli w kwietniu 1898 roku seria dwunastu filmów z tańcami hiszpańskimi; *Taniec rosyjski (Danse russe)*, nakręcony przez Charlesa Moissona lub Francisca Doubliera w Sankt Petersburgu w maju 1896 roku; filmy z tańcami afrykańskimi, zarejestrowanymi w wiosce plemienia Aszanti prezentowanej podczas wystawy kolonialnej w Lyonie w 1897 roku; *Taniec jawański (Danse javanaise)* i *Żongler jawański (Jongleur javanais)*, nakręcone przez Alexandre'a Promio w 1896 roku w Londynie, a także *Taniec meksykański (Danse mexicaine)*, 1896), *Taniec indiański (Danse indienne)*, 1898) i dwa filmy z tancerkami kambodżańskimi z 1899 roku, zarejestrowane przez Gabriela Veyre'a w Meksyku, Kanadzie oraz Indochinach Francuskich.

³⁹⁸ Girel przebywał na Hokkaido dwukrotnie – w sierpniu i październiku. Z korespondencji operatora wynika, że filmy z Ainami nakręcił podczas drugiego pobytu na wyspie. Por.: Boëhm-Girel Denise, dz. cyt., s. 133.

³⁹⁹ *Sanbasō* to wywodzący się z sakralnego widowiska *okina* taniec ceremonialny, zaadaptowany do *kabuki* z teatru *nō*. Więcej informacji na jego temat można znaleźć w: Oshima Mark, *Sanbasō with His Tongue Stuck Out: Shitadashi Sanbasō*, [w:] James R Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage. Vol. 3: Darkness and Desire, 1804–1864*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 52–55.

⁴⁰⁰ Przez pojęcie „etnicznego filmu tanecznego” rozumiem odmianę filmu tanecznego, w której prezentowany jest taniec charakterystyczny – lub jako taki identyfikowany – dla danej grupy etnicznej lub narodowościowej w wykonaniu jednego przedstawiciela tejże grupy lub większej ich liczby.

produkcji tego typu niczym poza miejscem pochodzenia wykonawcy i tańca. Zupełnie inaczej wygląda zrealizowana 27 maja w Osace *Scena w teatrze japońskim*, w której ośmiu aktorów, m.in. Udani Ichikawa I, Ganjirō Nakamura I, Kasen Nakamura I i Enzaburo Jitsukawa IV, odgrywa *jidai danmari* – rodzaj pantomimy, przedstawiającej grupę postaci walczących w ciemności o cenny przedmiot⁴⁰¹. Pod koniec nagrania, zgodnie z konwencją teatralną, aktorzy zastygają w pozie *mie*⁴⁰². Nie wiadomo, od kogo wyszedł pomysł, by zarejestrować właśnie *danmari* – Girela, Inabaty czy artystów. Z perspektywy atrakcyjności tematu dla zachodnich odbiorców był to jednak wybór trafny, „walka w ciemności” stanowiła bowiem nie tylko widowiskowy, a zarazem zrozumiały element teatru *kabuki*, ale też pozwalała zaprezentować w ramach pojedynczej, krótkiej scenki rozmach i różnorodność wykorzystywanych w nim kostiumów. Najprawdopodobniej tego samego dnia Francuz nakręcił również scenkę *Ćwiczenia z peruką*, przedstawiającą rzekomo próbę do jednego z tańców typu *shakkyōmono*⁴⁰³. Główną atrakcję

⁴⁰¹ *Danmari* (dosł. walka w ciemności) rozgrywa się w umownym mroku, toteż aktorzy symulują poruszanie się po omacku, wpadając na siebie, mijając się i raz za razem przechwytyjąc przedmiot, o który walczą odgrywane przez nich postaci. W *kabuki* występują dwa rodzaje *danmari* – *gendai danmari*, stanowiące segmenty sztuk współczesnych (*gendai-mono*), i *jidai danmari*, będące krótkimi, niezależnymi sztukami historycznymi (*jidai-mono*). Cechą charakterystyczną *jidai danmari* jest zróżnicowanie typów postaci pojawiających się jednocześnie na scenie – samuraj, bandyta, złodziej, pielgrzym, dama dworu itp. – z których każda ubrana jest we właściwy dla danej grupy kostium. Por.: Cavaye Ronald, *Kabuki: A Pocket Guide*, Tuttle Publishing, Tokyo 1993, s. 37–38; Leiter Samuel L., *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, second edition, Rowman & Littlefield, Lanham 2014, s. 80.

⁴⁰² *Mie* to ekspresyjna, wystylizowana poza, przybierana przez aktorów w momentach szczególnego napięcia w sztuce. Zbiorowe *mie* stanowi nieodłączny element *jidai danmari*.

⁴⁰³ Mianem *shakkyōmono* (alt. *shishimono*) określa się sztuki i tańce z repertuaru *kabuki* inspirowane tańcem lwa ze sztuki teatru *nō Kamienny most* (*Shakkyō*). Według wydanej w 1938 roku biografii Inabaty, zarejestrował on fragment sztuki *Kamienny most*, który dwaj najślynniejsi aktorzy tego okresu – Ganjirō Nakamura i Fukusuke Nakamura – odegrali w położonym w dzielnicy Gion w Kioto starym budynku, należącym niegdyś do Urakusaia Ody. Zważywszy jednak na zawarte w publikacji przekłamania i nieścisłości – jak choćby stwierdzenia, że publiczny debiut kinematografu miał miejsce w Kioto, a dopiero później aparat zademonstrowano w Osace, zaś samo nagranie z aktorami *kabuki* zostało zrealizowane rok lub dwa lata po sprowadzeniu kinematografu, gdy japońska widownia znudziła się filmami kręconymi we Francji – trudno uznać ją za wiarygodne źródło. W cytowanym już artykule wspominkowym z 1926 roku Inabata stwierdził, że materiału z Ganjirō Nakamurą I nie udało się wywołać ani w Kioto, ani w Osace, nie precyzował jednak, gdzie został on zrealizowany. Z kolei Girel pisał w liście wysłanym we wrześniu 1897 roku z Kioto, że wraz z Inabatą mają zamiar nakręcić film z aktorem *kabuki*, nie wiadomo jednak, czy plany te doszły do skutku, a jeśli tak, to który film był ich efektem. W świetle ustaleń Yoshinobu Tsukady zarówno *Scena w japońskim teatrze*, jak i *Ćwiczenia z peruką* zostały nakręcone 27 maja 1897 roku w Osace, a w tym drugim filmie – podobnie jak w pierwszym – wystąpił Ganjirō Nakamura I. Ustalenia te są uznawane przez większość znanych mi badaczy kina japońskiego. Wyjątek stanowi tu Karpoluk, przy czym nie odnosi się on do czasu i miejsca realizacji *Ćwiczeń z peruką*, lecz tego, kto został na filmie utrwalony. Stwierdza on mianowicie, iż „w filmie wystąpili [...] dwaj aktorzy niskiej rangi”, a niezbyt dobry sposób wykonania tańca przez głównego aktora ewidentnie wskazuje na to, że „nie jest on jedną z profesjonalnych gwiazd [kabuki]”, lecz raczej „jednym z tych [aktorów], którzy zabawiali widownię w małych, prowincjonalnych i półprofesjonalnych teatrach”. Por.: „*La Vie de Monsieur Katsutaro Inabata*”: *Partie 4, Chapitre 4 (publié en 1938 à Osaka)*, tłum. Futoshi Koga, Yannick Lacroix, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière! Les frères Lumière et le Japon 1895–1995*, Asahi

tej produkcji stanowi aktor w pełnym kostiumie lwa (*shishi*)⁴⁰⁴, wykonujący *ke-buri* – zamaszyste ruchy tułowiem, pozwalające na wymachiwanie długą peruką reprezentującą bujną grzywę legendarnego stworzenia. W filmie pojawiają się też dwaj swobodnie ubrani aktorzy, jednak kamera koncentruje się tylko na jednym z nich, drugi zaś przez większość czasu znajduje się poza kadrem. Choć tytuł nagrania sugeruje, że utrwalono na nim fragment autentycznego treningu aktorów, wydaje się ono być raczej zapisem zainscenizowanego na potrzeby filmu pokazu, łączącego *shakkyōmono* z elementami *tachimawari* i akrobatyką, zsynchronizowaną z *keburi* głównego aktora. *Tachimawari*, czyli spektakularna, stylizowana walka z licznymi przeciwnikami, została w pełnej krasie ukazana w *Walce na miecze*. W scenie tej Sadanji Ichikawa I – jeden z największych gwiazdorów *kabuki* epoki Meiji – odegrał wraz z pięcioma członkami swej trupy *tachimawari* ze sztuki *Powstanie Keian* (*Keian Taiheiki*)⁴⁰⁵, walcząc z nimi najpierw przy pomocy włóczni *yari*, później zaś katany. Pod koniec filmu Sadanji zbliża się do kamery, chwytając wiadro leżące przy znajdującej się w pobliżu studni, oblewa się wodą i zastyga w pozie *mie*. Rejestracja sceny walki ze sztuki *jidai-mono* miała z punktu widzenia operatora dodatkowy walor, umożliwiła bowiem ukazanie na ekranie wizerunku samuraja w czasach, gdy ta warstwa społeczna nie istniała już w Japonii⁴⁰⁶. Scenki z aktorami *kabuki* są symptomatyczne dla całokształtu filmowej działalności Girela w Japonii – sięgał on po tematy egzotyczne, a zarazem stosunkowo dobrze rozpoznawane na Zachodzie, przykładając przy tym wagę do atrakcyjności swych nagrań dla ich docelowych odbiorców oraz ich jak największego zróżnicowania.

W przeciwieństwie do Girela Veyre nie kładł dużego nacisku na różnorodność swych japońskich filmów ani nie rejestrował na nich zjawisk świadczących o modernizacji kraju. Na dziesięć nakręconych przez niego scenek jedna przedstawiała podróży poruszających się pieszo i w rikszach po drodze w okolicach

Shimbun, Tokyo 1995, s. 122; Inabata Katsutarō, dz. cyt., s. 439; Boëhm-Girel Denise, dz. cyt., s. 133; *Le Liste des Films*, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière!...*, dz. cyt., s. 95–96; Karpoluk Jakub, *The Meiji...*, dz. cyt., s. 273.

⁴⁰⁴ *Shishi* nie jest zwyczajnym lwem, lecz wywodzącym się z tradycji chińskiej legendarnym stworzeniem o wyglądzie lwa, posiadającym moc przepędzania zła. Posągi przedstawiające *shishi* często stawiano u wejść do świątyń buddyjskich i świątyni sintoistycznych.

⁴⁰⁵ *Powstanie Keian* to sztuka, która przyniosła Sadanjiemu sławę. Po raz pierwszy wystawiono ją w 1870 roku w teatrze Morita-za z nim w roli głównej. Określenie tego, z jakiej sztuki pochodzi *tachimawari* odgrywane przez aktorów, nie nastręcza trudności, bowiem *Walkę na miecze* wyświetlano w Japonii w 1898 roku i reklamowano jako film, w którym „aktor Sadanji z Tokio” wciela się w Chūyę Marabashiego (głównego bohatera *Powstania Keian*). Por.: *Le Liste des Films...*, dz. cyt., s. 96.

⁴⁰⁶ Nietrudno zauważyć tu podobieństwo do „fotografii z Jokohamy” z wizerunkami samurajów, realizowanych w sztucznie wykreowanej przestrzeni *atelier* z udziałem modeli ubranych w kostiumy z epoki. Warto podkreślić, że część zagranicznych podróżników ceniła sobie teatr *kabuki* m.in. właśnie ze względu na to, iż pozwalał im na przyjrzenie się tradycyjnym japońskim strojom. Paweł Sapięha, który odwiedził Japonię w 1888 roku, pisał o spektaklach *kabuki*: „[P]rzedstawienia te są niezmiernie ciekawe, bo wszystko występuje w dawnych, pięknych kostymach dworskich i innych, które dziś już tylko ledwie na obrazach egzystują”. Sapięha Paweł, *Podróż na wschód Azji, 1888–1889*, wydanie drugie, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1899, s. 221.

Jokohamy, dwie – chłopów uprawiających ryż na obrzeżach Tokio, siedem zaś – gejsze. Co więcej, wśród tych ostatnich dominowały zapisy występów – na czterech nagraniach Francuz utrwalił grupę gejsz demonstrujących tradycyjne tańce, na jednym natomiast śpiew i grę na samisenie jednej z nich. Niewielkie zróżnicowanie scenek Veyre’a można tłumaczyć tym, że do Japonii przybył on przede wszystkim po to, by promować opracowaną przez Lumière’a technologię barwnej fotografii, filmy zaś kręcił niejako przy okazji⁴⁰⁷. Stąd też wszystkie materiały z gejszami zarejestrował w ciągu jednego dnia w tym samym lokalu, a jedyny film, jaki zrealizował poza Tokio, nakręcił w pobliżu Jokohamy, oddalonej od stolicy o niespełna 30 kilometrów. Niemniej, sam dobór tematów, po jakie sięgnął, wynikał już z jego osobistych preferencji.



Ryc. 30. Kadr z filmu *Japońska śpiewaczka*.

Omawiając *Japoński taniec cesarski*, wspominałem o boomie na ikonę gejszy, jaki wystąpił na Zachodzie na przełomie XIX i XX wieku. W szerszej perspektywie dotyczył on wizerunków japońskich kobiet w ogóle, nader chętnie

⁴⁰⁷ Bracia Lumière opatentowali technologię barwnej fotografii w marcu 1895 roku. Efekt uzyskiwano przez nakładanie na szklaną płytę fotograficzną trzech monochromatycznych warstw w kolorach żółtym, cyjanowym i magenta. Technologię tę nazwano – od pierwszych liter imion i nazwiska braci – A.L.L. Chroma. Lumière’owie oddelegowali część swoich pracowników do jej promocji w kraju i za granicą. Veyre’owi przypadła w udziale Japonia. Ze względu na wysoki stopień trudności użytkowania technologii szybko ją zarzucono i rozpoczęto prace nad procesem produkcji barwnej fotografii, który byłby w zasięgu amatorów fotografii. W 1903 roku Lumière’owie opatentowali proces Autochrome, a w 1907 roku wprowadzili go do komercyjnego obiegu. Więcej informacji na temat można znaleźć w: Lavédrine Bertrand, Gandolfo Jean-Paul, *The Lumière Autochrome: History, Technology, and Preservation*, tłum. John McElhone, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2013.

przedstawianych na materiałach wizualnych, jakie trafiały do Europy i USA. Dobrą ilustrację tego zjawiska stanowi egzemplarz albumu *Fotograficzne widoki Japonii z historycznymi i objaśniającymi opisami* (*Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes*), wydanego przez Beato w 1869 roku, znajdujący się w kolekcji Smith College Museum of Art. W części poświęconej „kostiumom” niemal połowa spośród 50 fotografii przedstawia kobiety, z których większość zachodni odbiorca mógł uznać za gejsze. W swych scenkach z gejszami, ukazujących nie tylko taniec i grę na samisenie, ale również kobiecą toaletę i zakładanie *obi*, Veyre wyraźnie odwoływał się do popularnych kodów wizualnych, znanych m.in. z „fotografii z Jokohamy”, ilustracji Charlesa Wirgmana i europejskiego malarstwa japonistycznego. Niesłuszne byłoby jednak stwierdzenie, że filmy te kręcił wyłącznie z wyrachowania, spodziewając się, iż to właśnie one najbardziej zainteresują zachodnich odbiorców. Korespondencja operatora zdradza jego autentyczną fascynację Japonkami, czy też – tym, co postrzegał jako istotę japońskiej kobiecości. Według Francuza „japońskie dziewczęta są szalenie atrakcyjne, ponieważ łączą w sobie przyzwoitość i nieprzyzwoitość, posłuszeństwo i obsceniczność”, a „by w pełni zrozumieć status społeczny japońskich kobiet”, należy „całkowicie wymazać z umysłu zachodnie poczucie moralności”⁴⁰⁸.

Drugim czynnikiem rzutującym na tematykę filmów Veyre’a był jego nieprzychylny stosunek do procesów modernizacji i westernizacji Japonii, które postrzegał jako zagrożenie dla jej unikalnego charakteru. W jednym z listów pisał:

Za każdym razem, gdy przechadzam się po mieście, widzę zbyt dużo ordynarnych meloników. [Japończycy] porzucili unikalne uczesania swych przodków i naśladowali ludzi z Zachodu, nosząc kapelusze. Policjanci noszą mundury w zachodnim stylu, które do nich nie pasują. Wciąż jeszcze spotkać można tu delikatne i piękne drewniane domy, ale wiele z nich wkrótce zostanie zastąpione przez niegustowne, gigantyczne betonowe budynki⁴⁰⁹.

Veyre należał do liczego grona zagranicznych podróżników rozczarowanych faktem, że rzeczywista Japonia odbiegała od ich uprzednich, romantycznych wyobrażeń tego kraju jako ponadczasowej arkadii, malowniczej, egzotycznej i nieskażonej nowoczesną cywilizacją. W ich odczuciu podążanie przez „Kraj Kwitnącej Wiśni” za zachodnimi wzorcami prowadziło do zatracania jego tożsamości i stanowiło bez mała zbrodnię na japońskiej kulturze. Niemal dekadę wcześniej w podobnym do Veyre’a duchu wypowiadał się Rudyard Kipling:

[M]łody dżentelmen, ze srebrnym chryzantemem na czapce policyjnej, w źle dopasowanym, niemieckim uniformie, zagadał do mnie czystą angielszczyzną, że mnie nie rozumie. Był to japoński urzędnik celny. Gdyby nasz pobyt przedłużył się nieco, płakałbym nad nim, była to bowiem hybryda francusko-niemiecko-amerykańska, to jest szczególnie danina złożona cywilizacji. Wszyscy urzędnicy japońscy, począwszy od policyjantów, odziani są w europejskie niby ubrania, które im zgoła nie pasują⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ Cytat za: Miyao Daisuke, *Japonisme...*, dz. cyt., s. 84.

⁴⁰⁹ Cytat za: tamże, s. 85.

⁴¹⁰ Kipling Rudyard, *Listy z Japonii*, tłum. Maryan Poloński, G. Gebethner i Sp., Warszawa 1904, s. 8–9.

[W] miastach stołecznych strój zachodni jest podobno raczej regułą, niż wyjątkiem. Jeśli tak jest rzeczywiście, gotów jestem sądzić, że grzechy przodków, którzy misjonarzy jezuickich siekali na kotlety, zostały ukarane w dzisiejszym pokoleniu Japończyków przez częściowe zaćmienie ich poczucia artystycznego. Kara wszakże wydaje się cięższą, niż wina⁴¹¹.

Kipling przytoczył również myśl swego towarzysza podróży, profesora Samuela Alexandra Hilla, wyrażającą jego własne odczucia w kwestii tego, czy Japonia winna imitować Zachód:

– Iळेżebyśmy zyskali – mówił profesor – gdyby można ustanowić międzynarodowy protektorat nad Japonią, by ją zabezpieczyć od groźby najazdu i zaboru, i płacić temu krajowi, ile zażąda, pod warunkiem jedynie, że ludność będzie siedziała spokojnie i wyrabiała piękne rzeczy, podczas gdy nasi ludzie będą się uczyli. Gdybyśmy mogli całe cesarstwo japońskie włożyć pod szklany kloz i napisać na nim „Hors Concours”, Exhibit A⁴¹².

Idea przekształcenia całego kraju w swoisty rezerwat, gigantyczną wioskę etniczną z wystaw kolonialnych, realizującą zachodni fantazmat Japonii, należała, rzecz jasna, do sfery fantazji. Znajdowała jednak odbicie w sposobie przedstawiania tego kraju w mediach wizualnych, w tym filmach Veyre’a, który celowo unikał rejestrowania w nich zjawisk niekomponujących się z wizją „Starej Japonii”.

Japonia na zachodnich ekranach

Girel i Veyre nie byli jedynymi obcokrajowcami kręcącymi w Japonii na przełomie XIX i XX wieku. 24 lutego 1898 roku dwaj pracownicy wytwórni Edisona – James H. White i Fred W. Blechynden – przybyli do Jokohamy, gdzie rozpoczęli trwającą około dwa miesiące podróż po regionie, podczas której odwiedzili Szanghaj, Hongkong, Kanton, Makau i Nagasaki⁴¹³. Wśród filmów, jakie zrealizowali w Azji, znalazły się m.in. *Japońskie sampany (Japanese Sampans)*, *Przyjazd pociągu z Tokio (Arrival of Tokyo Train)*, *Stacja kolejowa w Jokohamie (Railway Station at Yokohama)*, *Ulica teatralna w Jokohamie (Theatre Road, Yokohama)* i kilka innych scenek ulicznych z Jokohamy. Rok później w tym samym mieście kręcił Francis Doublier⁴¹⁴. Wtedy też amerykański podróżnik Burton Holmes i jego współpracownik, Oscar B. Depue, zarejestrowali w Japonii bliżej nieokreśloną liczbę filmów wykorzystywanych później przez Holmesa podczas wykładów⁴¹⁵.

⁴¹¹ Tamże, s. 12–13.

⁴¹² Tamże, s. 29–30.

⁴¹³ Musser Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991, s. 111; Roan Jeanette, *Envisioning Asia: On Location, Travel, and the Cinematic Geography of U.S. Orientalism*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, s. 75.

⁴¹⁴ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 233,

⁴¹⁵ „The Brooklyn Daily Eagle” informował w styczniu 1900 roku, że podczas wykładu na temat Japonii Holmes wyświetlał nakręcone tam filmy ukazujące riksze, tańce gejsz, procesję pogrzebową i grupę

W 1901 roku tandem ten zrealizował w Japonii kolejną partię filmów⁴¹⁶. Mniej więcej w tym samym czasie Robert K. Bonine nakręcił dla American Mutoscope and Biograph Company serię scenek, na którą składały się m.in. *Japońska szermierka* (*Japanese Fencing*), *Parada riksza w Japonii* (*Rickshaw Parade, Japan*), *Panorama portu w Kobe w Japonii* (*Panorama of Kobe Harbour, Japan*), *Świątynia w Asakusie* (*Asakusa Temple*) i *Sampany podpływające do okrętu liniowego* (*Sampans Racing Toward Liner*)⁴¹⁷.

Działalność tych operatorów stanowiła swoisty precedens dla późniejszego sposobu funkcjonowania obrazów Japonii na zachodnich ekranach. W kolejnych dekadach filmy przedstawiające ten kraj, z jakimi mogła zetknąć się zachodnia widownia, były realizowane głównie przez Europejczyków i Amerykanów. Początkowo były to produkcje niefikcjonalne – zarówno krótkie, pojedyncze scenki, jak i bardziej rozbudowane trawelogi – kręcone w Japonii przez przebywających tam obcokrajowców. W drugiej dekadzie XX wieku amerykańskie wytwórnie zintensyfikowały jednak produkcję filmów fabularnych o tematyce japońskiej realizowanych w USA, często z udziałem aktorów i aktorek japońskiego pochodzenia, takich jak Tokuko Takagi, Tsuru Aoki, Sessue Hayakawa, Thomas (właśc. Kisaburō) Kurihara, Henry (właśc. Kuraichi) Kotani, Yutaka Abe, Frank (właśc. Bunroku) Tokunaga, Goro Kino, Toyo Fujita⁴¹⁸.

Na Zachód docierały czasem również filmy produkcji japońskiej, realizowane zarówno przez tamtejsze firmy produkcyjne, jak i filmowców amatorów. Dokładne określenie skali tego zjawiska nie jest możliwe, jako że w materiałach prasowych z reguły podkreślano miejsce powstania filmów, nie zaś to, czy zostały one zrealizowane przez Japończyków. Niektóre japońskie firmy – jak np. M.Kashii czy Oriental Kino Film – próbowały zachęcać zagranicznych dystrybutorów

ludzi karmiących gołębie. Por.: *Pretty Customs of the Japs*, „The Brooklyn Daily Eagle”, 6.01.1900, s. 11.

⁴¹⁶ Depue Oscar B., *My First Fifty Years in Motion Pictures*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 49, No. 6, 1947, s. 486.

⁴¹⁷ W 1901 roku Bonine odbył podróż, podczas której kręcił filmy na terenie Japonii, Chin, Filipin i Hawajów. Karpoluk wymienia Bonine’a – obok White’a i Depue’a – wśród zachodnich operatorów realizujących filmy w Japonii, błędnie jednak przytacza nazwisko Amerykanina, który figuruje w jego artykule jako „Robert Boonin”. Pomyłka ta najprawdopodobniej wynika z podwójnej transkrypcji nazwiska operatora – najpierw na japoński, później zaś z japońskiego. Por.: Karpoluk Jakub, *The Meiji...*, dz. cyt., s. 275.

⁴¹⁸ Amerykańskie filmy fabularne o tematyce japońskiej powstały już pod koniec pierwszej dekady XX wieku. Pierwszą tego typu produkcją było zrealizowane w wytwórni Biograph *Serce O’Yamy* (*The Heart of O’Yama*, D.W. Griffith), którego premiera odbyła się 18 września 1908 roku. Do końca dekady powstały jeszcze *Córka słońca* (*A Daughter of the Sun*, 1909, Edwin S. Porter) i *Japoński Brzoskwinowy Chłopiec* (*A Japanese Peach Boy*, 1910, Ashley Miller) wytwórni Edisona, *Gejsza, która ocaliła Japonię* (*The Geisha Who Saved Japan*, 1909, Sidney Olcott), *Japońska inwazja* (*Japanese Invasion*, 1909, Gene Gauntier) i *Japoński szpieg* (*The Japanese Spy*, 1910, Kenean Buel) wytwórni Kalem oraz *Ofiara Hako* (*Hako’s Sacrifice*, 1910, reż. nieznanymi) i *Miłość Chryzantemy* (*Love of Chrysanthemum*, 1910, Van Dyke Brooke) wytwórni Vitagraph. Wyraźny wzrost produkcji filmów o tematyce japońskiej – a w szerszej perspektywie filmów „orientalnych” – nastąpił jednak dopiero w następnej dekadzie. Wtedy też w rolach Japończyków zaczęto obsadzać aktorów i aktorki japońskiego pochodzenia, czemu początek dały cztery produkcje z udziałem Tokuko Takagi, zrealizowane przez wytwórnię Thanouser.

do zakupu swoich niefikcyjnych produkcji, nie wiadomo jednak, ile z nich faktycznie znalazło nabywców. Zważywszy na to, że japońscy komentatorzy jedynie postulowali realizację filmów przeznaczonych na eksport⁴¹⁹, a nie stwierdzali, że te są rzeczywiście eksportowane, oraz to, iż w niewielu przypadkach można bezdyskusyjnie stwierdzić, czy dany film o tematyce japońskiej wyświetlany w Europie lub USA był produkcji japońskiej, zasadne jest przypuszczenie, że zjawisko to było rzadkie. Z kolei japońskie filmy fabularne, jakie trafiały na Zachód, były – poza pojedynczymi wyjątkami – wyświetlane wyłącznie na pokazach przeznaczonych dla japońskich emigrantów i w oryginalnej wersji językowej⁴²⁰.

Filmy niefikcyjne realizowane w Japonii przez Europejczyków i Amerykanów koncentrowały się na lokalnej egzotyce i tradycyjnych elementach tamtejszej kultury, co często spotykało się z krytyką ze strony japońskich komentatorów, zarzucających im utrwalanie błędnego wyobrażenia Japonii jako kraju nierozwiniętego. Dobry przykład stanowi reakcja japońskiego rezydenta w USA na *Ekspedycję Dorsey'a w Japonii* (*Dorsey Expedition in Japan*, 1915) – sześciopulowy trawelog zrealizowany przez George'a A. Dorsey'a, amerykańskiego antropologa i kuratora w Field Columbian Museum w Chicago – opublikowana 13 czerwca 1915 roku w „Chicago Daily Tribune”. W liście do redakcji pisał on:

Oto wrażenia z [filmu] Dorsey'a z japońskiej perspektywy. Za dużo w nim gejsz i radosnej Japonii, za mało natomiast Japonii praktycznej i dynamicznej. [...] Na całych sześciu szpulach w ogóle nie widzimy Osaki, największego miasta przemysłowego Japonii, postawnych feudalnych zamków, wypełnionych dziś żołnierzami Cesarstwa, ani chrześcijańskich budowli kwitnących obecnie w całej Japonii. [...] Ogólnie rzecz biorąc, [produkcja] Dorsey'a to po prostu filmowa wersja operetki *Mikado*, a [Amerykanie] chyba już po wsze czasy będą postrzegać Japonię jako krainę wachlarzy i kwitnącej wiśni. Być może [amerykańska widownia] nie jest zainteresowana filmami ukazującymi ogromne stocznie, w których konstruuje się okręty wojenne i liniowce do żeglugi oceanicznej, ani mniejsze fabryki, codziennie produkujące tysiące wykałaczek, budzików i piłek do gry w baseball. Niemniej, prawdziwa współczesna Japonia pełna jest elektrowni, hut żelaza, odlewni i wszelkiego rodzaju fabryk⁴²¹.

⁴¹⁹ Za przykład może posłużyć tu artykuł Kihachirō Ōkury opublikowany w 1916 roku na łamach magazynu „Katsudō no Sekai” („Świat filmu”). Znany biznesmen przekonywał w nim, że przemysł filmowy stanowi istotną część narodowej gospodarki i należy podjąć wysiłki na rzecz eksportu japońskich filmów na zachodnie rynki. Stwierdza, że Japonia ma wiele atrakcji w rodzaju góry Fuji i wielkiego posągu Buddy w Narze, które na pewno wzbudziłyby zainteresowanie zagranicznej widowni, lecz jak dotąd nie podjęto próby realizacji i eksportu przedstawiających je filmów. Ōkura kończył swój tekst apelem do japońskich filmowców, by ci poświęcili się produkcji oryginalnych japońskich filmów przeznaczonych na eksport, dzięki którym można by zaprezentować na Zachodzie japońskie krajobrazy i kulturę. Por.: Miyao Daisuke, *Before Anime: Animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan*, „Japan Forum”, Vol. 14, No. 2, 2002, s. 197.

⁴²⁰ Początkowo filmy sprowadzane w celu wyświetlania ich japońskim emigrantom żyjącym w USA, Ameryce Południowej i Europie prezentowano w budynkach użyteczności publicznej i prywatnych lokalach, później zaś w kinach przeznaczonych dla japońskich społeczności. Interesujące studium przypadku dla Los Angeles można znaleźć w: Ogihara Junko, *The Exhibition of Films for Japanese Americans in Los Angeles during the Silent Film Era*, „Film History”, Vol. 4, No. 2, 1990, s. 81–87.

⁴²¹ Imouye Souno, *Voice of the Fan*, „Chicago Daily Tribune”, 13.06.1915, s. 31.

Warning! Don't Miss.

ORIENTAL KINO FILM

Under the Brand of "ALPINO FILM"

- 1st. Picture: "Volcano Asama"
- 2nd. " " "The Japanese Alps, Series I."
- 3rd. " " "Kiso" (The Highland of Japan.)
- 4th. " " "The Memories of Nara."
- 5th. " " "Picturesque Kyoto."

"JAPANESE SCENIC PICTURES"

WANTED FOREIGN BUYERS. WE ARE SUPPLY BOTH POSITIVES OR NEGATIVES ON YOUR APPLICATION.

§ If you want some of good Japanese Scenic or Industrial Pictures, you must order us.

§ We are only a best scenic Picture Producer in the Far East, and the Far East is the Gold Mine of many Curious, Beauties, Fascinations & etc.

§ Pictures are the most interesting, Photography very good, all of scenes are Toned or Tinted, Negatives are very Clear and Sharp.

Please Write us, we will answer immediately for you.

上記本社製風景写真内地特賣開始

"木曾路".....	800呎	} 一呎價格 (正價) 18錢
"日本アルプス・白馬山".....	500呎	
"淺間火山".....	400呎	

以下續々販賣。安心して観ても買へる。

實寫 連鎖劇 廣告	依託撮影に應ず	合資 會社 林商店 東京市京橋區銀座 四丁目四番地 電話京橋二九五九番 撮影場 東京府下墨轡安仲二四八〇
	一呎ニ付22錢 技術最良なること 低廉なること比無し	

HAYASHI SHOTEN (Supplier of "Oriental Kino Film")
4, 4th Ave., Ginza, Kyobashi, TOKIO.

Ryc. 31. Reklama Oriental Kino Film zamieszczona w 51. numerze „Kinema Record” z grudnia 1917 roku.

W przypadku zachodnich filmów fabularnych eksploatujących fascynację „Krajem Kwitnącej Wiśni” reakcje japońskich komentatorów były jeszcze bardziej negatywne, uważali oni bowiem, że produkcje te nie tylko zawierają wiele przekłamań i nieścisłości dotyczących tamtejszej kultury, ale i propagują negatywny obraz Japończyków. Jednocześnie dostrzegali oni potencjał tkwiący w zainteresowaniu Japonią ze strony zachodnich widzów, uznając, że daje on szansę do realizacji rodzimych filmów przeznaczonych na eksport, przedstawiających Japonię w pozytywnym świetle. Iwao Mori, krytyk filmowy i późniejszy kierownik produkcji w wytwórni Tōhō, przeanalizowawszy u progu lat 20. XX wieku treść kilkudziesięciu zachodnich filmów o tematyce japońskiej, wyróżnił dwa zjawiska, które w jego mniemaniu fascynowały zachodnią widownię w Japonii – „piękno i *bushidō*”. W nieopublikowanym manuskrypcie *Przegląd zagadnień ruchomej fotografii (Katsudō shashin taikan)*⁴²² pisał:

Od czasów Kolumba i Marco Pola wiele atrakcyjnych aspektów naszego kraju zostało opisywanych w niezliczonych opowieściach turystów i pamiętnikach podróżników. Z tego też względu Japonia uważana jest [na Zachodzie] za swoisty raj. [Można odnieść wrażenie], że cały kraj zasypany jest kwiatami kwitnącej wiśni, po których przechadzają się japońskie dziewczęta i gejsze, ubrane we wspaniałe kimona. Kiedy zapada noc, karmazynowe latarnie wszelkich rozmiarów pięknie ukraszają skryte w mroku ulice, rankiem zaś w oddali wynurza się pełna wdzięku góra Fuji i rozciąga się, niczym na obrazach Hiroshige, głębokie, błękitne morze, po którym delikatnie suną białe żagle. To wprost niewiarygodne, do jakiego stopnia wielu obcokrajowców wyobraża sobie Japonię jako krainę snów, widoków, poezji i piękna. Postawa ta cechuje osoby, których serca miłują wszystko, co japońskie, które twierdzą, że ich szacunek dla japońskich dzieł sztuki i tym podobnych rzeczy przekracza ludzką wyobraźnię. Oznacza to, że wierzą oni, iż Japonia jest rajem, utulonym w centrum naturalnego piękna, i że spodoba im się wszystko pod warunkiem, że będzie to japońskie. Z drugiej strony nasz kraj, pomniejsza ze światowych potęg, niegdyś niedostrzegana i nieceniona, dziś – po sukcesach w wojnach z Chinami i Rosją – nagle zwraca na siebie coraz większą uwagę. „Wspaniały *Mikado* dowodzi armią o niezrównanej waleczności. Synowie samurajów przewyższają nawet Spartan w swym szacunku dla *bushidō* i, raz pohańbieni, popełnią rytualne samobójstwo tuż po tym, jak zemszczą się na wszystkich, którzy wyrządzili im krzywdę”. Tak właśnie nas postrzegają. Z tego punktu widzenia nasz sposób myślenia wydaje im się niezwykły. Z tego też względu odczuwają ogromne pragnienie poznania sposobu, w jaki myślimy i odczuwamy. Krótko mówiąc – zaciekawienie obcokrajowców „pięknem i *bushidō*” wydaje się przewyższać nawet nasze pragnienie uczenia się od Zachodu⁴²³.

Na przełomie XIX i XX wieku zainteresowanie zachodnich filmowców „*bushidō*” miało charakter marginalny, ograniczający się do realizacji scenek ukazujących szermierkę i trening *kenjutsu*, takich jak *Japoński pojedynek* i *Japońska szermierka* Girela czy *Japońska szermierka* Bonine’a. Zmiana pod tym względem nastąpiła dopiero pod wpływem sukcesów Japonii w wojnie z Rosją – światowym mocarstwem z nowoczesną armią. Choć pierwsze próby eksportu japońskich produkcji na Zachód zostały podjęte już w 1904 roku przez Ken’ichiego Kawaurę,

⁴²² Morii pisał *Przegląd zagadnień ruchomej fotografii w latach 1919–1920*, licząc, że uda mu się dzięki niemu znaleźć pracę w przemyśle filmowym. Ze względu na objętość manuskryptu, liczącego ponad tysiąc stron, nie udało mu się jednak znaleźć wydawcy zainteresowanego jego publikacją.

⁴²³ Cytat za: Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 133–134.

na szerszą skalę postulaty realizacji filmów z myślą o ich wyświetlaniu w Europie i USA zaczęto artykułować dopiero w drugiej połowie drugiej dekady XX wieku, kiedy to w Japonii istniała już profesjonalna branża filmowa.

Sklep fotograficzny Konishi i pierwsze filmy produkcji japońskiej

Pierwsze filmy produkcji japońskiej powstały już pod koniec 1897 roku, kiedy to pracownik tokijskiego sklepu fotograficznego Konishi Honten⁴²⁴, Shirō Asano, zarejestrował kilka scenek ulicznych w okolicach Nihonbashi. Nie miały one jednak charakteru komercyjnego – nie zrealizowano ich z myślą o ich publicznym wyświetlaniu, lecz w celu nauczania się przez pracownika firmy obsługi kamery oraz demonstrowania nagrań potencjalnym nabywcom urządzenia. Kierownictwo sklepu Konishi poinformowało o sprowadzeniu do Japonii kamery filmowej na łamach październikowego numeru wydawanego przez siebie od 1894 roku magazynu fotograficznego „Shashin Geppō” („Miesięcznik fotograficzny”)⁴²⁵. Kameralą był brytyjski kinematograf konstrukcji Cecila Wraya i Cecila Williama Baxtera. Jako że aparat trafił do Japonii bez instrukcji obsługi, Asano rozpoczął eksperymenty z urządzeniem, licząc, że uda mu się zgłębić jego tajniki w praktyce. Ponad czterdzieści lat później stwierdził, iż jedyną rzeczą, jaką wiedział wówczas o aparacie, było to, że podczas kręcenia należało wykonywać trzy obroty korbką na sekundę, a cała reszta, łącznie z procesem wywoływania filmu, nie była nigdzie wyjaśniona⁴²⁶. Rejestrując *Kakubei-jishi* – jeden z wariantów lwiego tańca – wykonywany pod siedzibą Konishi Honten, młody sprzedawca był tak zaaferowany kręceniem korbką z odpowiednią prędkością, że uchwycił na taśmie tylko stopy tancerzy⁴²⁷. W przypadku nagrania ukazującego most Nihonbashi, nakręconego z dachu pobliskiego budynku, prawie połowa materiału uległa zniszczeniu przy wywoływaniu, a i ta część, która ocalała, była stosunkowo niewyraźna⁴²⁸. Choć efekt amatorskiego eksperymentu pozostawiał wiele do życzenia, był pierwszym drobnym sukcesem Asano i sygnałem, że wraz ze wzrostem doświadczenia moż-

⁴²⁴ Początki firmy sięgają sklepu farmaceutycznego Konishiya Rokubei-tan, założonego w epoce Bunka (1804–1818) w sąsiedztwie Kōjimachi, który w 1859 roku nabył Rokuemon Sugiura. W epoce Meiji właściciele firmy zainteresowali się handlem zagranicznym, a w 1873 roku rozszerzyli swą ofertę o materiały litograficzne i fotograficzne. W 1876 roku kierownictwo firmy przejął starszy syn Sugiury – Rokusaburō – który oddał sklep w Kōjimachi w ręce młodszego brata, sam zaś – zmieniwszy imię na Rokuemon – otworzył w Nihonbashi sklep Konishi Honten. Na wczesnym etapie działalności firma sprzedawała wyłącznie towary z importu, w 1882 roku rozpoczęła jednak produkcję własnych materiałów fotograficznych, później zaś aparatów. Firma działa do dziś pod nazwą Konica Minolta. Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 435; tenże, *Konishi Photographic Store*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia...*, dz. cyt., s. 523–524.

⁴²⁵ Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 65.

⁴²⁶ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 435.

⁴²⁷ Tamże; Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt. s. 85.

⁴²⁸ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 32.

liwe będzie uzyskiwanie coraz lepszych rezultatów. Później nakręcił on jeszcze kilka scenek w Nihonbashi, Asakusie i Ginzie, a być może również Ueno i Shinagawie⁴²⁹.

Pierwsze japońskie filmy komercyjne powstały dopiero w 1898 roku, kiedy to agencja Hiromeya zleciła Konishi Honten realizację krajowych scenek, które miały być wyświetlane wraz z produkcjami zachodnimi podczas organizowanych przez nią projekcji⁴³⁰. W tym celu sklep powołał do życia nieformalną sekcję produkcji filmowej, w której skład wchodził Asano, wspomniany już Tsunekichi Shibata oraz Kanzō Shirai, właściciel sklepu ze słodyczami w Osace i fotograf-amator. Pierwszym tematem, po jaki sięgnięto, były – jak już wzmiankowałem – gejsze, bowiem przedstawiające je pocztówki fotograficzne rewelacyjnie sprzedawały się w sklepie Konishi i uznano, że filmy z ich udziałem wzbudzą równie duże zainteresowanie⁴³¹. Wedle relacji Asano, pierwszymi filmami, jakie zrealizował na zlecenie agencji Hiromeya, były zapisy czterech tańców gejsz, nakręcone w czterech różnych obszarach z nich słynących – *Tsurukame* w Shinbashi, *Kappore* w Yoshimachi, *Matsuzukushi* w Yanagibashi i *Genroku-hanamidori* w Shitay⁴³². Odnosząc się do pierwszej z tych scenek, Komada stwierdził, że tańczące dziewczęta miały problem z utrzymaniem się w polu widzenia kamery, między dwoma narysowanymi na ziemi liniąmi, a samo nagranie było w wielu miejscach

⁴²⁹ Filmy ukazujące Nihonbashi, Asakusę i Ginzę są wzmiankowane w materiałach prasowych z późniejszych o dwa lata komercyjnych projekcji. Sennosuke Sugiura, ówczesny menadżer Konishi Honten, wspominał w publikacji z 1953 roku o nakręconych przez Asano filmach przedstawiających wjazd pociągu na stację w Ueno i wybrzeże w Shinagawie. Materiały prasowe z epoki nie zawierają informacji o takich scenkach, co może oznaczać, że nie wyświetlano ich komercyjnie, ale również, że Sugiura pomylił się i nigdy nie nakręcono takich filmów. Por.: Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 85.

⁴³⁰ Okoliczności nawiązania współpracy przez firmy nie są jasne. Bazując na wspomnieniach Asano, Komatsu stwierdza, że na początku 1898 roku Hiromeya nabyła od sklepu Konishi kamerę Gaumonta, następnie zaś szef agencji, Ryūkichirō Akita, zlecił Asano nakręcenie za jej pomocą filmów z gejszami. W innym wywiadzie Asano stwierdził natomiast, że Akita i pracujący dla niego Komada nawiązali kontakt z Konishi Honten, jednak nie z intencją zakupu urządzenia, lecz wykorzystania go do organizacji pokazów, a pierwsze filmy z gejszami powstały z inicjatywy pracowników sklepu, mających nadzieję, że w ten sposób przekonają Akitę do nabycia aparatu. Choć obie wersje różnią się w szczegółach, są zgodne co do tego, że był to początek współpracy sklepu i agencji reklamowej. W swej ostatniej kompleksowej historii kina Japonii Richie błędnie stwierdza, że Komada był pracownikiem Konishi Honten, któremu do połowy 1899 roku udało się zgromadzić wystarczający kapitał, by uniezależnić się od tej firmy i rozpocząć własną działalność filmową. Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 437; Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 78; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 17.

⁴³¹ Wzmiankując filmy z gejszami zrealizowane przez operatorów sklepu Konishi, Miyao stwierdza, że zostały one nakręcone z myślą o eksporcie i czyniły zadość „orientalistycznemu spojrzeniu” zachodnich widzów. Badacz dodaje, że „japońskie filmy z gejszami były również popularne wśród [...] krajowej widowni”. Sugeruje to, że Japonia była dla sklepu Konishi i agencji Hiromeya rynkiem wtórnym, zaś priorytetem był dla nich rynek zagraniczny. Pogląd badacza nie znajduje jednak potwierdzenia w żadnych ze znanych mi źródeł i opracowań tematu – jego artykuł jest jedynym miejscem, w którym natrafiłem na informację, jakoby filmy te zostały zrealizowane w celach eksportowych. Również profil agencji Hiromeya nie wskazuje na to, by jej kierownictwo mogło rozważać taką możliwość. Por.: Miyao Daisuke, *Japonisme...*, dz. cyt., s. 88.

⁴³² Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 437.

nieostre⁴³³. Zarówno te, jak i wcześniejsze problemy Asano dobrze ukazują, że produkcja filmowa w Japonii, choć przyświecały jej komercyjne cele, miała wówczas jeszcze charakter amatorski.

Kręcąc pierwsze japońskie filmy, operatorzy związani ze sklepem Konishi sięgali po zachodnie wzorce realizacyjne, znane im z pokazów kinematografu i witaskopu. Większość z nagrań zarejestrowanych przez Asano, Shibatę i Shiraia stanowiły lokalne warianty scenek ulicznych i zapisów występów artystycznych. Podczas sympozjum poświęconego filmowej działalności Konishi, której zapis został opublikowany na łamach „Kinema Junpō” w styczniu 1940 roku, pracownicy firmy wspominali realizację kilku scenek inspirowanych zachodnimi filmami trickowymi. W świetle ich relacji Eijirō Hatta, zamorski przedstawiciel firmy, poddał pomysł realizacji dwóch tego typu produkcji – *Ducha Jizō* (*Bake Jizō*, 1898, Shirō Asano) i *Ożywiania zwłok* (*Shinin no sosei*, 1898, Shirō Asano)⁴³⁴. W *Ożywieniu zwłok* przedstawiono następującą historię: po odmówieniu modlitw nad zmarłym członkowie konduktu żałobnego zabijają trumnę gwoździami, podnoszą ją i udają się na cmentarz, jednak chwilę później wieko odpada, a ciało wypada na ziemię i ożywa, wywołując w zgromadzonych przerażenie. Sennosuke Sugiura stwierdził, że zmarłego zagrał Hatta, zaś w role mężczyzn niosących trumnę wcielił się Sōjirō Sugiura, menadżer oddziału firmy w Osace, oraz niejaki Kobayashi, jeden z pracowników Konishi, Asano dodał natomiast, iż kapłana zagrał Shirai⁴³⁵. Nie zachowały się szczegółowe informacje o fabule *Ducha Jizō* – wiadomo tylko, że był to film trickowy z wątkiem nadprzyrodzonym⁴³⁶. Sugiura wspominał także, że Asano nakręcił również bardziej konwencjonalny film trickowy, na którym mężczyzna owinięty matą kąpielową jest z niej rozwijany, po czym nagle znika⁴³⁷. Asano miał też zarejestrować krótką scenkę zatytułowaną *Złodziej* (*Dorobō*, 1898), w której przestępca włamuje się do mieszkania studenta śpiącego z głową opuszczoną na biurku, robi jednak hałas i budzi go. Właściciel firmy, Rokuemon Sugiura, stwierdził, że to on wystąpił w roli studenta, Asano dodał zaś, iż złodzieja zagrał Kobayashi⁴³⁸. Jedynym źródłem informacji o przywoływanych tu scenkach są wspomnienia pracowników Konishi, odtwarzane długo po wycofaniu się przez nich z działalności filmowej, stanowiącej w ich życiu zaledwie krótki epizod. Stąd

⁴³³ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 74.

⁴³⁴ Por.: Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 436–437; Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 86.

⁴³⁵ Tamże.

⁴³⁶ W kulturze japońskiej Jizō stanowi odpowiednik bodhisattwy Ksitigarbha i jest czczony jako patron pielgrzymów, kobiet w ciąży, noworodków i dzieci nienarodzonych. Posągi Jizō często wystawiano w okolicach świątyń i przy drogach. W Kanmangafuchi w pobliżu Nikkō znajduje się słynny rząd licznych posągów Jizō, zwanych *Hyaku Jizō* (Sto Jizō), *Narabi Jizō* (Rząd Jizō) i *Bake Jizō*, co przelożyć można na widmowe, zmienne czy przekształcające się Jizō. Ta ostatnia nazwa wiąże się z legendą, wedle której nie sposób policzyć posągów, bowiem ich liczba ciągle się zmienia. Zważywszy na to, że scenka nakręcona przez pracowników Konishi była filmem trickowym, być może odwoływała się do tej legendy i przedstawiała pojawiający się i znikający posąg.

⁴³⁷ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 436.

⁴³⁸ Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 85.

też nie sposób z całą pewnością określić, czy były one komercyjnie wyświetlane. Niemniej, zważywszy na to, że nie są one wzmiankowane w żadnych z zachowanych materiałów prasowych z epoki – zawierających informacje o wielu innych zrealizowanych wówczas filmach – wydaje się to wątpliwe.

天上天下唯我獨尊

寫眞屋をやつて居ない處が

金儲の爲めに活動

KOYO KOMADA,
No. 61, Tanimachi Azabu,
TOKIO.

The originator of
cinematograph.
The largest and
model
organization,
in Japan.

謹賀新正

駒田好洋

東京市麻布區谷町六四

Ryc. 32. Reklama firmy Komady zamieszczona w 31. numerze „Kinema Record” ze stycznia 1916 roku. Komada reklamował się jako pionier kina w Japonii.

Współpraca agencji Hiromeya i sklepu Konishi dała początek wieloletniej karierze Komady jako niezależnego organizatora projekcji i narratora filmowego. Komada, jak już wspominałem, rozpoczął przygodę z filmem w marcu 1897 roku,

kiedy to zastąpił Shinsukego Jūmonjiego na stanowisku narratora podczas pokazów witaskopu w Kinki-kanie. Po tym, jak agencja Hiromeya nabyła od Araia sprowadzone przez niego urządzenia i filmy, Komada odbył z jej ramienia swe pierwsze filmowe *tournee* po kraju, później zaś organizował na jej zlecenie pokazy zagranicznych filmów. W połowie 1899 roku Komada powołał do życia Stowarzyszenie Japońskich Ruchomych Fotografii (Nihon Sossen Katsudō Shashinkai). Charakter ówczesnych relacji między Komadą i Akitą jest niejasny – nie wiadomo, czy pozostawał na jego zatrudnieniu czy też był jego równorzędnym partnerem biznesowym. Faktem jest jednak, że początkowo ulotki reklamowe pokazów organizowanych pod egidą Stowarzyszenia Japońskich Ruchomych Fotografii zawierały informację, że ich sponsorem jest agencja Hiromeya. Komada w pełni uniezależnił się od firmy Akity dopiero w czasie wojny rosyjsko-japońskiej.



Ryc. 33. Oferta Stowarzyszenia Japońskich Ruchomych Fotografii z 1899 roku. W wykazie znajdują się zarówno filmy zarejestrowane przez pracowników Konishi Honten, jak i nagrania pozyskane przez Agencję Hiromeya od Araia.

W literaturze przedmiotu tradycyjnie przyjęło się wyświetlenie pierwszych japońskich filmów – za Jun’ichirō Tanaką – datować na 20 czerwca 1899 roku, kiedy to w teatrze Kabuki-za rozpoczęły się trwające do 5 lipca pokazy organizowane przez Komadę⁴³⁹. Należy jednak podkreślić, że jest to data umowna,

⁴³⁹ Por.: Tanaka Jun’ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 74; High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 32; Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 233; tenże, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 437; Dessler David, *Japan...*, dz. cyt., s. 9; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 17; Głównia Dawid, *Sześć...*, dz. cyt., s. 41.

mającą za punkt odniesienia cały program złożony z japońskich filmów, nie zaś pojedyncze scenki. Już w latach 70. XX wieku Yoshinobu Tsukada informował o odkryciu artykułu z „Tōkyō Asahi Shinbun” z 15 czerwca, w świetle którego podczas projekcji odbywających się od 13 do 17 czerwca w Centralnym Kościele w Hongō (Hongō Chūō Kaidō), poza kilkudziesięcioma świeżo sprowadzonymi filmami zachodnimi Komada zaprezentował również bliżej nieokreślone scenki krajowej produkcji⁴⁴⁰. Niewykluczone, że wzbogacał on pokazy o japońskie filmy już wcześniej.

Nie wiadomo dokładnie, jakie filmy wyświetlono w czerwcu w Kabuki-za. Pewnym tropem jest opublikowana 13 lipca na łamach „Hōchi Shinbun” reklama, będąca najstarszym zachowanym dokumentem, w którym przedstawiono pełny program japońskich filmów⁴⁴¹. Zawiera ona wykaz „ruchomych fotografii”, jakie miały być prezentowane w teatrze Meiji-za od 14 do 31 lipca. Wyróżniono w nim trzy filmowe „widokówki” nakręcone przez Asano – *Ulica w Nihonbashi (Nihonbashi kubi machi)*, *Ulica w Ginzie (Ginza machi)* i *Ulica z kramami w Asakusie (Asakusa nakamise)* – oraz serię filmów opatrzonych zbiorczym tytułem *Tańce gejsz (Geisha no teodori)*, zarejestrowanych przez Asano, Shibatę i Shiraię. Na serię tę składało się dziesięć nagrań podzielonych na cztery sekcje, według miejsca ich realizacji: a) Shinbashi – *Nagauta kagetsu no shiki*, *Momiji no hanashi*, *Nagauta tsurukame*, *Shin kanoko* i *Hauta sedo no danbata*, b) Yanagibashi – *Hauta matsuzukushi* i *Genroku hanami odori*, c) Yoshimachi – *Kappore*, d) Gion w Kioto – *Itako dejima* i *Dōjōji*. Wedle artykułu poświęconego pokazom w Kabuki-za, który ukazał się 27 czerwca w „Yomiuri Shinbun”, w programie znalazły się niewzmiankowane w reklamie z „Hōchi Shinbun” filmy z obszaru Dōtonbori w Osace, w tym jeden ukazujący taniec *maiko* (dziewczyny terminującej na gejszę)⁴⁴². Repertuar projekcji w Kabuki-za musiał być zbliżony do programu prezentowanego w Meiji-za, nie ma jednak pewności, jakie występowały między nimi różnice.

Po zakończeniu projekcji w Meiji-za Komada udał się do Jokohamy, gdzie wyświetlał filmy w teatrze Tsuta-za. Po kilkudniowych pokazach powrócił do Tokio, gdzie od 11 do 25 sierpnia prezentował „ruchome fotografie” w teatrze Haruki-za w Hongō, zaś od 1 do 24 września w Engi-za w Akasace. Następnie wyruszył w tournée po kraju, rozpoczynając 30 września w teatrze Misono-za w Nagoi. Dostępne materiały prasowe pozwalają stwierdzić, że kolejne pokazy były wzbogacane o filmy realizowane na bieżąco, w niektórych przypadkach na tych samych obszarach, na których odbywały się projekcje. W Haruki-za prezentowano po raz pierwszy dwa filmy z tańcami w wykonaniu gejsz z Kobu-chō, nakręcone przez Asano – *Nuno sarashi* i *Kiojishi*, oraz jeden w wykonaniu gejsz z Sukiya-cho, którego autorstwo przypisywane jest

⁴⁴⁰ Por.: Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 65–66 i 90.

⁴⁴¹ Transkrypcję programu można znaleźć w: Tamże, s. 66.

⁴⁴² Tamże, s. 83.

Shibacie – *Satsuma odori*⁴⁴³. Gazeta „Chūō Shinbun” informowała 10 września, że podczas pokazów w Engi-za wyświetlono scenkę *Kiyomoto ume no haru*, przedstawiającą taniec w wykonaniu gejsz z obszaru Tamachi w Akasace⁴⁴⁴. Z kolei z artykułów opublikowanych w „Fusō Shinbun” 27 września i 3 października wynika, że podczas pokazów w Misono-za zaprezentowano kilka nowych „ruchomych fotografii”, m.in. nagrania tańców w wykonaniu gejsz z Osu i Choyamachi w Nagoi⁴⁴⁵.

Filmy z gejszami cieszyły się dużą popularnością, a były przy tym łatwe w realizacji, toteż dominowały w ofercie Stowarzyszenia Japońskich Ruchomych Fotografii. Komatsu stwierdza wręcz, że ze względu na regularną produkcję kolejnych scenek tego typu stały się one „swego rodzaju gatunkiem [filmowym]”⁴⁴⁶. Tłumacząc popularność owego „gatunku”, piszący piętnaście lat później H. Kozu orzekł: „Nikogo nie powinno dziwić, że pierwsze filmy przedstawiały popularne tańce gejsz, które tysiące [ludzi] od dawna chciało zobaczyć, ale było zbyt ubogich, by móc sobie na to pozwolić”⁴⁴⁷. Z perspektywy dziennikarza powab scenek z gejszami polegał więc na tym, że pozwalały one widzom przyjrzeć się czemuś, o czym ci wcześniej słyszeli, lecz czego nie mieli możliwości zobaczyć inaczej, niż za pośrednictwem medium filmowego. Kozu nie uwzględnia jednak alternatywnego trybu odbioru tych filmów, dostępnego przynajmniej części widzów, mianowicie oglądania ich przez osoby, które wcześniej widziały taniec gejsz na żywo – być może nawet w tym samym lokalu, gdzie nakręcono daną scenkę – a podczas seansu odwoływały się do swych wspomnień i doświadczeń. Istotny wymiar filmów z gejszami stanowiły również ich funkcje reklamowe – na większości z nich przez cały czas widoczna była tablica z nazwą lokalu, w którym pracowały gejsze, często też odnotowano ją w materiałach promocyjnych, a *benshi* wskazywał, gdzie zarejestrowano poszczególne scenki⁴⁴⁸. Ze względu na konieczność dostępu do naturalnego światła filmów tych nie kręcono we wnętrzach lokali, lecz na otwartej przestrzeni, zazwyczaj w ogrodach herbaciarni.

W październiku 1899 roku Asano opuścił szeregi Konishi, kończąc tym samym swą przygodę z filmem⁴⁴⁹. Shirai, traktujący realizację filmów hobbystycznie, nakręcił dla agencji Hiromeya tylko kilka scenek. Na dłużej z medium filmowym

⁴⁴³ Por.: Usui Michiko, *The Roots of Japanese Movies as Seen in the Tsubouchi Memorial Theatre Museum Collection*, 2008, online: <https://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/culture/080717.html> [dostęp: 22.06.2020]; Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 75; Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 70.

⁴⁴⁴ Irie Yoshirō, *Saiko...*, s. 84.

⁴⁴⁵ Tamże, s. 84–85.

⁴⁴⁶ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 233.

⁴⁴⁷ Kozu H., dz. cyt., s. 505.

⁴⁴⁸ Agencja Hiromeya realizowała również filmy reklamowe dla domu towarowego Mitsukoshi (Mitsui), Iwatani Shōten (producenta popularnych papierosów marki Tengu) oraz firmy wytwarzającej *sake* Sawanotsuru. Forma filmów nie jest znana, przypuszczalnie jednak były to scenki uliczne ukazujące siedziby reklamowanych firm.

⁴⁴⁹ Komatsu Hiroshi, *The Lumière...*, dz. cyt., s. 436; Irie Yoshirō, *Saiko...*, dz. cyt., s. 88.

związał się Shibata, który na przestrzeni kilku kolejnych lat realizował filmy na zlecenie na marginesie swej podstawowej działalności, jaką było prowadzenie własnego zakładu fotograficznego. W świetle dostępnych informacji Komada przez niemal rok był jedynym organizatorem projekcji posiadającym w ofercie krajowe nagrania⁴⁵⁰. W 1900 roku realizacji i wyświetlania filmów podjęły się inne podmioty, lecz jeszcze przez kilka lat japońska produkcja filmowa była sporadyczna.

Stowarzyszenie Japońskich Ruchomych Fotografii i załączki filmu fikcjonalnego

Sygnalizowałem już, że na wczesnym etapie funkcjonowania kina w Japonii istniały zjawiska, do których opisu nie jest adekwatny powszechnie stosowany w tradycyjnej historiografii kina dychotomiczny podział na film dokumentalny i fabularny. Komatsu zauważa, że rozróżnienie na film fikcjonalny i niefikcjonalny jako dwa jakościowo odmienne modele kina ujawniło się na szerszą skalę w świadomości widowni dopiero w czasie wojny rosyjsko-japońskiej, wraz z produkcją i importem „fałszywych dokumentów” z tego konfliktu⁴⁵¹. W przypadku większości japońskich „ruchomych fotografii”, w których można dopatrywać się załączków filmu fabularnego, winno się raczej mówić o ich dwolistym charakterze, łączącym aspekty fikcjonalne i niefikcjonalne. Zanim jednak poświęcę tej kwestii więcej miejsca, konieczne jest przedstawienie najważniejszych informacji dotyczących okoliczności powstania i właściwości najwcześniejszych produkcji tego typu.

W świetle relacji właściciela i pracowników Konishi Honten już *Duch Jizō*, *Ożywienie zwłok* i *Złodziej* przedstawiały fikcyjne historie ukazane zgodnie z logiką następstwa zjawisk, toteż – zakładając, że ich świadectwo jest wiarygodne – scenki te można uznać za pierwsze fikcjonalne zrealizowane w Japonii. Niemniej, z uwagi na to, że jedynym źródłem informacji o tych nagraniach są wspomnienia osób zaangażowanych w ich produkcję i brak jest dowodów na ich komercyjne wyświetlanie, za pierwszy japoński film fikcjonalny przyjęło się uznawać nakręconą przez Shibatę we wrześniu 1899 roku scenkę *Złodziej z pistoletem – Sadakichi Shimizu (Pisutoru gōtō: Shimizu Sadakichi)*, znaną również jako *Scena aresztowania Złodzieja-Błyskawicy (Inazuma Gōtō hobaku no ba)* i *Złodziej-Błyskawica*

⁴⁵⁰ Najwcześniejszą krajową produkcją niezrealizowaną na zlecenie Komady, na jaką natrafiłem w literaturze przedmiotu, materiałach źródłowych i bazach danych japońskich filmów, jest zarejestrowane przez Tsuneyiego Tsuchiyę nagranie z zawodów sumo, którego premiera odbyła się w Osace w kwietniu 1900 roku. Zakładając, że Komada po raz pierwszy zaprezentował japońskie filmy podczas pokazów w Centralnym Kościele w Hongō w czerwcu 1899 roku, okres, w którym był on jedynym organizatorem projekcji wyświetlającym nagrania krajowej produkcji, wynosił dziesięć miesięcy. Nie można jednak wykluczyć, że Komada prezentował któreś z filmów nakręconych przez Asano lub Shibatę już wcześniej, lecz nie zachowały się – lub nie zostały jak dotąd odkryte – żadne wzmianki na ten temat.

⁴⁵¹ Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 177.

(*Inazuma Gōtō*)⁴⁵². Film powstał w ramach współpracy Komady z podrzędną trupą teatru *shinpa*, występującą wówczas w Engi-za. Przedsięwzięcie to jawiło się obu stronom jako korzystne, aktorzy bowiem liczyli, że „ruchoma fotografia” ułatwi im rozreklamowanie ich spektakli, Komada natomiast chciał rozbudować swój repertuar.

Dzień po realizacji *Złodzieja z pistoletem...* Shibata zarejestrował drugi film z udziałem członków tejże trupy – *Czarna farba uczniów: Figiel na ławce* (*Shosei no kuronuri, benchi no itazura*)⁴⁵³. Była to krótka scenka komiczna w stylu *Polewacza polanego*, przedstawiająca psikus, którego ofiarą pada niczego niespodziewająca się osoba, oraz jej reakcję. Unpei Yokoyama, niespełna dwudziestoletni gwiazdor trupy, wcielił się w mężczyznę śpiącego na ławce w parku, któremu dwójka uczniów maluje twarz czarnym tuszem. Mężczyzna przewraca się na bok i spada z ławki. Rozbudzony, dostrzega śmiejących się z niego chłopów i rzuca się w pościg za nimi, po czym cała trójka wybiega poza ekran⁴⁵⁴.

Złodziej z pistoletem... i *Czarna farba uczniów...* zwiastowały wkroczenie raczkującej wciąż jeszcze japońskiej produkcji filmowej na nowy etap. O ile bowiem wcześniejsze filmy fikcjonalne Asano były kręcone metodą chałupniczą z udziałem pracowników Konishi Honten, o tyle w scenkach Shibaty wystąpili aktorzy jeśli nie zawodowi, to przynajmniej aspirujący⁴⁵⁵. Od tego momentu do gry w filmach angażowano już niemal wyłącznie aktorów teatralnych. Przez pierwszych kilka lat związek między teatrem i filmem miał charakter symbiotyczny, aktorzy teatralni – choć nie wszyscy – postrzegali bowiem kino jako darmowy środek reklamy swych występów scenicznych, tym bardziej że nierzadko spektakle danych trup i krótkie filmy z ich udziałem były prezentowane w tych samych obiektach w różnych porach. Tak było już w przypadku trupy Yokoyamy – uczestnicy wrześnieowych projekcji w Engi-za, których zainteresowali aktorzy grający w *Złodzieju z pistoletem...*, mogli już następnego dnia obejrzyć ich

⁴⁵² Por: Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. xx, Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 240.

⁴⁵³ Produkcja ta znana jest również pod tytułami *Malunek tuszem uczniów* (*Shosei no sumi-e*) i *Japońska czarna farba* (*Nihon-jō no kuronuri*). Punkt odniesienia dla filmu prawdopodobnie stanowił *blackface* – typ makijażu stosowany w amerykańskich *minstrel shows*, widowiskach rozrywkowych, łączących piosenki, taniec i skecze, w których biali aktorzy odgrywali czarnych, wypuklając ich stereotypowe cechy. *Blackface* zaprezentowano po raz pierwszy w Japonii na kilka dni przed podpisaniem traktatu z Kanagawy – 27 marca 1854 roku podczas bankietu dla japońskich dyplomatów zorganizowanego przez komodora Perry'ego na pokładzie USS Powhatan grupa marynarzy odegrała *minstrel show*. Amerykanie prezentowali później ten typ widowiska m.in. w Hakodate i Shimodzie. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w: Yellin Victor Fell, *Mrs. Belmont, Matthew Perry, and the „Japanese Minstrels”*, „American Music”, Vol. 14, No. 3, 1996, s. 257–275. W epoce Meiji *blackface* bywał stosowany w japońskich widowiskach wodewilowych.

⁴⁵⁴ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 33.

⁴⁵⁵ Spośród członków trupy, którzy wystąpili w filmach Shibaty, karierę zrobił tylko Yokoyama. W późniejszym okresie współpracował z takimi osobistościami teatru *shinpa*, jak Yōhō Ii i Minoru Takada. W 1913 roku związał się na stałe z wytwórnią filmową Nikkatsu. Na przestrzeni pięćdziesięcioletniej działalności filmowej – w czasie której pracował m.in. dla wytwórni Kokkatsu, Makino Eiga, Teikine, Tōa, Tōhō i Shintōhō – wystąpił w ponad trzystu produkcjach. Ostatni raz przed kamerą stanął w 1962 roku – na pięć lat przed śmiercią.

występ na żywo. Pogorszenie relacji między branżą filmową i teatralną nastąpiło pod koniec pierwszej dekady XX wieku, kiedy to liczni przedstawiciele świata widowisk scenicznych, zwłaszcza menadżerowie teatrów, zrewidowali swój pogląd na kino i zaczęli postrzegać je nie jako narzędzie promocji, lecz konkurenta w walce o widza.

W *Złodzieju z pistoletem...* trupa odtworzyła kulminacyjny fragment wystawianego przez nią spektaklu poświęconego historii Sadakichiego Shimizu⁴⁵⁶. Shimizu, skazany na karę śmierci we wrześniu 1886 roku, był pierwszym przestępcą w historii Japonii używającym broni palnej, a w wyniku licznych napadów, jakich dokonał na terenie prefektury Tokio od 1882 roku, śmierć poniosło pięć osób. Kryminalna działalność Shimizu stała się tematem licznych artykułów prasowych, wydanej w 1893 roku książki *Sadakichi Shimizu: Prawdziwa historia detektywistyczna (Shimizu Sadakichi: Tantei jitsuwa)* oraz kilku sztuk teatru *shinpa* z końca XIX wieku. Yokoyama stwierdził, że w filmie nie było właściwie żadnej fabuły – detektyw i policjant dostrzegają skrywającego się w cieniu za zaroślami w parku przestępcę i po krótkiej szamotaninie aresztują go. Wedle relacji aktora to on wcielił się w detektywa, podczas gdy pomagającego mu policjanta i przestępcę grali niejacy Katagiri i Wakatsuki⁴⁵⁷. Biorąc pod uwagę okoliczności powstania filmu, *Złodzieja z pistoletem...* można uznać za pierwszą produkcję typu *engeki jishsa eiga* – tj. zapisów fragmentów sztuk teatralnych, realizowanych zazwyczaj na podstawie spektakli goszczących w danym momencie na afiszu, często z udziałem występujących w nich aktorów⁴⁵⁸ – które na szerszą skalę zaczęto kręcić w Japonii w drugiej połowie pierwszej dekady XX wieku.

Drugi tytuł, pod którym wyświetlano film, nawiązywał do innego słynnego przestępcy z końca XIX wieku – „Złodziej-Błyskawica” to pseudonim nadany przez ówczesną prasę Keijirō Sakamocie, działającemu w prefekturach Saitama i Chiba włamywaczowi, ze względu na prędkość, z jaką dokonywał

⁴⁵⁶ Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 17; Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt. s. 26.

⁴⁵⁷ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 77.

⁴⁵⁸ Termin *engeki jishsa eiga* można dosłownie przełożyć na „filmowe rejestracje spektakli teatralnych”, a precyzyjnie zdefiniować jako „filmowe rejestracje fragmentów aktualnie wystawianych spektakli teatralnych”. Loska określa filmy typu *engeki jishsa eiga* mianem „rejestracji fragmentów spektakli”, McDonald natomiast termin ten tłumaczy jako „filmy na podstawie aktualnie wystawianych spektakli” (*films of ongoing stage action* oraz *films of ongoing performance*). W określeniu stosowanym przez Loskę podkreślony zostaje fakt, że w produkcjach tych aktorzy odtwarzali przed kamerą tylko fragmenty dłuższego spektaklu, z kolei McDonald w swym tłumaczeniu kładzie nacisk na kwestię równoległego wystawiania spektaklu i wyświetlania filmu na jego podstawie. Por.: Loska Krzysztof, *Narodziny filmu z ducha literatury*, [w:] tenże (red.), *Adaptacje literatury japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 8; McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 28; też, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*, M. E. Sharpe Inc., Armonk 2000, s. 6. Należy przy tym podkreślić, że *engeki jishsa eiga* jest terminem późniejszym, wprowadzonym przez historyków kina. Sam termin *eiga* (dosł. projektowane obrazy) – pierwotnie stosowany w odniesieniu do slajdów latarni magicznej, a w chwili importu pierwszych technologii filmowych do taśm, na których zapisane były „ruchome obrazy” – zaczęto stosować w odniesieniu do filmów dopiero w drugiej połowie drugiej dekady XX wieku. Por.: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 99; Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 312.

przestępstw, i łatwość, z jaką wymykał się policji⁴⁵⁹. Bandytę ujęto w czerwcu 1899 roku i skazano na karę śmierci przez powieszenie, którą wykonano 17 lutego 1900 roku. Również on stał się fenomenem medialnym. Już w 1899 roku ukazała się poświęcona mu książka *Keijirō Sakamoto: Złodziej-Błyskawica (Sakamoto Keijirō: Inazuma gōtō)*. O rezonansie medialnym przestępczej kariery Sakamoto najlepiej świadczy fakt, że o jego aresztowaniu i procesie informowała również zachodnia prasa⁴⁶⁰.

Przypadek *Złodzieja z pistoletem...* dobrze ilustruje możliwości, jakimi w zakresie modyfikacji znaczenia prezentowanych przez siebie filmów dysponowali w owym czasie organizatorzy pokazów. Szeroko rozumiany „sens” nagrania Shibaty był w niktym stopniu uwarunkowany przez jego faktyczną zawartość, w znacznym natomiast przez kontekst jego wyświetlania, zwłaszcza zaś parateksty – tytuł, materiały reklamowe i narrację towarzyszącą projekcji. W zależności od sytuacji Komada mógł regulować ów sens na trzech poziomach.

Po pierwsze, mógł on przedstawiać to samo nagranie jako produkcję przynależącą do – używając współczesnej nomenklatury – różnych gatunków. Podkreślając fakt, że w filmie wystąpili aktorzy sceniczni odtwarzający fragment spektaklu, identyfikował go jako produkcję typu *engeki jishsha eiga*. Z drugiej strony, ignorując kontekst teatralny, reinterpretował film jako fikcjonalną rekonstrukcję ujęcia słynnego kryminalisty. W końcu zaś mógł przedstawić nagranie jako autentyczną rejestrację jego aresztowania⁴⁶¹.

Po drugie, operując samymi paratekstami, Komada mógł swobodnie modyfikować treść filmu. Wyświetlanie tego samego nagrania pod dwoma różnymi tytułami

⁴⁵⁹ Fakt, że ten sam film był wyświetlany pod dwoma tytułami odnoszącymi się do dwóch różnych przestępców, skutkuje pewnymi przekłamaniami w literaturze przedmiotu. Komatsu stosuje w odniesieniu do filmu tytuł *Złodziej-Błyskawica* i stwierdza, że wystąpił w nim Keijirō Sakamoto, odgrywający autentycznego włamywacza Sadakichiego Shimizu – tym samym identyfikując skazanego przestępcę jako aktora występującego w filmie i przypisując Shimizu miano nadane przez prasę innemu kryminaliście. Na gruncie polskim błąd ten replikuje Karpoluk, na francuskim zaś Pascale Simon. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 234; Karpoluk Jakub, *Początki...*, s. 275, Simon Pascale, dz. cyt., s. 94.

⁴⁶⁰ W marcu 1900 roku waszyngtońska gazeta „The Evening Star” informowała – już po jego egzekucji – że w Japonii niezwykły kryminalista, Keijirō Sakamoto, znany jako „Włamywacz-Błyskawica”, oczekuje na decyzję sądu kasacyjnego w kwestii wyroku kary śmierci wydanego nań przez sąd niższej instancji. Gazeta dodała, że, choć wcześniej udowodniono mu 31 przestępstw, w tym morderstwo, w czasie rozpatrywania jego sprawy przez sąd kasacyjny Sakamoto uznał, iż nie uda mu się uniknąć śmierci i przyznał się do innych zbrodni, w tym dwóch morderstw i licznych rabunków połączonych z uszkodzeniem ciała i zastraszaniem, co dało łączny wynik 71 przestępstw. Por.: *Japan's Lightning Burglar*, „The Evening Star”, 3.03.1900, s. 18. Zachodnie gazety czerpały informacje na temat Sakamoto z „The Japan Weekly Mail”. Por.: *The „Lightning Burglar”*, „The Japan Weekly Mail”, 13.01.1900, s. 31; *The Lightning Burglar*, „The Japan Weekly Mail”, 24.02.1900, s. 184.

⁴⁶¹ Komatsu stwierdza, że za sprawą odpowiedniej narracji Komada mógł przedstawiać film jako fikcjonalny reportaż zarejestrowany na miejscu ujęcia przestępcy. Ze względu na to, że badacz nie wiąże filmu Shibaty ze spektaklem wystawianym przez trupę Yokoyamy, w jego ujęciu jedynym alternatywnym modelem prezentacji i odbioru filmu w stosunku do niefikcjonalnego reportażu jest rekonstrukcja słynnego wydarzenia. Ignoruje on tym samym trzeci tryb prezentacji filmu – jako rejestracji fragmentu spektaklu – szczególnie istotny w miejscu jego pierwotnego wyświetlania. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 234.

odnoszącymi się do dwóch różnych kryminalistów pozwalało na zaprezentowanie go jako dwóch różnych produkcji przedstawiających *de facto* dwie różne historie. Sprzyjała temu ogólnikowość sytuacji uwiecznionej na taśmie – ukrywający się mężczyzna zostaje po krótkiej walce ujęty przez policjanta i detektywa. Pod tak nakreśloną scenę aresztowania można było podstawić historię dowolnego przestępcy. Decyzja Komady o zmianie tytułu była podyktowana kalkulacją co do tego, jaki temat będzie bardziej atrakcyjny dla widowni – uznał, że jest to historia świeżo ujętego przestępcy, nie zaś kryminalisty działającego niemal dwie dekady wcześniej. Był to pierwszy przypadek kapitalizacji sensacyjnej i aktualnej tematyki w historii japońskiej branży filmowej.

Po trzecie, Komada mógł w swej narracji modyfikować znaczenie filmu na poziomie detali produkcyjnych. Wiadomo, że podczas turnusów po prowincji w niektórych miejscach wykorzystywał nieświadomość widowni, prezentując aktora odgrywającego rolę detektywa nie jako Yokoyamę, nieznanego nawet w Tokio, lecz jako Otojirō Kawakamiego, słynnego twórcę teatru *shinpa*, który jakoby po raz pierwszy pojawił się przed kamerą⁴⁶². Komada wciąż odwoływał się tym samym do wizji kina jako „okna na świat”, umożliwiającego widzom zobaczenie rzeczy, z którymi nie mogli mieć bezpośredniego kontaktu, żywej w retoryce promocyjnej filmu od jego pojawienia się w Japonii. O ile jednak początkowo owym „odległym światem” był Zachód, o tyle później, zwłaszcza na prowincji, atrakcję tego typu stanowiły również japońskie metropolie – w tym przypadku wielki aktor z Tokio. Na podobnej zasadzie funkcjonowały znajdujące się w ofercie Komady filmy z gejszami z Tokio, Kioto i Nagoi.

Swobodzie w regulacji znaczeń wyświetlanych filmów sprzyjał nie tylko częsty brak znajomości ich kontekstu ze strony widowni, ale również ich właściwości formalne, takie jak krótki czas trwania, brak napisów oraz koncentracja na pojedynczym widoku, działaniu czy gagu. Kontrolując sposób prezentacji „ruchomych fotografii”, organizatorzy projekcji i *benshi* mogli negocjować – czy wręcz: współtworzyć – ich znaczenie, uatrakcyjnić je, wzbogacać o nowe elementy, a nawet ignorować lub świadomie przekłamywać ich pierwotny sens. Zabiegi sensotwórcze, którym Komada poddał nagranie Shibaty, wynikały z chęci zwiększenia jego atrakcyjności dla widzów, a tym samym – jego komercyjnego potencjału. Pobudki tego typu, choć dominujące, nie były jedynymi, jakie mogły przyświecać promotorom filmowym. Warto w tym miejscu przytoczyć dwa przykłady, odległe od siebie o ponad dekadę, w których modyfikacja znaczenia prezentowanych filmów była podyktowana ich cenzurą – potencjalną i faktyczną – ze strony władz.

Pierwszy przypadek miał miejsce zanim jeszcze agencja Hiromeya zainteresowała się produkcją krajowych filmów. Pod koniec 1897 roku Waichi Araki sprowadził do kraju nowy zestaw zagranicznych „ruchomych fotografii”, wśród których znajdował się zrealizowany w wytwórni Edisona *Pocałunek* (*The Kiss*, 1896, William Heise), przedstawiający pocałunek May Irwin i Johna C. Rice’a. Podczas projekcji w Osace nagranie – jak to było wówczas w zwyczaju – zapętłono, w efekcie

⁴⁶² High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 33.

czego para całowała się na ekranie raz za razem przez kilka minut. Film cieszył się dużą popularnością wśród publiczności, nieprzyzwyczajonej do takich widoków. Przed jednym z pokazów Araki dostrzegł na widowni policjantów. Obawiając się, że przedstawiciele instytucji niezwykle wyczulonej na kwestie moralności publicznej nakażą przerwanie projekcji ze względu na obsceniczny charakter filmu, rozważał jej odwołanie. Hoteiken Ueda, odpowiadający za narrację, wpadł jednak na pomysł, jak rozwiązać problem – w komentarzu otwierającym stwierdził, że na Zachodzie dobrzy znajomi tradycyjnie witają się pocałunkiem, pełniącym funkcje analogiczne do japońskiego zwyczaju klepania przyjaciół po ramieniu, a film, który widzowie zaraz obejrzą, ukazuje tę praktykę. Policjanci nie wyrazili obiekcji w kwestii dalszego wyświetlania *Pocałunku*, co w literaturze przedmiotu przypisuje się wpływowi narracji Uedy⁴⁶³. Warto dodać, iż prezentując film, *benshi* nie informował, że wystąpili w nim znani aktorzy wodewilowi, a scena pocałunku pochodzi z brodwayowskiego musicalu. Najpewniej organizatorzy projekcji nie zdawali sobie sprawy z tego faktu, a nawet jeśli byli tego świadomi, nie uznali tej informacji za istotnej dla widzów.

Ryzyko wstrzymania wyświetlania *Pocałunku* przez policję zostało zażegnane *ad hoc*, bez uprzedniego przygotowania, dzięki komentarzowi rezolutnego narratora, który odwołał się do ówczesnego przekonania o edukacyjnych właściwościach „ruchomej fotografii” jako narzędzia pozwalającego Japończykom na poznanie obcych zwyczajów. W 1909 roku, kiedy firma Yokoty miała problemy z wyświetlaniem wyprodukowanego przez Pathé widowiska historycznego *Męczeństwo Ludwika XVII* (*Le martyre de Louis XVII*, 1908, reż. nieznan), zastosowano bardziej rozbudowane środki, zdradzające dłuższy namysł nad rozwiązaniem zaistniałej sytuacji. Dzień przed planowaną premierą filmu Tokijska Policja Metropolitarna zakazała jego wyświetlania z uwagi na zagrożenie dla porządku publicznego. Decyzja ta była podyktowana faktem, że w filmie przedstawiono m.in. tłum atakujący pałac wersalski oraz ścięcie Ludwika XVI. Ukazywanie takich rzeczy na ekranie było niedopuszczalne ze względu na propagowany przez władze epoki Meiji kult cesarza, w wyniku którego zakazane było nie tylko bezczeszczenie godności rodziny cesarskiej, ale i negatywne przedstawianie rodów panujących innych państw oraz regulacje zakazujące propagowania obalenia monarchii i obowiązyującego porządku społeczno-politycznego. Francuskiej produkcji nie dopuszczono więc do wyświetlania ze względu na jej domniemaną rewolucyjną wymowę. Importerom nie w smak było zrezygnowanie z eksploatacji filmu, za który już zapłacili, toteż kilka tygodni później został on wprowadzony na ekrany – bez dokonania jakichkolwiek cięć – pod tytułem *Niezwykła historia z Ameryki Północnej: Władca jaskini* (*Hokubei kidan: Gankutsu-ō*). Narracja towarzysząca projekcji całkowicie zmieniała pierwotną treść filmu – Ludwik XVI, Maria Antonina i młody Ludwik XVII stali się rodziną herszta zbójczej bandy grasującej w Górach Skalistych, pławiącą się w luksusach nie w pałacu królewskim, lecz jaskini, w której bandyta zgromadził

⁴⁶³ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 520–521; High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 535.

swe łupy, a rozwścieczony tłum szturmujący Wersal przedstawiono jako grupę uczciwych obywateli pomagającą policji w ujęciu rozbójników⁴⁶⁴. W ten oto sposób rewolucyjny film o obaleniu monarchii przekształcono w pouczającą opowieść o zwykłych ludziach wspierających władzę w walce z rzezimieszkami, utrzymaną w duchu promowanej wówczas w teatrze *kabuki* i literaturze dydaktycznej maksymy *kanzen chōaku* („nagradzać dobro, karać zło”, alt. „nagradzać cnotę, karać występki”). Fortel importera powiódł się, ponieważ w owym czasie policja rozpatrywała wnioski o pozwolenie na wyświetlanie filmów na podstawie streszczenia fabuły lub narracji *benshi* – funkcjonariusz, który dopuścił *Niezwykłą historię z Ameryki Północnej...* na ekrany, nie wiedział, że ten sam film, opatrzone innym tytułem i opisem, nie uzyskał wcześniej zgody na wyświetlanie.

Regulacja znaczeń wyświetlanych filmów poprzez ich parateksty, zwłaszcza narrację towarzyszącą projekcji, nie była, rzecz jasna, zjawiskiem unikalnym dla japońskiej branży filmowej⁴⁶⁵. W kontekście japońskim praktyka ta była jednak szczególnie istotna ze względu na długie utrzymywanie się instytucji narratora i silną pozycję sektora wystawienniczego w strukturze przemysłu filmowego. Z racji ich uprzywilejowanej pozycji w stosunku do sektora produkcyjnego, mobilni

⁴⁶⁴ Por.: Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 21–22; High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 173; Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. 38. Sharp stwierdza, że problematyczną produkcją był film o tytule *La règne de Louis XVI (Rządy Ludwika XVI)*, zrealizowany w 1905 roku. Wytwórnia Pathé faktycznie wyprodukowała mniej więcej w tym czasie film o podobnie brzmiącym tytule, lecz był on poświęcony Ludwikowi XIV – mowa o *Rządach Ludwika XIV (Le règne de Louis XIV, 1904, Vincent Lorant-Heilbronn)*. Richie jako tytuł filmu podaje *La fin du règne de Louis XVI – Révolution Française (Koniec rządów Ludwika XVI: Rewolucja Francuska)* i stwierdza, że powstał w 1907 roku. Streszczenia *Męczeństwa Ludwika XVII* z amerykańskiej prasy filmowej pozwalają stwierdzić, że w Japonii wyświetlano właśnie ten film. Por.: *Martyrdom of Louis XVII*, „Moving Picture World”, Vol. 4, No. 16, 17.04.1909, s. 492; „*Martyrdom of Louis XVII*”, „Moving Picture World”, Vol. 4, No. 18, 1.05.1909, s. 554.

⁴⁶⁵ Komatsu jako przykład podobnych zabiegów spoza Japonii przytacza pokazy organizowane przez Francisa Doubliera w 1898 roku na zamieszkałych przez ludność żydowską obszarach w południowej Rosji, podczas których zbiór niepowiązanych ze sobą, dość przypadkowych scenek prezentowano jako autentyczny reportaż z głośnej wówczas afery Dreyfusa. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, s. 234. Afera Dreyfusa była skandalem politycznym we Francji związanym z procesem Alfreda Dreyfusa, francuskiego oficera żydowskiego pochodzenia, którego na podstawie fałszywych dowodów oskarżono w 1894 roku o zdradę na rzecz Niemiec i skazano na dożywocie w obozie karnym na Diabelskiej Wyspie w Gujanie. W 1898 roku fałszerstwo ujawnił na forum publicznym Émile Zola. W 1899 roku Dreyfus został ułaskawiony przez prezydenta, lecz rehabilitowano go dopiero siedem lat później. Doublier, mający świadomość dużego zainteresowania tematem, zwłaszcza wśród ludności żydowskiej, wybrał kilka z filmów, którymi wówczas dysponował, i zaprezentował je jako materiał ze sprawy Dreyfusa. Dzięki odpowiedniej narracji nagrania, na których uchwycono parady francuskich żołnierzy pod komendą oficera, sporych rozmiarów budynek, fiński holownik i deltę Nilu, przekształciły się w segmenty ukazujące Dreyfusa przed oskarżeniem go o zdradę, paryski Pałac Sprawiedliwości, w którym toczyła się jego rozprawa, okręt wywozący go na Gujanę i Diabelską Wyspę. Por.: Leyda Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin Ltd, London 1973, s. 23; Barnouw Eric, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Second Revised Edition, Oxford University Press, New York 1993, s. 25–26; Doublier Francis, *Reminiscences of an Early Motion Picture Operator*, „Image: Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House”, Vol. 5, No. 6, 1956, s. 135.

organizatorzy projekcji, menadżerowie kinoteatrów oraz obiektów, dla których wyświetlanie filmów stanowiło jeden z obszarów aktywności, a nawet co popularniejsi *benshi* mogli nie tylko zlecać realizację filmów na konkretne tematy, ale i dość swobodnie modyfikować otrzymany produkt.

Sytuacja zaczęła się zmieniać na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku, co wynikało ze splotu kilku czynników. Po pierwsze, na sposób pojmowania kina coraz większy wpływ zaczęła wywierać progresywna krytyka filmowa, postrzegająca utwór filmowy jako zamkniętą całość, samowystarczającą i wolną od wpływu czynników zewnętrznych, która winna być prezentowana w takiej samej postaci niezależnie od miejsca i czasu wyświetlania. Progresywni dziennikarze krytykowali *benshi* m.in. za nadmierną swobodę w narracji filmów, przekłamywanie ich scenariuszy i wprowadzanie do nich elementów niezamierzonych przez twórców. Po drugie, rozwijający się sektor produkcyjny wykazywał coraz większe ambicje w kierunku przyjęcia dominującej pozycji w ramach przemysłu filmowego, w tym narzucenia kinom repertuaru i zwiększenia kontroli nad kształtem swoich wytworów. Do filmów coraz częściej dołączano skrypt narracji oraz instrukcje dla *benshi*, co miało na celu ujednoczenie kształtu filmu niezależnie od okoliczności jego wyświetlania, choć w praktyce możliwości wyegzekwowania na narratorach stosowania się do tych zaleceń były ograniczone. Co więcej, u progu lat 20. w japońskich produkcjach – zwłaszcza tych realizowanych przez twórców sympatyzujących z postulatami progresywnej krytyki filmowej – zwiększyło się znaczenie plansz tekstowych, wcześniej stosowanych w ograniczonym zakresie. Po trzecie wreszcie, w okresie tym władze coraz bardziej naciskały na to, by *benshi* trzymali się podczas projekcji streszczeń filmów lub skryptów narracji przedłożonych do cenzury. Słowem: z kilku stron równolegle wystąpiły naciski na ujednoczenie znaczenia tekstu filmowego.

Pierwsze filmy na podstawie spektakli *kabuki*

Shibata nakręcił w 1899 roku jeszcze dwa filmy na podstawie spektakli, tym razem sięgając już nie do teatru *shinpa*, lecz *kabuki* – w listopadzie zarejestrował *Oglądanie jesiennych liści klonu (Momijigari)*⁴⁶⁶, w grudniu natomiast *Dwie dziewczyny w świątyni Dōjō-ji (Ninin Dōjō-ji)*. W tym pierwszym wystąpiły dwie największe gwiazdy *kabuki* tego okresu – wspomniany już Danjūrō

⁴⁶⁶ *Momijigari* dosłownie oznacza „polowanie na klony” (*momiji* – klon, *kari* – polowanie) i stanowi jesienny odpowiednik wiosennej praktyki *hanami* (dosł. oglądanie kwiatów), czyli podziwiania kwitnących wiśni. W polskim piśmiennictwie występują różne tłumaczenia tytułu filmu i sztuki, z której zaczerpnięto zarejestrowany fragment. Loska tłumaczy tytuł filmu jako *Opadające liście klonu*, a Karpoluk jako *Jesienne klony*, Melanowicz z kolei przekłada tytuł sztuki na *Oglądanie liści klonów*, zaś Żeromska na *Oglądanie jesiennych liści lata*. Sam wcześniej stosowałem tłumaczenie *Oglądając jesiennie liście*. Por.: Loska Krzysztof, *Japonia...*, dz. cyt., s. 819; Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 276; Melanowicz Mikołaj, *Literatura japońska: Od VI do połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 449; Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny: Korzenie i metamorfozy. T. 2: Kabuki, bunraku*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010, s. 413; Głównia Dawid, *Sześć...*, dz. cyt., s. 43.

Ichikawa IX i Kikugorō Onoe V⁴⁶⁷. Niemal sześćdziesięcioletni Danjūrō, dwa lata wcześniej oburzony myślą, że miałby stąpać po tych samych deskach, na których postawiono projektor, zaakceptował już obecność filmu w budynkach teatrów, nadal jednak odnosił się do niego nieprzychylnie, postrzegając go jako wulgarną rozrywkę. Na występ przed kamerą przystał niechętnie, dopiero po tym, jak Takejirō Inoue – menadżer Kabuki-za – przekonał go, że zapis jego występu będzie darem dla przyszłych pokoleń, które dzięki technologii filmowej będą mogły oglądać grę wielkiego aktora jeszcze długo po jego śmierci⁴⁶⁸. Wybór materiału, jaki uwieczniono na taśmie, nie był przypadkowy. *Momijigari* to sztuka taneczna (*shosagoto*), którą Mokuami Kawatake zaadaptował z teatru *nō* specjalnie dla Danjūrō – jej premiera odbyła się w październiku 1887 roku w teatrze Shintomi-za. Nie tylko stanowiła jedną z najpopularniejszych sztuk w repertuarze gwiazdora, ale też gościła na deskach Kabuki-za w chwili poddania pomysłu realizacji filmu z jego udziałem – wystawiano ją tam od 1 do 25 listopada z Danjūrō i Kikugorō w rolach głównych. Nagranie zarejestrowano kilka dni po zdjęciu sztuki z afisza.

Oglądanie jesiennych liści klonu jest oparte na kanwie legendy o pojedynku, jaki słynny wojownik Taira no Koremochi stoczył na górze Togakushi z grającym tam demonem⁴⁶⁹. Sztuka rozpoczyna się od przybycia Koremochiego i jego dwóch wasali na rzeczoną górę (rzekomo) w celu podziwiania liści klonu. Dostrzegłszy w oddali grupę osób, wojownik wysłał do nich jednego ze swych podwładnych, by ten dowiedział się, kim są. Na miejscu mężczyzna spotyka służki wysoko urodzonej damy, które informują go, że ich pani – której imienia nie chcą wyjawiać – przybyła w te okolice w tym samym celu co Koremochi. Ten postanawia nie przeszkadzać kobietom i przejechać w słusznej odległości od nich, służki damy zastępują mu jednak drogę i próbują nakłonić go, by oddał

⁴⁶⁷ Trzecim najbardziej cenionym aktorem tego okresu był Sadanji Ichikawa I. Trójkę tę określano mianem *Dan-kiku-sa*, powstałym z połączenia pierwszych znaków ich imion (團菊左).

⁴⁶⁸ Ponad sto lat po realizacji filmu, który szczęśliwie zachował się do naszych czasów – choć nie w całości – Rządowa Agencja do spraw Kultury (Bunka-chō) działająca przy Ministerstwie Edukacji, Kultury, Sportu, Nauki i Technologii oficjalnie potwierdziła opinię Inoue, wpisując w 2009 roku *Oglądanie jesiennych liści klonu* na listę ważnych dziedzictw kultury (*jūyō bunkazai*). Wśród 12 936 obiektów (według stanu na 2015 rok), jakie trafiły na listę, znajdują się tylko trzy filmy. Pozostałe dwa to *Sztuka historyczna: Pożegnanie z Nankō* (*Shigeki: Nankō ketsubetsu*, 1921, reż. nieznanymi) i *Pogrzeb Tomijirō Kobayashiego* (*Kobayashi Tomijirō sōgi*, 1910, Ryō Konishi). Pierwszy z nich – wpisany na listę w 2010 roku – to w istocie dwa filmy połączone w jeden, nagranie składa się bowiem z filmu *Sztuka historyczna: Pożegnanie z Nankō* zrealizowanego przez nieznanego reżysera wytwórni Nikkatsu podczas zorganizowanej pod auspicjami Ministerstwa Edukacji Wystawy Ruchomej Fotografii (Katsudō Shashin Tenrankai), która odbyła się pod koniec 1921 roku w Muzeum Cesarskim w Tokio (wcześniej – Muzeum Ministerstwa Edukacji, obecnie – Muzeum Narodowe) i krótkiego *Reportażu z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Eksceleńcę Księcia Regenta* (*Sesshōnomiya denka katsudō shashin tenrankai o tairan jikkō*), nakręcony przez niezidentyfikowanego operatora wytwórni Taikatsu. Drugi to zrealizowany dla Yoshizawa Shōten reportaż z ceremonii pogrzebowej słynnego przedsiębiorcy – założyciela Kobayashi Shōten, dzisiejszej korporacji Lion (Raion Kabushiki-gaisha) – wpisany na listę w 2011 roku.

⁴⁶⁹ Yoda Hiroko, Alt Matt (red.), *Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, tłum. ciż, Dover Publications, New York 2016, s. 186.

się *momijigari* wraz z ich panią – księżniczką Sarashiną. Wojownik, zrazu niechętnie, przystaje na propozycję. Służki przynoszą pożywienie i sake, a ich pani wykonuje na prośbę Koremochiego taniec z dwoma wachlarzami. Wojownik i jego wasale zasypiają, a księżniczka oddała się. Zapada zmrok. Na miejscu pojawia się bóstwo góry – będące na służbie boga wojny Hachimana – które bezskutecznie próbuje obudzić Koremochiego i ostrzec go, że padł ofiarą czarów podszywającego się pod księżniczkę i pożerającego schwytych ludzi demona. W końcu wykonuje taniec *kagura*, w nadziei, że ten zbudzi twarde śpiącego mężczyznę. Kiedy się to udaje, Koremochi – który w rzeczywistości przybył w te okolice, by zgładzić demona – otrzymuje od bóstwa święty miecz Hachimana. Wojownik wdaje się w walkę z krwiożerczym potworem, parującym jego ciosy gałęzią i zamachującym się na niego swą długą grzywą. Za sprawą magicznych właściwości miecza demon stopniowo traci siły, w końcu zaś zostaje przez Koremochiego zabity⁴⁷⁰.



Ryc. 34. Kadr z filmu *Oglądanie jesiennych liści klonu*. Po lewej Kikugorō Onoe V jako Taira no Koremochi, po prawej Danjūrō Ichikawa IX jako demon.

W kilkuminutowym filmie, na jakiego realizację pozwalała ówczesna technologia, nie mogła zostać przedstawiona cała fabuła *Momijigari*. Shibata musiał

⁴⁷⁰ Szersze omówienie sztuki i jej tłumaczenie na język angielski można znaleźć w: Emmert Richard, Cummings Alan, *Viewing the Autumn Foliage: Momijigari*, [w:] James R Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage. Vol. 4: Restoration and Reform, 1872–1905*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2003.

więc skoncentrować się na najatrakcyjniejszym aspekcie spektaklu, co w przypadku sztuki typu *shosagoto* z definicji oznaczało taniec. Na trzech szpulach taśmy zarejestrował trzy sekwencje, każdą w jednym ujęciu, przedstawiające kolejno: taniec księżniczki Sarashiny, taniec bóstwa góry Togakushi oraz taneczny pojedynek między Koremochim i demonem. Nagranie zostało zrealizowane pośpiesznie, obawiano się bowiem, że niechętny całemu przedsięwzięciu Danjūrō może się z niego w każdej chwili wycofać. Kręcenie wewnątrz teatru było wykluczone ze względu na niewystarczający poziom oświetlenia. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych scenek z gejszami i późniejszych filmów na podstawie spektakli teatralnych, materiał zarejestrowano na otwartej przestrzeni, by wykorzystać naturalne światło. Film nakręcono na niewielkiej drewnianej scenie w ogrodzie przylegającej do Kabuki-za herbaciarni. Na środku ustawiono główną dekorację – duże drzewo, wykorzystywane również w scenicznych inscenizacjach sztuki⁴⁷¹, z tyłu natomiast rozciągnięto malowane tło. Partyzanckie warunki pracy nad filmem dobrze ukazują wspomnienia Shibaty z jego realizacji:

Tego ranka wiał porywisty wiatr. Zdecydowaliśmy się kręcić na małej zewnętrznej scenie na tyłach Kabuki-za, przeznaczonej na przyjęcia herbaciane. Szybko przygotowaliśmy scenę, cały czas bojąc się, że Danjūrō może nagle znowu zmienić zdanie. Ze względu na silny wiatr wszyscy pracownicy obsługi teatru oraz jego menadżer [Inoue], trzymali malowane tło, żeby nie odleciało [...]. Danjūrō, grający księżniczkę Sarashinę, miał tańczyć z dwoma wachlarzami. Z powodu wiatru popełnił jednak niespotykany jak na niego błąd, wypuszczając z ręki jeden z wachlarzy. Mimo to nie zaczęliśmy kręcić od nowa. Paradoksalnie, później to ta część nagrania szczególnie podobała się widowni⁴⁷².

Film został pomyślany jako zapis występu wielkich aktorów, toteż Shibata nie czynił starań, by ukryć jego *quasi*-sceniczny charakter. Wręcz przeciwnie – eksponował go, jako że odbiór nagrania miał stanowić namiastkę oglądania spektaklu w teatrze⁴⁷³. Aktorzy zostali ujęci w planie pełnym, co odpowiadało widokowi z najdogodniejszej pozycji na widowni. Kamera, ustawiona frontalnie, znajdowała się na niewielkim podwyższeniu, a jej obiektyw lekko opuszczono, by uchwycić deski sceny, po której stąpali aktorzy. Gra gwiazdorów była zgodna z idiomem teatralnym – pojedynek między bohaterem a demonem został przedstawiony w postaci *tachimawari* z minimalnym kontaktem fizycznym między mieczem Danjūrō i gałęzią dzierzoną przez Kikugorō, a w jego trakcie gwiazdorzy na krótką chwilę zastygli w pozie *mie*. Elementem inscenizacji, który najsilniej odsyła do praktyki teatralnej, jest jednak obecność asystenta scenicznego, siedzącego przez cały czas trwania filmu w tle, pod dekoracją drzewa. W trakcie finałowego pojedynku

⁴⁷¹ Tamże, s. 307.

⁴⁷² Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 79. Por.: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 33; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 18; Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 276.

⁴⁷³ O wiarygodności stylizacji świadczy fakt, że kadr z filmu został przedstawiony w wydany w 1900 roku albumie *Widoki Japonii (Nihon no meishō)* jako fotografia Danjūrō i Kikugorō odgrywających *Momijigari* na deskach teatru. Por.: Segawa Mitsuyuki (red.), *Nihon no meishō*, Shiden Hensanjo, Tōkyō 1900, brak paginacji.

wbiega on na krótką chwilę na scenę, by uprzątnąć spod nóg aktorów gałęzie, którymi nieco wcześniej rzucał Kikugorō⁴⁷⁴.

Oglądanie jesiennych liści klonu nie zostało zrealizowane z myślą o komercyjnej eksploatacji – przynajmniej nie oficjalnie⁴⁷⁵. Danjūrō zgodził się na udział w przedsięwzięciu wyłącznie pod wpływem argumentacji o zachowaniu próbki jego kunsztu dla potomnych, zastrzegając przy tym, że nagranie będzie mogło być publicznie wyświetlane dopiero po jego śmierci. Aktorowi nie spieszyło się również do zapoznania z zarejestrowanym materiałem – film obejrzał dopiero 7 listopada 1900 roku podczas prywatnego pokazu zorganizowanego w jego rezydencji. Wedle artykułu opublikowanego dwa dni później w „Jiji Shinpō” Danjūrō stwierdził po seansie, że oglądanie samego siebie tańczącego na ekranie jest bardzo dziwnym doświadczeniem⁴⁷⁶. Po zademonstrowaniu go aktorowi materiał trafił do magazynu. Danjūrō zmienił zdanie w kwestii niewyświetlania nagrania za jego życia w połowie 1903 roku. Gwiazdor miał wówczas zakontraktowany występ w Osace, jednak ciężko zachorował, przystał więc na to, by w formie rekompensaty zaprezentowano tamtejszej widowni nakręcony kilka lat wcześniej film. Za organizację projekcji w teatrze Naka-za, podczas których wyświetlano również *Dwie dziewczyny w świątyni Dōjō-ji*, odpowiadała Yoshizawa Shōten. Pierwotnie planowano, że pokazy będą trwały od 7 do 15 lipca, lecz ze względu na duże zainteresowanie publiczności przedłużono je do 1 sierpnia. Jak ujmuje rzecz Cazdyn: „Filmowa reprodukcja występu Danjūrō została uznana za bardziej satysfakcjonujący substytut [jego faktycznego występu] niż występ innej trupy”⁴⁷⁷. Siedem miesięcy później – począwszy od 9 stycznia 1904 roku – przez tydzień film wyświetlano w Kabuki-za. Było to już po śmierci Danjūrō, który nie odzyskał sił po chorobie i zmarł 13 września 1903 roku. Kikugorō zmarł 18 lutego tego samego roku, nie dożywszy nawet pokazów w Naka-za.

W *Dwóch dziewczynach w świątyni Dōjō-ji* wystąpili młodzi aktorzy znajdujący się na stosunkowo wczesnym etapie kariery – Kakitsu Ichimura VI (późniejszy Uzaemon Ichimura XV) i Eizaburō Onoe V (późniejszy Baikō Onoe VI). Podobnie jak ich cieszący się większą estymą poprzednicy, odegrali oni przed kamerą wyminki ze spektaklu, w którym występowali wówczas w Kabuki-za – była to wystawiona po raz pierwszy w 1835 roku sztuka *shosagoto* nawiązująca do popularnej

⁴⁷⁴ W teatrze *kabuki* występują dwa rodzaje asystentów scenicznych o analogicznych funkcjach, lecz różnych strojach – *kōken* nosi strój formalny, natomiast *kurogo* (alt. *kuronbō*) czarny kostium. Do ich zadań należy m.in. przesuwanie dekoracji, przynoszenie i odnoszenie rekwizytów, usuwanie ze sceny zbędnych obiektów oraz pomaganie aktorom przy zmianie kostiumu. Asystenci sceniczni nie stanowią elementu diegetycznego sztuki, toteż konwencjonalnie uznaje się ich za niewidocznych. W filmie Shibaty pojawia się *kōken*.

⁴⁷⁵ Nagranie z największym gwiazdorem *kabuki* tego okresu wykonującym jedną ze swych popisowych ról było materiałem o zbyt dużym potencjale komercyjnym, by nie rozważano możliwości jego kapitalizacji. Komada prawdopodobnie od samego początku liczył na to, że w przyszłości – choćby po śmierci Danjūrō – będzie mógł wyświetlać film w ramach organizowanych przez siebie projekcji.

⁴⁷⁶ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 79.

⁴⁷⁷ Cazdyn Eric, dz. cyt., s. 18.

legendy o dzwonie ze świątyni Dōjō-ji⁴⁷⁸. W przeciwieństwie do *Momijigari* Komada mógł swobodnie eksploatować to nagranie. Podczas premiery filmu, która odbyła się 7 sierpnia 1900 roku w Kabuki-za, dołożono starań, by wzmocnić jego *quasi-sceniczne* właściwości – projekcji towarzyszyła śpiewana narracja *nagauta* i akompaniament muzyczny w wykonaniu zespołu złożonego z samisenu, fletu i bębnow⁴⁷⁹, a przed ekranem ustawiono imponującą scenografię, na którą składały się m.in. sztuczne głązy i wypełniony rybami staw⁴⁸⁰. Co więcej, nad widownią rozmieszczono elektryczne wiatraki wytwarzające podmuchy powietrza imitujące chłodną bryzę⁴⁸¹. Atrakcyjność nagrania, sama w sobie duża, została zwiększona przez wprowadzenie koloru – był to pierwszy przypadek zastosowania procesu ręcznego barwienia taśmy do filmu japońskiej produkcji. Komada zlecił to zadanie firmie Yoshizawa Shōten, mającej – jak wspominałem – doświadczenie w barwieniu slajdów latarni magicznej. *Dwie dziewczyny w świątyni Dōjō-ji* stanowiły jedną z najbardziej wartościowych pozycji w katalogu Stowarzyszenia Japońskich Ruchomych Fotografii, wyświetlaną podczas organizowanych pod jego egidą projekcji jeszcze przez kilka lat.

Pod koniec 1899 roku po wieloletnim pobycie w USA, gdzie pracował m.in. przy budowie japońskiego ogrodu i herbaciarni na potrzeby Wystawy Światowej w Chicago, do Japonii powrócił Tsuneji Tsuchiya. Podczas pobytu za granicą

⁴⁷⁸ Legenda opowiada o dziewczynie, która zakochuje się w młodym mnichu i ściga go, pod postacią węża, do świątyni Dōjō-ji. Tam owija się wokół świątynnego dzwonu, w którym ukrywa się mnich. Pod wpływem ognia buchającego z twarzy potwora dzwon roztapia się, zwęglając znajdującego się w nim mężczyznę. Większość odwołujących do tej legendy sztuk z repertuaru *nō*, *bunraku* i *kabuki* przedstawia wariant historii rozgrywającej się wiele lat po opisanych w niej wydarzeniach – w świątyni trwają przygotowania do uroczystości poświęcenia nowego dzwonu, wędrowna tancerka prosi o możliwość jego obejrzenia w zamian za wykonanie dziękczynnego tańca, kiedy zaś kończy ujawnia swą prawdziwą naturę i zmienia się w węża. Najpopularniejszą sztuką *kabuki* przedstawiającą tę historię jest *Dziewczyna w świątyni Dōjō-ji* (*Musume Dōjō-ji*), wystawiona po raz pierwszy w 1753 roku. Sztuka, której fragmenty zarejestrował Shibata, różni się od niej tym, że w miejsce jednej tancerki pojawiają się dwie. Więcej informacji na temat sztuk *kabuki* odnoszących się do legendy i streszczenie *Dziewczyny w świątyni Dōjō-ji* można znaleźć w: Scott A. C., *The Kabuki Theatre of Japan*, Dover Publications, Inc., New York 1999, s. 91–97. Anglojęzyczne tłumaczenie tej sztuki oraz wcześniejszej sztuki *nō* dostępne są w: *A Maiden at Dōjōji* (*Musume Dōjōji*), tłum. Mark Oshima, [w:] Karen Brazell (red.), *Traditional Japanese Theater. An Anthology of Plays*, Columbia University Press, New York – Chichester 1998, s. 506–524 i *Dōjōji*, tłum. Donald Keene, [w:] tamże, s. 195–206. *Ninin* (*ni* – dwa, *jin* – osoba) można przełożyć na „dwie osoby”, „dwójkę ludzi” lub „parę”. W tytułach sztuk typu *dōjōjimonō* wyrażenia poprzedzające nazwę świątyni służą wyróżnieniu danej sztuki na tle pozostałych i dookreśleniu jej specyfiki – w tym sensie *Ninin Dōjō-ji* można więc przełożyć na „podwójne Dōjō-ji”. Ze względu na to, że zarówno w sztuce, jak i w filmie na jej podstawie, pojawiają się dwie tancerki, zdecydowałem się na niedosłowne, deskryptywne tłumaczenie tytułu. W literaturze przedmiotu dotychczasowo stosowano – co wcześniej sam czyniłem – literalne tłumaczenie tytułu do postaci *Dwóch ludzi w świątyni Dōjō-ji* (ang. *Two People at Dōjō Temple*). Por.: McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 39; Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 177; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 18; Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 277; Głownia Dawid, *Sześć...*, dz. cyt., s. 43.

⁴⁷⁹ McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 39.

⁴⁸⁰ Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 177.

⁴⁸¹ Tamże.

zdobył on wiedzę w zakresie rejestracji i wywoływania filmów, a do ojczyzny przywiózł ze sobą egzemplarz bioskopu – aparatu konstrukcji Charlesa Urbana i Waltera Isaaca, łączącego funkcje projektora i kamery. W pierwszej połowie 1900 roku Tsuchiya nawiązał współpracę z jedną z efemerycznych firm zajmujących się organizacją projekcji, dla której zrealizował kilka nagrań, w tym nakręcone na przełomie lipca i sierpnia *Gniazdo perkozka* (*Nio no ukisu*) – krótką scenkę komiczną zaczerpniętą ze sztuki *kabuki* pod tym samym tytułem⁴⁸². Ganjirō Nakamura I, popularny aktor z regionu Kansai, wcielił się w mężczyznę, zakochującego się od pierwszego wejrzenia w pięknej Nio, którą dostrzega w procesji kurtyzan. Nie odrywając wzroku od obiektu swych westchnień, bohater podąża za procesją. Zaślepiiony urodą dziewczyny, nie zwraca uwagi na to, co dzieje się wokół niego, wskutek czego nadeptuje na psa. Gdy rozwścieżone zwierzę gryzie mężczyznę w nogę, ten salwuje się ucieczką.

Gniazdo perkozka posiada szereg cech wspólnych z *Oglądaniem jesiennych liści klonu* i *Dwójką dziewcząt w świątyni Dōjō-ji* – jest to zapis fragmentu sztuki *kabuki* znajdującej się w chwili jego realizacji na afiszu, zarejestrowany na otwartej przestrzeni nieopodal miejsca, w którym wystawiano spektakl, z udziałem występującego w nim aktora⁴⁸³. Pomiędzy produkcjami tymi zachodzi jednak zasadnicza różnica – Tsuchiya nie próbował nadać swemu nagraniu znamion inscenizacji teatralnej. *Gniazda perkozka* nie zarejestrowano na scenie, lecz w naturalnym otoczeniu, nie wykorzystano w nim też malowanego tła ani innych teatralnych dekoracji. Co więcej, Tsuchiya podkreślił istnienie przestrzeni pozakadrowej wchodzącej w ramy świata przedstawionego – nadchodząca z głębi ekranu procesja kurtyzan stopniowo zbliża się do kamery, po czym mija ją i znika z prawej strony ekranu, tymczasem Ganjirō, wciąż obecny w kadrze, podąża za nią wzrokiem, spoglądając w miejsce poza polem widzenia kamery, w którym w danym momencie powinna znajdować się procesja⁴⁸⁴. *Gniazdo perkozka* było pod tym względem bliższe formule scenki ulicznej niż dwóm poprzednim filmom Shibaty – obraz prezentowany na ekranie stanowił wyimek szerszego świata przynależącego do tego samego porządku ontologicznego, zaś postaci przekraczające granice kadru, choć znikwały z ekranu, wciąż funkcjonowały w ramach tej samej rzeczywistości, co obiekty na nim widoczne. Shibata – przeciwnie – redukował świat przedstawiony w odgrywanych przez aktorów historiach do poziomu niewielkiej, zamkniętej przestrzeni

⁴⁸² McDonald tłumaczy tytuł sztuki jako *Kurtyzana Nio* (McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 39). Niedosłowne tłumaczenie badaczki wynika z gry słów zastosowanej w tytule sztuki (鳩の浮巢) – znak *nio* (鳩) stanowi część zapisu słowa *niodori* (鳩鳥), oznaczającego perkozka, jednocześnie jednak jego odczytanie odsyła do imienia pojawiającej się w sztuce kurtyzany. Kletowski błędnie stwierdza, jakoby *Gniazdo perkozka* było „pierwszy[m] film[em], którego fabułę zainspirował wiersz *haiku*, autorstwa siedemnastowiecznego poety Bashō” (Kletowski Piotr, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 10). Bashō faktycznie napisał wiersz, w którym pojawia się fraza *nio no ukisu*, jednak nie ma on nic wspólnego z filmem Tsuchiyi. Wiersz i komentarze do niego można znaleźć w: Ueda Makoto, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford University Press, Stanford 1995, s. 160.

⁴⁸³ Spektakl wystawiano w teatrze Misono-za w Nagoi, film natomiast nakręcono na terenie pobliskiej świątyni.

⁴⁸⁴ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 236.

sceny, eksponując tym samym nie tylko fizyczne, ale i ontologiczne granice między przestrzenią sceniczną/kadrową i pozasceniczną/pozakadrową. *Gniazdo perkoza* stanowiło jednak wyjątek na tle większości produkcji na podstawie spektakli teatralnych realizowanych w Japonii do końca pierwszej dekady XX wieku, w których celowo podkreślano ich *quasi-sceniczny* charakter.

Przypadek *Oglądania jesiennych liści klonu* stanowi pierwszorzędną ilustrację kwestii dualistycznego charakteru wczesnych produkcji typu *engeki jishsha eiga*, a zarazem trudności w ich klasyfikacji przy zastosowaniu anachronicznego podziału na film fabularny/fikcyjny i dokumentalny/niefikcyjny – z jednej bowiem strony w nagraniu zaprezentowano fikcyjną historię opowiadającą o starciu dzielnego wojownika z krwiożerczym demonem (co pozwala przypisać je do kategorii filmu fikcyjnego), z drugiej zaś stanowiło ono zapis występu gwiazdorów *kabuki*, odgrywających przed kamerą swe popisowe role w sposób zbliżony do tego, w jaki czynili to na deskach teatru (co lokuje je w domenię filmu niefikcyjnego). Jak zauważa Komatsu, fikcyjny wymiar filmu miał źródło w historii zaczerpniętej ze sztuki teatralnej, niefikcyjny natomiast w nieiluzjonistycznej inscenizacji, podkreślającej fakt, że wszystko to, co widzownia oglądała na ekranie, rozgrywało się na scenie⁴⁸⁵. Należy przy tym zaznaczyć, że filmowa wersja *Oglądania jesiennych liści klonu* nie była samowystarczalna na poziomie narracyjnym, tzn. zrozumienie przedstawionej w niej historii wymagało bądź to uprzedniej znajomości fabuły sztuki (ewentualnie: opowieści, na kanwie której ta powstała), bądź mediacji *benshi*. Nie miało to jednak większego znaczenia, jako że publiczność nie ściągała na projekcje ze względu na zawartą w filmie historię, lecz *performance* – nagranie, jak już wspominałem, po raz pierwszy wyświetlono publicznie w formie substytutu występu scenicznego Danjūrō, a podczas późniejszych pokazów, zwłaszcza tych organizowanych kilka lat po śmierci Danjūrō i Kikugorō, podkreślano jego wartość jako dokumentu historycznego, pozwalającego widzom ujrzyć na własne oczy grę dwóch wybitnych aktorów.

Koncentracja na performansie, a nie snuciu opowieści i – wymuszona ograniczeniami technologicznymi – fragmentaryczność wpisywały wczesne produkcje na podstawie spektakli w tryb odbioru charakterystyczny dla teatru *kabuki*. Widownia z reguły nie udawała się do teatru po to, by poznać historię – tę bowiem znała już z wcześniejszych spektakli, literatury popularnej, opowieści ustnych itd. – lecz po to, by delektować się sposobem, w jaki ta została przedstawiona, przekonać się, czy do spektaklu wprowadzono jakieś innowacje w stosunku do wcześniejszych inscenizacji, przede wszystkim zaś obejrzyć aktora występującego w danej roli, zwłaszcza jeśli był on jej uznanym odtwórcą⁴⁸⁶. W chwili poja-

⁴⁸⁵ Tamże, s. 235.

⁴⁸⁶ Badacze *kabuki* wskazują, że istniały w tym zakresie różnice regionalne, sięgające jeszcze epoki Edo – widownia z regionu Kamigata (Kioto i Osaka) przykładała większą wagę do fabuły niż publiczność z Edo, dla której ważniejsza była gra aktorów. Por.: Inoue Megumi, *Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre?* [w:] David Jortner, Keiko McDonald, Kevin J. Wetmore Jr. (red.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham 2006, s. 8–9; Poulton M. Cody, *A Beggar's Art: Scripting Modernity in Japanese Drama, 1900–1930*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2010, s. 9.

wienia się w Japonii kina w teatrach *kabuki* rzadko już wystawiano pełne wersje wieloaktowych sztuk, bowiem w XIX wieku zaczęły dominować w nich programy typu *midori*, składające się z jednej lub kilku krótkich sztuk oraz wybranych aktów i scen z dłuższych sztuk. Wczesne filmy typu *engeki jishsha eiga* były, rzecz jasna, krótsze od poszczególnych segmentów programu teatralnego, przyświecała im jednak ta sama idea – prezentacja popularnego epizodu z większej sztuki, pozwalającego aktorom zademonstrować ich sztukę. Do końca pierwszej dekady XX wieku „ruchome fotografie” na podstawie spektakli – zarówno *kabuki*, jak i *shinpa* – składały się co najwyżej z kilku scen, a ich czas trwania nie przekraczał kilkunastu minut. Wraz ze wzrostem długości filmów, jaki wystąpił na przestrzeni kolejnych kilku lat, twórcy produkcji tego typu stopniowo odchodzili od modelu zapisu wyimków ze spektakli na rzecz zamkniętych historii, bazujących na całych sztukach bądź ich większych, względnie samodzielnych partiach.

W cytowanym już artykule z 1914 roku Kozu stwierdził, że dzięki filmowi japońskie masy uzyskały możliwość zobaczenia na własne oczy sztuk i aktorów, na których obejrzenie na żywo nigdy nie mogłyby sobie pozwolić, a nawet wówczas większość biedoty nie byłaby w stanie zrozumieć kwestii wypowiedzianych w archaicznym języku. Według dziennikarza, tę samą sztukę, na którą bilet kosztował w teatrze 2 lub 3 jeny, można było obejrzeć w kinie za 15 do 20 senów⁴⁸⁷. Na rzecz kina przemawiała nie tylko przystępna cena biletów, ale i fakt, że w czasie projekcji narratorzy i aktorzy głosowi posługiwali się współczesnym językiem. Kozu nie był w swych poglądach odosobniony – filmy na podstawie spektakli postrzegano jako ich tańszy substytut, czy wręcz „teatr dla ubogich”⁴⁸⁸. Z tego też względu podczas projekcji stosowano szereg zabiegów mających upodobnić odbiór filmu do doświadczenia teatralnego – przed ekranem rozwieszano kurtynę, sięgano po *hyōshigi*⁴⁸⁹, muzykę w wykonaniu zespołu *hayashi*⁴⁹⁰ i śpiewną narrację *nagauta*, a postaciom pojawiającym się w filmie podkładano głos za pomocą techniki *kagezerifu* (dosł. kwestie z cienia), polegającej na wygłaszaniu ich kwestii przez ukrytych za ekranem aktorów występujących w danej produkcji, aktorów głosowych lub modułujących swój głos narratorów⁴⁹¹. Choć w drugiej dekadzie XX wieku twórcy filmów na podstawie spektakli rezygnowali z ostentacyjnego podkreślania ich teatralnego

⁴⁸⁷ Kozu H., dz. cyt., s. 509.

⁴⁸⁸ Por.: Yoshimoto Mitsuhiro, dz. cyt., s. 208; Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 99; McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 39.

⁴⁸⁹ *Hyōshigi* to prosty instrument perkusyjny składający się z dwóch deseczek bambusa połączonych sznurkiem, który w *kabuki* wykorzystywany jest do sygnalizowana początku i końca sceny oraz podkreślania momentów największego napięcia.

⁴⁹⁰ *Hayashi* to zespół wykonujący muzykę podczas spektakli *nō* i *kabuki* oraz występów *rakugo*. W teatrze *nō* na instrumentarium *hayashi* składają się flet *nōkan*, bęben *shime-daiko* oraz bębenki *ōtsuzumi* i *kotsuzumi*. W teatrze *kabuki* zostało ono rozszerzone o *shamisen* oraz różne rodzaje bębnów i fletów.

⁴⁹¹ Należy podkreślić, że nie istniał ogólnie przyjęty model projekcji, toteż nie zawsze stosowano wszystkie te zabiegi – narracja *nagauta* należała do rzadkości, kurtynę czasem rozwieszano przed ekranem podczas projekcji, czasem ustawiano ją na planie filmowym, innym razem nie wykorzystywano jej wcale, zaś techniką *kagezerifu* wprowadzono prawdopodobnie dopiero w 1908 roku, przy czym jej wariant, w którym głos postaciom podkładali aktorzy występujący w filmie, miał ograniczony zasięg.

rodowodu (np. przez wykorzystanie malowanego tła czy ustawianie przed kamerą kurtyny podnoszonej na początku każdej sceny), model filmu jako rejestracji fragmentów występu scenicznego wciąż oddziaływał na praktykę realizacyjną, nawet w przypadku produkcji, które nie bazowały na materiale teatralnym. Podejście to – atakowane przez przedstawicieli progresywnej krytyki filmowej, domagających się oczyszczenia kina z naleciałości teatralnych i sięgnięcia po czysto filmowe środki wyrazu, takie jak montaż oraz zmiany planów i ustawień kamery – obrazowo charakteryzują McDonald i 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 nagrań ukazywała to, co zobaczyć mogła widownia zgromadzona w teatrze: całe sceny nakręcone za pomocą jednego długiego ujęcia, ukazujące pełne postaci aktorów⁴⁹².

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 historię⁴⁹³.

Klasyfikacja wczesnych produkcji typu *engeki jishsha eiga* jako filmów fikcyjnych lub niefikcyjnych jest nie tylko problematyczna ze względu na ich dwoisty charakter, ale i ahistoryczna. Spojrzenie na nie z perspektywy kina atrakcji pozwala na uniknięcie jałowych rozważań, który aspekt – fikcyjny czy niefikcyjny – był w nich dominujący, wydaje się być przy tym bliższe sposobowi, w jaki postrzegali je ówczesni widzowie. Z perspektywy tej nagrania, na których aktorzy teatralni odtwarzali fragmenty swych scenicznych występów, były, po prostu, kolejnymi – po samym mechanizmie „ruchomej fotografii”, po egzotycznych widokach z odległych krain, zapisach tańców gejsz i sensacyjnych materiałach poświęconych bieżącym zagranicznym konfliktom zbrojnym – atrakcjami, jakie prezentowano uczestnikom projekcji. Produkcje te wpisywały się w poetykę kina atrakcji, którą charakteryzowała, jak już wspominałem, koncentracja na „pokazywaniu”, a nie „opowiadaniu” – istotne w nich było nie to, *jaką* historię przedstawiono na ekranie, ale *jak* ją przedstawiono. Atrakcję, rozumianą jako element przyciągający widownię, stanowiła w ich przypadku możliwość zobaczenia występu znanych aktorów i ich interpretacji popularnych epizodów ze znanych sztuk.

W stronę filmu dokumentalnego – narodziny formuły *jiji eiga*

Nim zrealizował *Gniazdo perkozka*, Tsuchiya zarejestrował – prawdopodobnie pod wpływem popularnych w USA filmów przedstawiających walki bokser-

⁴⁹² McDonald Keiko I., *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006, s. 2.

⁴⁹³ Loska Krzysztof, *Poetyka...*, dz. cyt., s. 14–15.

skie⁴⁹⁴ – materiał z zawodów sumo odbywających się na terenie świątyni Ekō-in w Ryōgoku w Tokio. *Letni turniej sumo w świątyni Ekō-in (Ekō-in natsubasho ōzumū)* miał premierę 10 kwietnia 1900 roku w teatrze Naka-za w Osace, gdzie spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem, później zaś wyświetlany był m.in. w Minami-za w Kioto, Kinki-kanie w Tokio i Minato-za w Jokohamie. Podczas czerwcowych projekcji w Kinki-kanie zastosowano szereg rozwiązań mających przybliżyć seans filmu Tsuchiyi do doświadczenia udziału w prawdziwym turnieju – scenę udekorowano na podobieństwo ringu, wyświetlanie filmu poprzedzano grą na bębnie *sumō-daiko*, *benshi* naśladował okrzyki sumitów, a z tuby fonografu dobiegał nagrany na woskowych cylindrach głos sędziego⁴⁹⁵. Nie wiadomo, czy wcześniejsze pokazy w Osace i Kioto przyjęły podobną formę, z całą pewnością jednak sięgano po tę konwencję później.



Ryc. 35. Kadr z filmu *Letni turniej sumo w świątyni Ekō-in*.

⁴⁹⁴ Na inspiracje Tsuchiyi filmami bokserskimi wskazuje Tanaka, który przeprowadził wywiady z jego bratem i siostrzeńcem, z tekstu nie wynika jednak, czy jest to informacja uzyskana od rozmówców, czy intuicja badacza. Por.: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 85. Kompleksowe omówienie zagadnienia filmu bokserskiego we wczesnym kinie amerykańskim dostępne jest w: Streible Dan, *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*, University of California Press, Berkeley 2008. Najważniejsze informacje na temat tego typu produkcji realizowanych w USA pod koniec XIX wieku można natomiast znaleźć w: Musser Charles, *The Emergence...*, dz. cyt., s. 193–212.

⁴⁹⁵ Hosokawa Shuhei, dz. cyt., s. 292.

„Ruchome fotografie” przedstawiające zmagania sumitów rychło wyrosły na istotny segment japońskiej produkcji filmowej. Projekcje tych nagrań często odbywały się zgodnie z ceremoniałem właściwym prawdziwemu wydarzeniu sportowemu – odtwarzano ceremonię wejścia na ring (*dohyō iri*), narratorzy prezentowali zawodników i komentowali przebieg pojedynków, a widzowie głośno kibicowali swoim faworytom. Za przykład może posłużyć fragment artykułu z „Kyōto Shinbun” z lutego 1902 roku, w którym opisano jeden z takich pokazów: „Cały teatr jest udekorowany tak, jakby odbywał się w nim prawdziwy turniej, wszędzie rozwieszono są kolorowe banery, a *benshi* zapowiada zawodników przez megafon, jakby znajdował się w prawdziwej hali sportowej”⁴⁹⁶. Popularność filmów z zapasami sumitów była tak duża, że gdy w 1910 roku Yoshizawa Shōten otwarła w Asakusie Luna Park, wśród jego atrakcji znalazł się Pawilon Filmów Sumo (Sumō-katsudō-kan), przeznaczony wyłącznie do ich wyświetlania. Przyczyn takiego stanu rzeczy można upatrywać zarówno w odrodzeniu sumo po okresie kryzysowym, jak i – na szerszej płaszczyźnie – wzroście zainteresowania tradycyjnymi sztukami walki pod wpływem japońskich sukcesów militarnych w konfliktach z Chinami i Rosją⁴⁹⁷. Istotną rolę odegrał również czynnik bardziej prozaiczny – profesjonalne turnieje sumo odbywały się cztery razy do roku (dwa razy w Tokio, raz w Kioto i Osace), podczas gdy filmy mogły być wyświetlane codziennie.

Choć część nagrań z sumitami rejestrowano podczas turniejów i utrwalano na nich pojedynki, jakie faktycznie toczyli wówczas zawodnicy, produkcjom tym nie przyświecał cel relacjonowania przebiegu zawodów sportowych⁴⁹⁸ – były one zorientowane na dostarczenie widzom przyjemności płynącej z obcowania

⁴⁹⁶ Cytat za: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 34.

⁴⁹⁷ Sumo, wywodzące się z rytuału sintoistycznego, jako profesjonalny sport ukonstytuowało się w epoce Edo. W dobie szeroko zakrojonych procesów modernizacyjnych okresu Meiji, charakteryzującego się intensywnym kopiowaniem zachodnich wzorców i odrzucaniem „barbarzyńskich” obyczajów przeszłości, wystąpił wyraźny spadek popularności sumo pod wpływem krytyki tego sportu ze strony progresywistów, postrzegających go jako barbarzyńską rozrywkę, pozbawioną racji bytu w nowoczesnym kraju i wystawiającą Japonii złe świadectwo w oczach cywilizowanego świata. Kluczową rolę w późniejszej rewaloryzacji sumo odegrał jego pokaz dla cesarza (*tenran-zumō*, dosł. sumo oglądane przez cesarza; zwyczaj sięgający VIII wieku n.e.), zorganizowany w 1884 roku przez Hirobumiego Itō, będącego miłośnikiem tego sportu. Kolejne *tenran-zumō* odbyły się w 1885, 1888, 1889, 1890 i 1892 roku. Legitymizacja sumo przez cesarza stanowiła sygnał, że sport ten nie stoi w sprzeczności z misją cywilizacyjną epoki Meiji, której symbolem był władca Japonii (w podobny sposób cesarz nobilitował teatr *kabuki*, gdy w 1887 roku wziął udział w przygotowanym dla niego pokazie w rezydencji Kaoru Inouego, piastującego wówczas stanowisko ministra spraw zagranicznych). Szersze omówienie przekształceń sumo w epoce Meiji można znaleźć w: Starecki Tomasz, *Sumo narodowym sportem Japonii*, [w:] *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Beata Kubiak Ho-Chi, Nozomi, Warszawa 2006, s. 307–326.

⁴⁹⁸ Poza materiałami z turniejów realizowano również nagrania z pokazowymi walkami odgrywanymi specjalnie na potrzeby filmu. Nie wszystkie zresztą nagrania przedstawiające zmagania sumitów były utrzymane w kluczu realistycznym. Niektóre z nich stanowiły stylizowane popisy siłowe i akrobatyczne zawodników, które niekiedy – jak ujmuje to Nornes – „przypominały komediowe sekwencje z późniejszych filmów fikcyjnych” (Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 7).

z namiastką prawdziwego turnieju i możliwości zobaczenia znanych zawodników. Filmy relacjonujące konkretne bieżące wydarzenia – czy też: ilustrujące je, jako że funkcjonowały one na zasadzie wizualnego suplementu informacji prasowych – zaczęto realizować w Japonii na szerszą skalę dopiero w 1903 roku. Pierwsza produkcja tego typu trafiła jednak na ekrany znacznie wcześniej, bowiem już kilka miesięcy po premierze *Letniego turnieju sumo w świątyni Ekō-in*, co wynikało ze splotu czynników natury filmowej i politycznej – wielkiej popularności, jaką pod koniec XIX wieku cieszyły się importowane „ruchome fotografie” ukazujące zagraniczne konflikty, oraz zaangażowania się Japonii w zbrojną interwencję światowych mocarstw w Chinach.

Pod koniec pierwszej połowy 1899 roku agent Yoshizawa Shōten nabył w Londynie pakiet filmów wytwórni Edisona poświęconych niedawno zakończonej wojnie hiszpańsko-amerykańskiej (1898), na który składały się m.in. materiały ukazujące przygotowania do wojny, parady wojskowe, okręty wypływające na Kubę i sceny z życia obozowego oraz kręcone w USA rekonstrukcje starć sił amerykańskich i hiszpańskich. Nagrania te, opatrzone zbiorczym tytułem *Wielkie ruchome fotografie z wojny hiszpańsko-amerykańskiej* (*Beisei sensō katsudō daishashin*), miały premierę 1 czerwca w Kinki-kanie, później zaś prezentowano je w innych większych miastach i na prowincji. W 1900 roku Yoshizawa Shōten sprowadziła z Londynu, a Yokota Shōkai z Paryża filmy przedstawiające dotychczasowy przebieg II wojny burskiej (1899–1902)⁴⁹⁹. Opisując projekcje, podczas których wyświetlano filmy poświęcone temu drugiemu konfliktowi, Lafcadio Hearn stwierdził, że wzbudzały one współczucie w stosunku do Burów, a oszczędna narracja wygłaszana między poszczególnymi nagraniami odwoływała się do poczucia patriotyzmu zgromadzonej widowni i podkreślała obowiązek oddania życia – przez mężczyzn, kobiety i dzieci – w obronie własnego kraju⁵⁰⁰.

Ponad trzy dekady później Kazuo Koizumi, najstarszy syn Hearn, wspominał pokazy w Kinki-kanie, na które udał się wraz z rodzicami i zaprzyjaźnionym z nimi porucznikiem Hachisaburō Fujisakim, jednym z niegdysiejszych uczniów

⁴⁹⁹ II wojna burska toczyła się między Republiką Południowoafrykańską (Transwalem) i Wolnym Państwem Orania – założonymi w połowie XIX wieku przez Burów, tj. potomków holenderskich, niemieckich i francuskich kolonistów – a próbującym zaanektować te terytoria Imperium Brytyjskim. Konflikt oficjalnie rozpoczął się w październiku 1899 roku wraz z burską ofensywą na brytyjską Kolonię Przylądkową. W maju 1900 roku siły brytyjskie przejęły kontrolę nad Oranią, a we wrześniu nad Transwalem, Burowie kontynuowali jednak walkę partyzancką. W wyniku postanowień traktatu pokojowego z Vereeniging Transwal i Orania zostały włączone w ramy Imperium Brytyjskiego. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku wojny hiszpańsko-amerykańskiej, konflikt ten był komentowany w mediach i stanowił popularny temat filmów. Kompleksowe omówienie filmowych reprezentacji II wojny burskiej można znaleźć w: Bottomore Stephen, *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*, Universiteit Utrecht, 2007 [rozprawa doktorska], rozdz. IX-XI.

⁵⁰⁰ Edwards Osman, *Some Unpublished Letters of Lafcadio Hearn*, „Transactions and Proceedings of the Japan Society”, Vol. 16, 1918, s. 23. Hearn wspomina w liście, że tego samego dnia oglądał również filmy z Wystawy Światowej w Paryżu i nagranie z kobietami wykonującymi kankana, co wskazuje, że brał udział w projekcjach organizowanych przez Yokota Shōkai.

jego ojca z czasów, gdy ten przez kilkanaście miesięcy pracował jako nauczyciel języka angielskiego w Matsue:

Pokaz zaczął się od fonografu, do którego podłączony był megafon. Aparat wytoczono na środek sceny i włączono japońskie płyty. Następnie zaprezentowano taniec z mieczami w wykonywaniu chłopców między dwunastym a trzynastym rokiem życia, w końcu zaś rozpoczęły się długo oczekiwane projekcje. Pierwszy film przedstawiał pływanie i skoki do wody z wysokości. Kolejny był tym, co chcieliśmy zobaczyć – nagraniem z wojny burskiej. Okazał się on jednak ohydny i niesmaczny filmem barwnym. Kolor zepsuł wygląd twarzy i dłoni aktorów – były one zbyt ciemne, a czerwień, błękit i zieleń mundurów i kapeluszy wydawała się nazbyt intensywna. Kiedy mina (która była fioletowa) miała wybuchnąć, efekt dymu wyglądał jak poprzyklejane tanie, pomalowane papierki. Porucznik Fujisaki stwierdził, że sceny przedstawiające marsz i obozowanie żołnierzy wyglądały naturalnie, ale walka i eksplozje były łatwymi do przejrzenia trickami. Ostatni film przedstawiał prezydenta USA przybywającego do San Francisco. Nagranie było czarno-białe i naturalne, ale taśma stara i bardzo złej jakości. Obraz szpeciło tak wiele plam, że wydawało się, iż patrzymy przez intensywny deszcz lub śnieg, a niewyraźne postaci i pojazdy poruszały się przed naszymi oczami z prędkością, która wprawiła nas w zdziwienie. Ledwie tylko pojawiały się po lewej stronie ekranu, a już znikwały po prawej. Choć ojciec przyłożył do oka monokl i próbował coś zobaczyć, nie mógł niczemu dobrze się przyjrzeć⁵⁰¹.

Relację Koizumiego przytaczam w całości, ponieważ dobrze ilustruje kilka aspektów funkcjonowania kina w Japonii na przełomie XIX i XX wieku, o których wspominałem we wcześniejszych partiach pracy. Po pierwsze, nieliczne importowane podówczas amerykańskie filmy były przeważnie kopiami używanymi, nabywanymi z drugiej ręki w Europie – uwagi odnośnie do kiepskiej jakości taśmy z materiałem ukazującym prezydenta USA sugerują, że było tak i w tym przypadku⁵⁰². Po drugie, część z wyświetlanych nagrań była koloryzowana, zarówno

⁵⁰¹ Koizumi Kazuo, *Father and I: Memories of Lafcadio Hearn*, Houghton Mifflin, Boston 1935, s. 51–52.

⁵⁰² Koizumi stwierdza, że film przedstawiał prezydenta w San Francisco. William McKinley, prezydent USA w latach 1897–1901, faktycznie został nakręcony podczas pobytu w tym mieście – mowa o filmie *Wodowanie nowego pancernika Ohio w San Francisco w Kalifornii w czasie, gdy przebywał tam prezydent McKinley (Launching of the New Battleship 'Ohio' at San Francisco, Cal. When President McKinley Was There*, reż. nieznanymi) – lecz dopiero w maju 1901 roku, toteż Koizumi nie mógł oglądać tego materiału. Na podstawie zdawkowego opisu nagrania można przypuszczać, że chodziło raczej o jeden z filmów z zaprzysiężenia McKinleya z 1897 roku. Pewien trop odnośnie do tego, dlaczego syn Hearna uznał, że materiał z amerykańskim prezydentem został zarejestrowany w San Francisco, stanowi wzmianka o filmach przedstawiających pływanie i skoki do wody. W 1897 roku James H. White zrealizował dwa nagrania na terenie położonego w tym mieście kompleksu krytych basenów wybudowanego rok wcześniej z inicjatywy Adolpha Sutro. Zakładając, że to właśnie je oglądał tego dnia Koizumi, wydaje się prawdopodobne, iż powiązał on nagrania przedstawiające baseny w San Francisco z filmem, na którym uchwycono McKinleya, bądź uczynił to benshi podczas projekcji. Za hipotezę, że w Kinki-kanie prezentowano produkcje z 1897 roku, przemawia uwaga o złej jakości nagrania z McKinleyem – jest wątpliwe, by taśma z filmem zrealizowanym później była do tego stopnia wyeksploatowana. Wyświetlanie kilkuletnich nagrań było zresztą w Japonii zjawiskiem dość powszechnym – filmy często trafiały tam ze sporym opóźnieniem i eksploatowano je tak długo, jak tylko było to możliwe, wręcz do zdarcia taśmy. Obie te kwestie dobrze ilustruje przytaczany już artykuł z „The Japan Weekly Mail” z końca 1902 roku, poświęcony projekcjom w Engi-za. Dziennikarz informował, że wyświetlano wówczas m.in. zrealizowany pięć lat wcześniej zapis pojedynku bokserskiego między Jamesem J. Corbettem i Bobem Fitzsimmonsem – *Walka Corbetta i Fitzsimmonsa (The Corbett-Fitzsimmons Fight, 1897, Enoch J. Rec-*

w kraju ich produkcji, jak i w Japonii⁵⁰³. Po trzecie, projekcje często wzbogacano o różnorodne niefilmowe atrakcje, samych zaś filmów nie dobierano tak, by tworzyły jednolity, spójny tematycznie program, lecz zróżnicowany repertuar w duchu *variété*. W relacji tej najbardziej interesująca jest jednak inna kwestia – stanowi ona pierwsze znane mi świadectwo pojawienia się w Japonii widza „krytycznego”, tj. niezawierającego bezgranicznie temu, co ogląda na ekranie i zdającego sobie sprawę z tego, że nowe medium, mające w myśl jego propagatorów ukazywać rzeczy takimi, jakimi są, jest podatne na manipulacje. Był nim porucznik Fujisaki, który, odwołując się do doświadczenia wojskowego i wiedzy z zakresu militariów, potrafił odróżnić autentyczne nagrania z terenów objętych konfliktem od rekonstrukcji działań wojennych. Rzecz jasna, Fujisaki był widzem specyficznym, bowiem specjalistą w dziedzinie prezentowanej na ekranie. W przypadku nagrań dotyczących II wojny burskiej nie sposób określić, jak bardzo rozpowszechniony był ich krytyczny odbiór, jednak w czasie późniejszej o kilka lat wojny rosyjsko-japońskiej – o czym szerzej piszę w czwartym rozdziale – ten typ recepcji był już stosunkowo powszechny.

Niemal równoległe do II wojny burskiej w północno-wschodnich Chinach wybuchło tzw. powstanie bokserów – zainicjowane przez tajne stowarzyszenie Yihequan (Pięć w imię sprawiedliwości i pokoju) wystąpienie ludowe wymierzone przeciw zagranicznym potęgom imperialnym, zdobywającym coraz większe wpływy polityczne i gospodarcze w Państwie Środka. W maju 1900 roku zwiększyła się aktywność powstańców w prowincji stołecznej, w odpowiedzi na co pod koniec miesiąca do Pekinu przybyło ponad czterystu marynarzy z zagranicznych okrętów zakotwiczonych w Tianjinie, którzy rozpoczęli wznoszenie umocnień w dzielnicy poselskiej. Ponadto 10 czerwca w kierunku stolicy wyruszyła międzynarodowa ekspedycja pod dowództwem brytyjskiego wiceadmirała Edwarda Seymoura, lecz 19 maja, po porażce w bitwie pod Langfang, siły te przystąpiły do odwrotu. W celu zabezpieczenia miejsca desantu ewentualnych posiłków zagraniczne wojska zdobyły 17 czerwca forty Dagu w Tianjinie. Kilka dni wcześniej oddziały bokserów wkroczyły do Pekinu. Chińskie władze, działające już wówczas w porozumieniu z powstańcami, 19 czerwca nakazały cudzoziemcom opuszczenie miasta. Następnego dnia połączone siły bokserów i armii cesarskiej rozpoczęły oblężenie dzielnicy poselskiej. Dzień później dwór Qing wypowiedział wojnę wszystkim zagranicznym potęgom posiadającym

tor), krytykując przy tym jakość obrazu, który był niewyraźny, rozedrgany i pełen plam. Por.: *Foreign Customs...*, dz. cyt., s. 390.

⁵⁰³ Jak już wspominałem, w barwieniu filmów specjalizowała się w Japonii Yoshizawa Shōten. Przypuszczalnie projekcje, które wspomina Koizumi, organizowała właśnie ta firma. Poza faktem, że wyświetlano wówczas film koloryzowany, przemawiają za tym również dwie inne przesłanki – przynajmniej niektóre z prezentowanych nagrań były produkcji amerykańskiej, a duży stopień eksploatacji taśmy z materiałem z McKinleyem wskazuje na to, że pochodziła ona z drugiej ręki. Zważywszy na to, że Yokota Shōkai pozyskiwała w tym czasie wszystkie nagrania od Pathé Frères, a przy tym były to kopie nowe, najbardziej prawdopodobne jest to, że w Kinki-kanie zaprezentowano pokolorowane w Japonii filmy, które sprowadził z Londynu przedstawiciel Yoshizawa Shōten, wraz z kilkoma zakupionymi tam równoległe starszymi produkcjami amerykańskimi.

interesy w Chinach⁵⁰⁴. Wielka Brytania, Rosja, Francja, Niemcy, Japonia, Stany Zjednoczone, Austro-Węgry i Włochy zawiązały tzw. koalicję ośmiu mocarstw, której celem było zażegnanie kryzysu. Dowództwo nad międzynarodowym korpusem ekspedycyjnym nominalnie pełnił niemiecki feldmarszałek Alfred von Waldersee, dotarł on jednak do Chin dopiero pod koniec września. Do tego czasu siły koalicji, składające się głównie z wojsk japońskich, brytyjskich, rosyjskich, amerykańskich i francuskich, zdobyły już Tianjin (14 lipca) i Pekin (14 sierpnia). W czasie okupacji kraju wojska korpusu walczyły z niedobitkami bokserów i organizowały ekspedycje karne na sympatyzujące z nimi terytoria. Równolegle toczyły się pertraktacje pokojowe z chińskimi władzami. W końcu 7 września 1901 roku podpisano tzw. protokół bokserski zabezpieczający interesy światowych mocarstw w Chinach i narzucający na to państwo ogromne kontrybucje na ich rzecz⁵⁰⁵.

Sytuacja w Chinach budziła duże zainteresowanie światowej opinii publicznej, toteż ściągali tam liczni dziennikarze, fotografowie i ilustratorzy. Do Chin udało się również kilku operatorów filmowych, lecz niemal wszyscy przybyli na miejsce już po ustaniu kluczowych walk. Joseph Rosenthal, pracujący dla Warwick Trading Company, wyruszył z Londynu na początku sierpnia 1900 roku i dotarł do Chin już po zdobyciu Pekinu przez wojska koalicji. Brytyjczyk kręcił w Szanghaju, Tianjinie, Hongkongu, Kantonie, Port Arthur i Pekinie, gdzie udał się dopiero w październiku, pod koniec roku wsiadł zaś na okręt zmierzający na Filipiny w celu realizacji materiałów z toczącej się tam wojny filipińsko-amerykańskiej. Na zlecenie American Mutoscope and Biograph Company i niemieckiego oddziału tej firmy na początku września do Chin wypłynął z San Francisco C. Fred Ackerman. Amerykanin spędził tam kilka miesięcy, kręcąc głównie w Pekinie, Tianjinie i Szanghaju. W sierpniu 1901 roku do Chin przybyli Burton Holmes i Oscar B. Depue, którzy zarejestrowali filmy wykorzystywane później przez podróżnika w jego wykładach. W Chinach działał również niezidentyfikowany operator Gaumonta, kręcący w Tianjinie i na terenach znajdującej się we francuskiej strefie wpływów prowincji Junnan. Nagrania, które trafiły do katalogu firmy, nie są – poza jednym wyjątkiem – datowane, najprawdopodobniej jednak większość z nich została

⁵⁰⁴ Deklaracja ta miała formę edyktu, w którym władze obwiniły zagraniczne potęgi za wywołanie konfliktu i wyraziły wsparcie dla praworządnych żołnierzy broniących Chin przed agresorami. Formalnie rzecz biorąc edykt ten nie stanowił aktu wypowiedzenia wojny, stąd też w Japonii całokształt wydarzeń w Chinach określano mianem „incydentu w północnych Chinach” (*Hokushin jiken*) i „incydentu w Chinach” (*Shinkoku jiken*). Omówienie powstania bokserów i zaangażowania się Japonii w konflikt z perspektywy prawnej zawiera: Zachmann Urs Matthias, *China and Japan in the Late Meiji Period: China Policy and the Japanese Discourse on National Identity, 1895–1904*, Routledge, London – New York 2009. s. 132–136.

⁵⁰⁵ Syntetyczne omówienie powstania dostępne jest w: Polit Jakub, *Chiny*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 31–45. Szersze opracowania tego konfliktu pod kątem militarnym można natomiast znaleźć w: Bodin Lynn E., *The Boxer Rebellion*, Osprey Publishing, London 1979; Harrington Peter, *Peking 1900: The Boxer Rebellion*, Osprey Publishing, London 2001.

zrealizowana w 1901 roku, reszta zaś na przestrzeni kolejnych dwóch lat⁵⁰⁶. Operatorzy ci rejestrowali filmy ukazujące chińskie krajobrazy i miasta, życie codzienne lokalnej ludności, zniszczenia będące efektem walk, manewry i parady wojsk koalicji, zagraniczne okręty i ważne osobistości⁵⁰⁷. Ponadto Ackerman nakręcił kilka aranżowanych scenek, w których żołnierze uczestniczący w walkach o Pekin odtwarzali swe ówczesne działania, wyświetlanych później jako autentyczne nagrania z oblężenia, zarejestrowane przez operatora z narażeniem życia⁵⁰⁸. Poza materiałami nakręconymi na miejscu, w Europie i USA zrealizowano sporą liczbę nagrań ukazujących wojska wyruszające do Chin, kilkanaście produkcji rekonstruujących rozgrywające się tam wydarzenia (napaści bokserów na obcokrajowców, bitwy i egzekucje ujętych powstańców) oraz kilka filmów alegorycznych⁵⁰⁹.

Na początku lipca japońskie władze, pierwotnie niechętne zaangażowaniu w konflikt w Chinach licznych sił, zdecydowały się wysłać tam 22 tysiące żołnierzy 5. Dywizji Cesarskiej Armii Japonii⁵¹⁰. Mając świadomość dużego zainteresowania powstaniem bokserów, a także popularności, jaką cieszyły się sprowadzone przez jego firmę nagrania z wojny amerykańsko-hiszpańskiej

⁵⁰⁶ Informacje o operatorach kręcących w Chinach przytaczam za: Bottomore Stephen, dz. cyt., rozdz. XII–XII. W ofercie Gaumonta znalazły się trzy serie filmów z Chin. Choć każdorazowo twórca nagrań określany był inaczej – „Monsieur X.X.” i „dystyngowany operator” w opisie serii z Tianjinu w katalogu wytwórni z 1903 roku; „Monsieur X.” w opisie serii z Junnan w tym samym katalogu; „dystyngowany amator”, będący „jednym z naszych klientów [...] piastującym wysokie stanowisko w Chinach” w opisie trzeciej serii z innego katalogu – Bottomore jest zdania, że wszystkie nakręciła ta sama osoba. W numerze „The Photographic Dealer” z sierpnia 1900 roku wzmiankowany jest jeszcze George Scott z Londynu, który miał jakoby wypłynąć 19 lipca do Chin z zamiarem realizacji filmów na temat tamtejszego kryzysu, najprawdopodobniej jednak plany te nie doszły do skutku.

⁵⁰⁷ Na taśmie uchwyteni zostali m.in. feldmarszałek Alfred von Waldersee, generał Émile Jean François Régis Voyron, głównodowodzący sił francuskich, generał Adna Chaffee, głównodowodzący sił amerykańskich, oraz Li Hongzhang, słynny chiński dyplomata, który negocjował podpisanie protokołu pokojowego.

⁵⁰⁸ Dwa filmy przedstawiały szturm 6. Regimentu Kawalerii Armii Stanów Zjednoczonych na południową bramę Pekinu, trzy – atak Baterii F 5. Regimentu Artylerii Polowej Armii Stanów Zjednoczonych na tę samą bramę, jeden zaś – szturm japońskiej piechoty na chińskie fortyfikacje.

⁵⁰⁹ Szczegółowe omówienie tych produkcji można znaleźć w: Bottomore Stephen, dz. cyt., rozdz. XIII.

⁵¹⁰ Niechęć japońskich władz do wysłania licznego kontyngentu – na co naciskała Wielka Brytania, uwikłana wówczas w konflikt w Afryce Południowej – wynikała z przekonania o braku wyraźnych korzyści płynących z takiego posunięcia, jego wysokich kosztów oraz obawy przed negatywną reakcją ze strony zachodnich mocarstw zaangażowanych w Chinach, zwłaszcza Rosji. Podczas wyjątkowego posiedzenia rządu, które odbyło się 15 czerwca – cztery dni po zamordowaniu Akiry Sugiyamy, sekretarza japońskiej placówki dyplomatycznej w Pekinie – ustalono, że do Chin zostaną wysłane dwa dywizyjony piechoty, pod koniec miesiąca zmobilizowano jednak całą 5. Dywizję Cesarskiej Armii Japonii, która miała trafić na kontynent, jeśli przystaną na to pozostałe mocarstwa. Otrzymałszy potwierdzenie, że te nie wyrażają sprzeciwu, 6 sierpnia rząd Japonii nakazał wysłanie do Chin 22 tys. uprzednio zmobilizowanych żołnierzy. Pierwszy kontyngent wylądował w Tianjinie tydzień po zdobyciu miasta przez siły koalicji. Szersze omówienie procesu decyzyjnego japońskich władz odnośnie do wysłania wojsk do Chin można znaleźć w: Nish Ian, *The Anglo-Japanese Alliance: The Diplomacy of Two Island Empires, 1894–1907*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York 2012, s. 80–88; tenże, *The Origins of the Russo-Japanese War*, Routledge, London – New York 1998, s. 70–76.

i II wojny burskiej, Ken'ichi Kawaura zlecił Tsunekichiemu Shibacie, mającemu już spore doświadczenie w realizacji filmów, oraz Komakichiemu Fukayai udanie się do Chin w celu udokumentowania na filmach i fotografiach rozgrywających się tam wydarzeń⁵¹¹. Była to decyzja bezprecedensowa, zarówno dla samej firmy Kawaury, nie zajmującej się wówczas jeszcze produkcją filmową, jak i całej japońskiej branży filmowej, która nie podjęła się dotąd tak skomplikowanego przedsięwzięcia. Po uzyskaniu zezwolenia na dołączenie do japońskich wojsk Shibata i Fukaya, uzbrojeni w sprzęt fotograficzny, kamerę Gaumonta i dwadzieścia szpul taśmy filmowej, wsiedli 28 lipca na okręt transportujący kontyngent żołnierzy 5. Dywizji do Chin⁵¹². Byli więc pierwszymi operatorami, jacy trafili do Chin po wybuchu powstania, a zarazem jedynymi, którzy dotarli tam przed zdobyciem Pekinu. Kilka dni po ich przybyciu do Tianjinu na odsiecz obcokrajowcom obleganym w dzielnicy poselskiej wyruszyła stamtąd licząca około dwadzieścia tysięcy ludzi – z czego blisko połowę stanowili Japończycy – ekspedycja pod dowództwem brytyjskiego generała Alfreda Gaseleego. Shibata i Fukaya towarzyszyli jej aż do położonego nieopodal Pekinu miasta Tongzhou, gdzie rozbiły się siły koalicji, tam jednak otrzymali zakaz zbliżania się do chińskiej stolicy do czasu ustania walk. Zarejestrowane przez nich materiały, opatrzone zbiorczym tytułem *Wielkie ruchome fotografie z incydentu w północnych Chinach (Hokushin jiken katsudō daishashin)*, zaprezentowano po raz pierwszy 18 października 1900 roku w Kinki-kanie, a tydzień później wyruszone z nimi w *tournee* po kraju. W historiografii japońskiego kina nagrania te – ujmowane łącznie – uznaje się za pierwszą krajową produkcję typu *jiji eiga* (dosł. film dotyczący bieżących wydarzeń)⁵¹³.

Na zachowanej do dziś ilustrowanej reklamie pokazów rozpoczętych 25 października w teatrze Kiraku-za w Jokohamie odmalowano taki oto obraz: na polu bitwy leżą ciała żołnierzy, z prawej strony japońska artyleria ostrzeliwuje chińskie pozycje, z lewej wybuchają wystrzeliwane przez nią pociski, siejąc spustoszenie wśród chińskich oddziałów (w powietrzu unoszą się urwane

⁵¹¹ Niewykluczone, że w decyzji Kawaury rolę odegrała również pamięć o popularności wizualnych reprezentacji I wojny chińsko-japońskiej, która była szeroko przedstawiana na *ukiyo-e*, ilustracjach i slajdach latarni magicznej, a w mniejszym zakresie również na fotografiach. Szerzej na ten temat pisze w czwartym rozdziale.

⁵¹² Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 237; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 3. W książce Nornesa operatorzy figurują jako Yoshitsune Shibata i Komakichi Fukatani, co wynika z niewłaściwego odczytania imienia pierwszego i nazwiska drugiego z nich.

⁵¹³ Por.: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 76; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 3; Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 237. Należy przy tym podkreślić, że *jiji eiga* to termin późniejszy. W 1900 roku w Japonii nie stosowano jeszcze wyraźnego językowego rozróżnienia na odmienne rodzaje filmów, stąd też w nazwie materiałów z powstania bokserów użyto ogólnikowego określenia „wielkie ruchome fotografie”. Specyficzny termin odnoszący się do filmów o charakterze dokumentalnym, zwłaszcza tych dotyczących bieżących wydarzeń – *jikyō* (dosł. rzeczywista sytuacja) – wprowadzono, jak się zdaje, dopiero w 1903 roku. Później stosowano również terminy *jissha eiga* (dosł. film rejestrujący rzeczywistość) i *nyūsu eiga*, będący kalką anglojęzycznego terminu *news films*. W dalszej części pracy *jikyō* będę tłumaczył jako „reportaż”.

głowy i kończyny oraz elementy uzbrojenia), wszystko to zaś rejestrują stojący w oddali japońscy operatorzy. Ilustracja ta, jeśli traktować ją dosłownie, obiecywała widzom więcej niż ci faktycznie mogli zobaczyć na ekranie, Shibata i Fukaya nie uchwycili bowiem na taśmie żadnych walk, co wynikało zarówno z ograniczeń ówczesnej technologii filmowej i trudności logistycznych, jakie wiązałyby się z takim przedsięwzięciem, jak i polityki medialnej japońskiej armii, która nie dopuszczała korespondentów wojennych na tereny objęte walkami i ściśle kontrolowała ich relacje z przebiegu konfliktu⁵¹⁴. Co więcej, w przeciwieństwie do producentów z Europy i USA, operatorzy pracujący dla Kawaury nie realizowali inscenizowanych nagrań rekonstruujących przebieg starć na kontynencie.



Ryc. 36. Reklama pokazów *Wielkich ruchomych fotografii z incydentu w północnych Chinach* w teatrze Kiraku-za w Jokohamie w październiku 1900 roku.

⁵¹⁴ Reiuun Taoka, sinolog, krytyk literacki i dziennikarz, który wyruszył do Chin jako korespondent wojenny, lecz szybko powrócił do Japonii, rozczarowany postawą armii w stosunku do korespondentów, tak opisywał sytuację dziennikarzy: „Życie w obozach wojskowych było bardziej bezpieczne niż sądziliśmy. Nie zezwalano nam na obserwację walk, mówiąc, że to zbyt niebezpieczne. Zostaliśmy zamknięci w osobnym pomieszczeniu w kwaterze głównej, gdzie nie mieliśmy nic innego do roboty poza zabijaniem czasu czytając, pijąc i prowadząc żywiołowe dyskusje. [...] Cenzura opracowywanych przez nas wiadomości ze strony władz nie była surowa – była brutalna. Nie przepuszczano żadnych informacji poza tym, co nam powiedziano, a i to było sprawdzane pod kątem tego, jakich słów używamy. Jako osoba żyjąca z pisania [...], nie byłem zadowolony z tego, że wojskowi wtrącali się do moich artykułów”. Cytat za: Zachmann Urs Matthias, dz. cyt., s. 142.

Wielkie ruchome fotografie z incydentu w północnych Chinach nie przetrwały do naszych czasów, na podstawie materiałów prasowych z epoki można jednak w przybliżeniu określić ich zawartość – składały się na nie m.in. sceny ukazujące załadunek żołnierzy, koni i sprzętu wojskowego w porcie Ujina, lądowanie w Tianjinie, maszerujące wojska, krajobrazy i miasta mijane przez korpus ekspedycyjny w drodze do Pekinu oraz samą stolicę, w tym zniszczenia powstałe w wyniku jej oblężenia⁵¹⁵. Pewną namiastkę owych nagrań stanowi *Album fotografii z incydentu w północnych Chinach (Hokushin jiken shashin-jō)*, wydany nakładem Yoshizawa Shōten w maju 1901 roku, w którym znalazło się 50 fotografii Shibaty i Fukayi⁵¹⁶. Zawartość albumu w znacznym stopniu pokrywa się z dostępnymi informacjami na temat materiałów filmowych zarejestrowanych przez tych operatorów, a w części przypadków – np. załadunku japońskich wojsk na okręty – fotografie i filmy powstały równolegle.



Ryc. 37. Fotografia z *Albumu fotografii z incydentu w północnych Chinach* ukazująca załadunek japońskich wojsk w porcie Ujina.

Prezentując *Wielkie ruchome fotografie z incydentu w północnych Chinach*, narratorzy odwoływali się do poczucia patriotyzmu i dumy narodowej widzów, podkreślając waleczność i dyscyplinę japońskich żołnierzy, opanowanie przez nich nowoczesnych metod walki oraz – co odróżniało projekcje od pokazów latarni magicznej z czasów I wojny chińsko-japońskiej, podczas których stosowano podobną retorykę – fakt, że Japończycy po raz pierwszy walczyli ramie

⁵¹⁵ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 237; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 3; Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 93.

⁵¹⁶ Por.: *Hokushin jiken shashin-jō*, Yoshizawa Shōten, Tōkyō 1901.

w ramię z żołnierzami zachodnich wojsk, w niczym im nie ustępując⁵¹⁷. Wkrótce po premierze nagrań Shibaty i Fukayi do Japonii sprowadzono zagraniczne filmy poświęcone powstaniu bokserów – pierwsze z nich zaprezentowano jeszcze w listopadzie 1900 roku w teatrze Engi-za⁵¹⁸. Zanim podpisano protokół bokserki, w Chinach przynajmniej jeszcze raz pojawili się japońscy operatorzy. Szef francuskiej misji dyplomatycznej w Chinach, baron Albert François Ildefonse d'Anthouard, wspominał, że podczas obchodów rocznicy zdobycia Pekinu przez siły koalicji, które odbyły się 20 sierpnia 1901 roku, zauważył Japończyków rejestrujących paradę wojskową⁵¹⁹. Nagrania poświęcone powstaniu bokserów cieszyły się w Japonii tak dużą popularnością, że wyświetlano je jeszcze przez kilka lat.

Mimo popularności materiałów z Chin i zagranicznych nagrań dotyczących bieżących wydarzeń, w ramach szczątkowej japońskiej produkcji filmowej jeszcze przez kilka lat dominowały zapisy tańców gejsz i filmowe „widokówki”⁵²⁰. *Jiji eiga*, jak już wspominałem, zaczęto realizować na szerszą skalę dopiero w 1903 roku. Yoshizawa Shōten wprowadziła wówczas na ekrany przynajmniej siedem reportaży, z których trzy stanowiły materiały z ceremonii pogrzebowych znanych osobistości – księcia Akihito Komatsu, Kikugorō Onoe V oraz Myōnyo, opata świątyni Nishi Hongan-ji w Kioto – inspirowane analogicznymi filmami realizowanymi na Zachodzie⁵²¹; dwa były poświęcone innym głośnym

⁵¹⁷ Na plakatach reklamujących pokazy w Kiraku-za celowo wyeksponowano flagi państw wchodzących w ramy koalicji ośmiu mocarstw. Warto podkreślić, że retoryka stosowana przez narratorów była zgodna z ówczesnym dyskursem prasowym i linią władz, sprawujących kontrolę nad treściami publikowanymi w prasie.

⁵¹⁸ Simon Pascale, dz. cyt., s. 95.

⁵¹⁹ Baron d'Anthouard [właśc. Albert François Ildefonse d'Anthouard], *La Chine contre l'étranger: Les Boxeurs*, Plon-Nourrit et Cie, Paris 1902, s. 289. Choć nie ma na to dowodów, jednym z „japońskich fotografów”, których przelotnie wzmiankuje Francuz, mógł być Shibata, wysłany ponownie do Chin przez Kawaurę lub innego zleceniodawcę. Przemawia za tym fakt, że jeszcze przez kilka lat wynajmował on swe usługi fotograficzne i filmowe różnym podmiotom. Co więcej, w 1904 roku wyruszył na kontynent na zlecenie wydawnictwa Hakubunkan, by dokumentować przebieg wojny rosyjsko-japońskiej, co wskazuje, iż był gotów w razie potrzeby udać się za granicę. Nieprawdopodobne jest natomiast, by Shibata przebywał w Chinach przez cały rok, jako że podstawową działalność stanowiło dla niego prowadzenie własnego zakładu fotograficznego. Rzecz jasna, nie można wykluczyć, że Japończykami, których dostrzegł d'Anthouard, byli członkowie innej ekipy.

⁵²⁰ Jedynym znanym mi japońskim filmem sprzed 1903 roku – poza materiałami z Chin – o którym można z całą pewnością powiedzieć, że odnosił się do bieżącego wydarzenia, był *Marsz w śniegu* (*Secchū kōgun*, 1902, Tsuneji Tsuchiya), poświęcony tzw. incydentowi w górach Hakkōda (*Hakkōda secchū kōgun sōnan jiken*) – tragicznym manewrom wojskowym z 23 stycznia 1902 roku, podczas których w górach zamazało niemal 200 żołnierzy 5. Regimentu Piechoty 8. Dywizji Cesarskiej Armii Japonii. Nie było to zresztą reportaż *sensu stricto*, lecz rejestracja fragmentu spektaklu na temat tego wydarzenia, który Yōhō Ii wystawił wraz ze swoją trupą w lutym w teatrze Masago-za w Tokio. Ze względu na brak szczegółowych informacji, dyskusyjny pozostaje status zrealizowanego przez firmę Kawaury *Wysięgu rowerów* (*Jitensha kyōsō*, 1902, reż. nieznanymi), poświęconego najprawdopodobniej jednym z zawodów kolarskich, jakie odbywały się wówczas w Japonii.

⁵²¹ Pierwszym filmem ukazującym ceremonię pogrzebową znanej postaci była *Procesja pogrzebowa aktora Williama Terrissa* (*Funeral Procession of the Actor William Terriss*, reż. nieznanymi), zarejestrowana w Lon-

jednorazowym wydarzeniu – przeglądowi okrętów japońskiej marynarki wojennej, który odbył się w Kobe w marcu⁵²², oraz Piątej Krajowej Wystawie Przemysłowej, która odbywała się w Osace od 1 marca do 31 lipca; jeden natomiast imprezie cyklicznej – dorocznemu festiwalowi w dzielnicy Gion w Kioto. Bieżących wydarzeń nie dotyczył tylko materiał prezentujący park rozrywki Hanayashiki. Personalalia twórców poszczególnych nagrań nie są znane, wiadomo jednak, że część z nich nakręcił Kōzaburō Fujiwara, jeden z operatorów firmy, który rok później został przez nią oddelegowany do Chin w celu dokumentowania przebiegu wojny rosyjsko-japońskiej, a niektóre nawet sam Kawaura⁵²³. W większych miastach reportaże te wyświetlano w chwili, gdy pamięć o utrwalonych na nich wydarzeniach była świeża – przykładowo: nagranie z marcowego przeglądu okrętów miało premierę w maju, podobnie jak materiał z wystawy przemysłowej w Osace, co oznacza, że pierwsi widzowie mogli obejrzeć go dwa miesiące przed zakończeniem imprezy – ogólny czas ich eksploatacji był jednak znacznie dłuższy, zwłaszcza na prowincji⁵²⁴. W ciągu kilku lat w Yoshizawa Shōten wypracowano efektywną metodę realizacji i eksploatacji *jiji eiga* – pracownicy firmy krążyli po kraju, rejestrując co ciekawsze wydarzenia publiczne, nagrania dostarczano do jej siedziby, gdzie katalogowano je i tworzone kopie, które następnie były wyświetlane przez mobilne jednostki projekcyjne w wynajmowanych w tym celu lokalach, a czasami również sprzedawane innym organizatorom pokazów.

dynie w grudniu 1897 roku. Na przestrzeni kolejnych kilku lat na taśmie filmowej utrwalono ceremonie pogrzebowe m.in. czterokrotnego premiera Wielkiej Brytanii Williama Ewarta Gladstone'a (1898), austriackiej cesarzowej Elżbiety Bawarskiej (1898), króla Włoch Humberta I (1900), amerykańskiego prezydenta Williama McKinleya (1901), brytyjskiej królowej Wiktorii (1901), niemieckiej cesarzowej Fryderyki (1902), brytyjskiego biznesmena i polityka Cecila Rhodesa (1902) i amerykańskiego admirała Williama Thomasa Sampsona (1902). Większość z ówczesnych nagrań z pogrzebów znanych osobistości była realizowana przez firmy brytyjskie. Zważywszy na to, że Yoshizawa Shōten sprowadzała filmy z Londynu, można przypuszczać, iż przebywający tam agent firmy poinformował mocodawców o popularności tego rodzaju nagrań, Kawaura zaś postanowił przenieść tę formułę na grunt japoński. Komatsu również przypuszcza, że japońskie filmy z pogrzebów zostały zainspirowane przez produkcje zagraniczne, jako ich potencjalne źródło wskazuje jednak kino amerykańskie. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 237.

⁵²² Gdy wcześniej przedstawiałem początki *jiji eiga*, opisałem to nagranie jako rejestrację ceremonii chrztu okrętu w porcie Kobe, sugerując się błędnym tytułem filmu podanym przez Nornesa. Ten sam błąd pojawia się również w niedawnym artykule Marcosa Centeno Martína. Por.: Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 4; Głównia Dawid, *Sześć...*, dz. cyt., s. 46; Martín Marcos Centeno, *Las grietas de la imagen: Una mirada a la trastienda de las primeras representaciones cinematográficas del pueblo Ainu (1897–1918)*, „Secuencias: Revista de historia del cine”, No 40, 2014, s. 69.

⁵²³ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 109.

⁵²⁴ Dla mieszkańców mniejszych miejscowości reportaże Yoshizawa Shōten stanowiły sposobność zobaczenia nie tylko wydarzeń, o których mogli – choć nie musieli – wcześniej przeczytać lub usłyszeć, ale i samych miast, w których te się odbywały. Prezentowanie na prowincji nagrań ukazujących japońskie metropolie, ich atrakcje i toczące się w nich życie stanowiło istotny aspekt działalności wczesnych promotorów filmowych. Choć pokazy organizowane w mniejszych miastach, miasteczkach i wsiach generowały mniejsze przychody niż projekcje w dużych miastach, pozwalały na długą eksploatację raz zrealizowanych lub zakupionych filmów.

Tab. 2. Reportaże Yoshizawa Shōten z 1903 roku.

Tytuł	Miejsce
Reportaż z pogrzebu księcia Akihito Komatsu (<i>Komatsu-no-miya Akihito shinnō go sōgi jikkyō</i>)	Tokio
Reportaż z pogrzebu Kikugorō Onoe V (<i>Godaime Kikugorō sōgi jikkyō</i>)	Tokio
Reportaż z pogrzebu czcigodnego Myōnyo (<i>Myōnyo shōnin sōgi jikkyō</i>)	Kioto
Reportaż z Piątej Wystawy Przemysłowej w Osace (<i>Daigokai Kangyō Hakurankai jikkyō</i>)	Osaka
Reportaż z przeglądu okrętów w Kobe (<i>Kōbe kankanshiki jikkyō</i>)	Kobe
Reportaż z festiwalu Gion Matsuri w Kioto (<i>Kyōto Gion Matsuri jikkyō</i>)	Kioto
Reportaż z parku Hanayashiki w Asakusie (<i>Asakusa Hanayashiki jikkyō</i>)	Tokio

Biorąc pod uwagę stan japońskiej branży filmowej na przełomie XIX i XX wieku, nie dziwi, że to właśnie firma Kawaury jako pierwsza podjęła próbę względnie regularnej produkcji filmowej – spośród wszystkich działających wówczas promotorów filmowych jej właściciel miał ku temu największe możliwości finansowe i logistyczne. Wynikało to z kilku powiązanych ze sobą względów. Przede wszystkim działalność filmowa stanowiła tylko jeden z obszarów aktywności firmy, toteż wydatki związane z produkcją filmów były pokrywane nie tylko przez zyski z ich wyświetlania, ale również z innych źródeł. Kawaura mógł inwestować w realizację „ruchomych fotografii”, nie oczekując natychmiastowego zwrotu poniesionych kosztów. Równie istotnym czynnikiem był fakt, że Yoshizawa Shōten sprawowała kontrolę nad dwoma obszarami biznesu filmowego – produkcją nagrań i ich wyświetlaniem, dzięki czemu Kawaura miał pewność, że zrealizowane przez niego filmy w krótszej lub dłuższej perspektywie na siebie zarobią. Było to tym bardziej prawdopodobne, że dysponował rozwiniętą, stworzoną jeszcze na potrzeby organizacji pokazów latarni magicznej, siecią mobilnych jednostek projekcyjnych, która pozwalała na jednoczesne wyświetlanie filmów w kilku miejscach i ograniczenie czasu, kiedy te nie były eksploatowane, ponieważ nagrania zwrócone przez jedną ekipę do siedziby firmy były natychmiast brane przez inną. Możliwości produkcyjne firmy Kawaury były tym większe, że od samego początku zatrudniał osoby dysponujące wiedzą i doświadczeniem w zakresie fotografii, którym łatwiej było opanować umiejętność realizacji filmów.

Relatywnie duży kapitał, płynność finansowa, regularny dopływ filmów z zagranicy, liczny, wykwalifikowany i mobilny personel, a także atrakcyjność formuły *jiji eiga*, w której firma początkowo się specjalizowała, sprawiły, że Yoshizawa Shōten w krótkim czasie wyrosła na lidera japońskiego rynku filmowego. Większość przedsiębiorstw, które na początku XX wieku podjęły się realizacji filmów, szybko się z tego wycofała lub zajmowała się tą działalnością sporadycznie, na potrzeby pojedynczych klientów. Niemal równolegle do firmy Kawaury produkcję filmów rozpoczęły m.in. Asanuma Shōten i Tsurubuchi Gentōho, wkrótce jednak ograniczyły one swoją aktywność na polu „ruchomej fotografii” do sprzedaży taśmy i sprzętu filmowego oraz

świadczania usług w zakresie wywoływania i kopiowania filmów⁵²⁵. Z kolei założona w 1903 roku Komatsu Shōkai, parająca się organizacją atrakcji na festiwalach i jarmarkach, włączyła do swej oferty pokazy filmów, które początkowo nabywała od innych producentów i importerów, później zaś sama realizowała, czyniła to jednak na niewielką skalę, ograniczoną do produkcji na własny użytek. Po pewnym czasie zresztą firma zawiesiła produkcję filmową, wznawiając ją dopiero w 1913 roku⁵²⁶. Drugi największy producent filmowy epoki Meiji – Yokota Shōkai – uaktywnił się na tym polu w 1904 roku, tuż po wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej. Konflikt, który zawładnął światową masową wyobraźnią, doprowadził do wzmożonej produkcji *jiji eiga*, w dalszej zaś perspektywie stanowił katalizator rozwoju japońskiej branży filmowej.

⁵²⁵ Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 177. Firma Asanuma Shōten (działająca obecnie jako Asanuma Shōkai) powstała w 1871 roku jako pierwszy sklep fotograficzny w Japonii, a pod koniec XIX wieku rozszerzyła ofertę o aparaty fotograficzne własnej produkcji. Tsurubuchi Gentōho był sklepem specjalizującym się w sprzedaży *gentō* i slajdów do nich, funkcjonującym pierwotnie jako sklep fotograficzny (z tego względu w tekście Komatsu figuruje on jako Tsurubuchi Photographic Store). Jego właścicielem był Hatsuzō Tsurubuchi – jeden z dwóch fotografów (drugim był Matsuchi Nakajima), którym Ministerstwo Edukacji zleciło w 1880 roku produkcję krajowych latarni magicznych i edukacyjnych slajdów. W drugiej dekadzie XX wieku firma Tsurubuchiego wznowiła na krótki czas produkcję filmów, realizując *jiji eiga*.

⁵²⁶ Kletowski przytacza błędną genezę firmy, pisząc: „Spory sukces [*Gniazda perkozka*], wyprodukowanego przez Konishi Photographic Store, pozwoli trzem niezależnym faktoriom handlowym – Konishi Photographic Store, Asuma and Co. i Tsurubuchi Photographic Store – na połączenie się i stworzenie w 1903 roku pierwszej japońskiej wytwórni filmowej The Komatsu Company, produkującej rocznie około 50 krótszych i dłuższych filmowych form, których przeważającą część stanowiły formy dokumentalne i rejestracje spektaklów *kabuki*” (Kletowski Piotr, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 10). Komatsu Shōkai nie powstała z połączenia tych trzech firm, nie była pierwszą japońską wytwórnią filmową, nigdy też nie produkowała 50 filmów rocznie. Osobną kwestią jest to, że *Gniazdo perkozka* nie zostało zrealizowane przez sklep Konishi. Poprawne informacje o początkach Komatsu Shōkai dostępne są w: Komatsu Hiroshi, *Komatsu Shokai*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia...*, dz. cyt., s. 523. Do hasła wkraść się tylko jeden drobny błąd – jako data reaktywacji produkcji filmowej firmy figuruje w nim 1914 rok.

ROZDZIAŁ 4

I wojna chińsko-japońska i wojna rosyjsko-japońska jako impuls do rozwoju japońskiej branży filmowej

W lipcu 1910 roku na łamach magazynu „Katsudō Shashinkai” ukazał się artykuł, w którym podjęto próbę podsumowania dotychczasowych dziejów kina w Japonii. Czytamy w nim:

[W czasach pierwszych projekcji] ruchome fotografie wciąż były jeszcze prymitywne, a koszt wejściówki wahał się od kilkudziesięciu senów do jednego jena, sadzę jednak, że widownia była usatysfakcjonowana. Muszę przyznać, że sam byłem jednym z tych widzów. [...] Prawdopodobnie żaden z filmów z tego okresu nie trwał dłużej niż minutę lub dwie, toteż łączono ze sobą początek i koniec taśmy, po czym wyświetlano ją w zapętleniu. Miało się wrażenie, że film jest krokiem naprzód w stosunku do latarni magicznej, ale wciąż były to proste obrazy przedstawiające rzeczy w rodzaju maszerujących żołnierzy czy kłócących się dzieci. Pod względem tematyki i długości ówczesne nagrania były bliskie temu, co można dziś obejrzeć w mutoskopie. Na przestrzeni kilku lat stopniowo pojawiały się jednak coraz dłuższe filmy ukazujące pożary, pejzaże, polowania na jelenie, wyścigi konne, przede wszystkim zaś magię. W ogóle nie można było jednak wówczas obejrzeć cieszących się dziś tak dużą popularnością komedii i produkcji na podstawie spektakli teatralnych ani filmów wykorzystujących mechanizm tylnej projekcji [...]. Niezależnie od tego, jak to oceniać, wojna rosyjsko-japońska położyła kres dotychczasowym typom filmów, ponieważ – jak łatwo się domyślić – natychmiast zaczęto kręcić filmy o tematyce wojennej. Po podpisaniu traktatu pokojowego, począwszy od 1906 roku, filmy poświęcone wojnie, wcześniej niezwykle popularne, straciły na znaczeniu, a ich miejsce zajęły humoreski, komedie, tragedie, dramaty historyczne i baśnie [...].⁵²⁷

Referując zmiany, jakie dokonały się na przestrzeni kilkunastu lat w repertuarze projekcji, autor artykułu przedstawił wizję „dojrzewania” kina, polegającego

⁵²⁷ Cytat za: Komatsu Hiroshi, *Nonfikushon eiga no hassei ni kansuru ikutsu ka no toi*, „Documentary Box”, No. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1.html> [dostęp: 22.06.2020]. W tłumaczeniu posiłkowałem się anglojęzyczną wersją artykułu: tenże, *Questions Regarding Genesis of Nonfiction Film*, tłum. A. A. Gerow, „Documentary Box”, No. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html> [dostęp: 22.06.2020].

na stopniowym wzroście długości, złożoności i zróżnicowania tematycznego – dziś powiedzielibyśmy: gatunkowego – filmów. W owym procesie miało jakoby wystąpić tylko jedno „pęknięcie”, przypadające na okres wojny rosyjsko-japońskiej toczonej w latach 1904–1905. Pisząc, że wojna „położyła kres dotychczasowym typom filmów”, autor artykułu ma na myśli, że położyła ona kres dotychczasowej różnorodności tematycznej filmów, ponieważ przedsiębiorcy filmowi skupili się na imporcie, produkcji i wyświetlaniu poświęconych jej nagrań. Jakkolwiek narracja ta jest nazbyt uproszczona⁵²⁸, warto ją przytoczyć, bowiem dobrze ukazuje, jak wyraźnie w doświadczeniu ówczesnych widzów odbiła się zmiana profilu japońskiej branży filmowej po wybuchu wojny z Rosją. W czasie trwania konfliktu poświęcone mu materiały faktycznie zdominowały japońskie ekrany – szacuje się, że stanowiły około osiemdziesiąt procent wszystkich wyświetlanych wówczas filmów⁵²⁹. Nawet jeśli szacunki te są zawyżone, można bezpiecznie przyjąć, że liczba filmów o tematyce wojennej przewyższała łączną liczbę pozostałych nagrań⁵³⁰. Skalę zjawiska najlepiej bodaj ilustruje fakt, że na blisko dwieście „ruchomych fotografii” wymienionych w katalogu Yoshizawa Shōten z 1910 roku aż dziewięćdziesiąt trzy poświęcone były zakończonemu pięć lat wcześniej konfliktowi⁵³¹.

W historiografii japońskiego kina wojnę rosyjsko-japońską powszechnie uznaje się za punkt zwrotny w dziejach branży filmowej i bezpośredni impuls dla jej dalszego rozwoju. Ogromne zainteresowanie nagraniami poświęconymi temu

⁵²⁸ Autor artykułu niemal zupełnie – jeśli nie liczyć wspomnianych przez niego nagrań przedstawiających magię, tj. filmów trickowych Georges’a Mélièsa – ignoruje istnienie filmów fikcyjnych przed 1906 rokiem, mimo że takowe były w Japonii wyświetlane. Przesadą jest również stwierdzenie, że wojna położyła kres wcześniejszym typom filmów, te bowiem wciąż gościły na japońskich ekranach, choć, istotnie, w znacznie mniejszym zakresie niż przed jej wybuchem.

⁵²⁹ Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 239; Desser David, *Japan...*, dz. cyt., s. 10; Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 48; Morris Low, *Japan on Display: Photography and the Emperor*, Routledge, London – New York 2006, s. 21; Chiba Isao, *Shifting Contours of Memory and History, 1904–1980* [w:] David Wolff i inni (red.), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Vol. II, Brill, Leiden – Boston 2007, s. 36. W niektórych publikacjach liczba filmów niezwiązanych z wojną jest przesadnie zaniżana. Skrajny przykład stanowi artykuł Naoko Shimazu, w którym to badaczka stwierdza, że w 1904 roku w Japonii wyświetlono tylko dwie produkcje nie dotyczące wojny – jedną o tyfusie i jedną o Napoleonie. Por.: Shimazu Naoko, *Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–1905*, „The Russian Review”, Vol. 67, No. 1, 2008, s. 40. Wzmiankowany przez nią film o Napoleonie to *Epopcja napoleońska* (*Épopée napoléonienne*, 1903, Lucien Nonguet) produkcji Pathé Frères, której japońska premiera odbyła się 1 lipca 1904 roku w Kinki-kanie.

⁵³⁰ Precyzyjne określenie proporcji filmów poświęconych wojnie do pozostałych nagrań nie jest możliwe z kilku względów. Po pierwsze – nie zachowały się żadne wykazy „ruchomych fotografii” znajdujących się w ofercie poszczególnych promotorów filmowych poza katalogiem handlowym Yoshizawa Shōten z 1905 roku. Po drugie – nie wszystkie pokazy filmowe odnotowywano w prasie. Po trzecie – w materiałach promocyjnych i artykułach prasowych nie wymieniano wszystkich filmów wyświetlanych w ramach poszczególnych projekcji. Po czwarte – te same nagrania bywały wyświetlane pod różnymi tytułami, tworzone również filmy kompilacyjne, złożone z fragmentów różnych produkcji.

⁵³¹ Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I, 1896–1940*, Iwanami Shōten, Tōkyō 1995, s. 107. Katalog firmy z grudnia 1905 roku zawiera tę samą liczbę nagrań poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej. Por.: Daibo Masaki, *The Multiple Versions of Joseph Rosenthal’s Siege and Surrender of Port Arthur* (1905), tłum. Kae Ishihara, „Journal of Film Preservation”, No. 92, 2015, s. 53.

konfliktowi ostatecznie uzmysłowiło sektorowi rozrywkowemu komercyjny potencjał „ruchomej fotografii”, w który jeszcze do niedawna wielu wciążyć powątpiewało – o ile bowiem przed wybuchem wojny projekcje rzadko już gromadziły komplet widzów, o tyle po jej rozpoczęciu chętni do udziału w nich często nie mieścili się w salach⁵³² – a w perspektywie kilku lat wypracowane wówczas zyski pozwoliły przedsiębiorcom filmowym na zwiększenie importu i produkcji filmów oraz rozbudowę infrastruktury, w tym stworzenie sieci kinoteatrów i konstrukcję pierwszych studiów filmowych.

Stymulacja przemysłu filmowego przez wojnę nie była zjawiskiem wyjątkowym dla Japonii – analogiczny proces wystąpił w USA w czasie wojny hiszpańsko-amerykańskiej i w początkowym okresie wojny filipińsko-amerykańskiej⁵³³ oraz w Wielkiej Brytanii podczas II wojny burskiej. Charakteryzując wpływ pierwszego z tych konfliktów na amerykańską branżę filmową, Patrick Loughney stwierdza wręcz, że był on dla niej „darem niebios” i stanowił najważniejszy czynnik jej ekspansji pod koniec XIX wieku⁵³⁴. Pomiędzy sytuacją w USA w latach 1898–1899 i w Japonii w latach 1904–1905 zachodził szereg podobieństw – produkcja filmowa była zdominowana przez materiały poświęcone toczącemu się wówczas konfliktowi, rejestrowane zarówno w kraju, jak i na obszarach objętych działaniami zbrojnymi⁵³⁵; sporą część nagrań, jakie trafiały na ekrany, stanowiły rekonstrukcje wydarzeń rozgrywających się na froncie, realizowane przy użyciu aktorów i miniaturowych modeli; organizatorzy projekcji filmowych i pokazów latarni magicznej komponowali specjalne programy o tematyce wojennej⁵³⁶; za sprawą wędrownych wystawców programy te trafiały również do mniejszych miejscowości; prezentacji filmów i slajdów często towarzyszył wykład referujący przyczyny i dotychczasowy przebieg wojny; ponadto zgromadzona na pokazach

⁵³² Wątek pełnych sal przewija się w licznych relacjach prasowych z projekcji i w późniejszych wspomnieniach ich uczestników. Niekiedy widzowie, dla których zabrakło biletów, próbowali i tak dostać się na projekcję. „Ōsaka Mainichi Shinbun”, donosiła 6 czerwca 1904 roku, że dzień wcześniej policja musiała otoczyć teatr Shinsei-kan kordonem, by powstrzymać przed wdarciem się do środka fali ludzi, dla których zabrakło miejsca na ostatnich z odbywających się tam pokazów filmowych. Por.: High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 4.

⁵³³ Wojna filipińsko-amerykańska (1899–1902), będąca niejako kontynuacją wojny hiszpańsko-amerykańskiej i rewolucji filipińskiej (1896–1898), wybuchła w wyniku nieuznania przez USA deklaracji niepodległości Filipin. Pod koniec 1899 roku Filipińczycy zmienili strategię walki z wojny otwartej na partyzancką. Wraz ze zmianą natury konfliktu spadło zainteresowanie nim ze strony amerykańskiej opinii publicznej, a w konsekwencji także tamtejszej branży filmowej.

⁵³⁴ Loughney Patrick, dz. cyt., s. 81.

⁵³⁵ Loughney wskazuje, że dokładne określenie liczby filmów poświęconych wojnie hiszpańsko-amerykańskiej i wojnie filipińsko-amerykańskiej zarejestrowanych przez amerykańskich operatorów jest niemożliwe, ponieważ wiele z nich nie zachowało się do naszych czasów, producenci nie rejestrowali wszystkich swoich filmów jako chronionych prawem autorskim, a te same nagrania były często wyświetlane pod różnymi tytułami. Szacuje on jednak, że amerykańscy producenci zrealizowali ich w latach 1898–1899 ponad dwieście. W przypadku firmy Edisona konfliktem tym poświęconych było 129 z 306 wyprodukowanych wówczas przez nią lub na jej zlecenie filmów. Por.: tamże, s. 84–85.

⁵³⁶ Poza projekcjami filmowymi i pokazami latarni magicznej organizowano również pokazy kombinowane, w ramach których łączono te dwa media.

widownia dawała wyraz patriotycznym uczuciom, krzycząc, klaszcząc i wiwatu-
jąc na cześć rodaków biorących udział w walkach. Aktywność japońskiej bran-
ży filmowej w trakcie wojny rosyjsko-japońskiej nie stanowiła jednak prostego
przetworzenia modelu amerykańskiego, operowała ona bowiem w odmiennym
otoczeniu politycznym, instytucjonalnym i medialnym. Stąd też jej omówienie
wymaga uprzedniego odniesienia się do takich kwestii, jak polityka medialna
i wizerunkowa japońskich władz, funkcjonowanie japońskich mediów w czasie
I wojny chińsko-japońskiej z lat 1894–1895, obrazowanie wojny rosyjsko-japoń-
skiej w zachodnich filmach i sposób przedstawiania tego konfliktu w ramach
innych mediów w Japonii.

I wojna chińsko-japońska w japońskich mediach

Frederic A. Sharf stwierdził niegdyś, że żadna wcześniejsza wojna w dziejach
ludzkości nie była tak bacznie obserwowana ani utrwalana przy użyciu tak wielu
mediów, nigdy wcześniej też pisemne i graficzne relacje z frontu nie były wytwa-
rzane i rozpowszechniane na taką skalę i z taką prędkością, jak miało to miejsce
w przypadku wojny rosyjsko-japońskiej⁵³⁷. Naoko Shimazu pisze z kolei, iż kon-
flikt ten cechował wysoki stopień wizualizacji, co oznacza, że był on nie tylko
szeroko omawiany w prasie, ale i przedstawiany za pomocą rozmaitych mediów
wizualnych, takich jak latarnia magiczna, magazyn ilustrowany, panorama,
*nishiki-e*⁵³⁸, fotografia i film. Zdaniem badaczki zjawisko to przybrało wówczas
większą skalę niż w czasie I wojny chińsko-japońskiej⁵³⁹. Nie ulega wątpliwości,
że wojna rosyjsko-japońska była nie tylko wydarzeniem politycznym i militar-
nym, ale również medialnym, a obraz odegrał w jej relacjonowaniu i interpreto-
waniu rolę równie istotną, co słowo. Możliwe też, że faktycznie wizualizowano
ją na większą skalę niż wojnę z Chinami⁵⁴⁰. Niemniej, choć na przestrzeni dekady
dzielącej te dwa konflikty dokonały się w Japonii istotne przekształcenia na grun-
cie mediów – obejmujące m.in. pojawienie się kina, rozwój technologii fotografii
i druku oraz spadek popularności *nishiki-e* – ogólny model ich funkcjonowania
podczas wojny pozostał zasadniczo niezmienny.

W czasie obu tych wojen japońskie środki masowego przekazu pełniły funkcje
daleko wykraczające poza samo informowanie o przebiegu konfliktu, nakierowane
zarówno na odbiorców krajowych, jak i zagranicznych. Na gruncie krajowym media

⁵³⁷ Sharf Frederic A., *A Much Recorded War*, [w:] Frederic Alan Sharf, Anne Nishimura Morse, Sebastian Dobson, *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*, MFA Publications, Boston 2005, s. 2.

⁵³⁸ *Nishiki-e* (dosł. brokatowe obrazy) to rodzaj *ukiyo-e* wykształcony w drugiej połowie XVIII wieku, w którym stosowano do dziesięciu różnokolorowych farb drukarskich, a każdą odbitkę posypywano połyskliwą substancją (srebrnym lub złotym proszkiem, ewentualnie sproszkowaną macicą perłową).

⁵³⁹ Por.: Shimazu Naoko, dz. cyt., s. 38.

⁵⁴⁰ Z całą pewnością było tak w skali globalnej, Shimazu odnosi się jednak do sytuacji w Japonii, w przy-
padku której trudno to jednoznacznie ocenić.

odgrywały ważną rolę w procesie duchowej i ekonomicznej mobilizacji obywateli, nastawionej na zniechęcenie mężczyzn do unikania służby wojskowej⁵⁴¹ i wzmocnienie frontu domowego, obejmującego m.in. zakup obligacji wojennych, pozyskiwanie żywności i darów dla żołnierzy, dostarczanie produktów rolnych na handel zagraniczny i koni dla wojska, działalność w organizacjach wspierających wysiłek wojenny, zwiększanie wydajności pracy oraz pomoc rodzinom, których synowie zostali powołani. W przypadku odbiorców zagranicznych kluczową kwestię stanowiło natomiast przedstawienie tych konfliktów jako uzasadnionych i niezagrażających interesom zachodnich potęg imperialnych w Azji, a kolejnych zwycięstw sił japońskich jako świadectwa skutecznej modernizacji kraju. Należy przy tym podkreślić, że stopień kontroli władz nad mediami, choć wysoki, nie był absolutny – mogły one ograniczać dostęp mediów do informacji i swobodę poruszania się korespondentów wojennych po terenach objętych działaniami zbrojnymi, poddać cenzurze wszystkie publikowane materiały, skonfiskować nakład pisma, w którym pojawiły się niepożądane treści, a nawet zawiesić je lub całkowicie zakazać jego wydawania, lecz nie dysponowały narzędziami legislacyjnymi pozwalającymi im wymusić na mediach propagowanie postaw prowojennych. Nie zachodziła jednak taka potrzeba. Wręcz przeciwnie – przed wybuchem wojny z Chinami prasa krytykowała rząd za opieszałość w podjęciu wyzwania rzuconego przez chińskie władze, zaś po jej zakończeniu wiele gazet zawieszono za wyrażanie niezadowolenia z warunków pokoju⁵⁴². Analogiczne zjawisko wystąpiło podczas konfliktu z Rosją⁵⁴³. Zaangażowanie się przedstawicieli świata mediów w podsycanie wojennej gorączki było aktywnością dobrowolną, wynikającą z ich faktycznych przekonań oraz chęci kapitalizacji prowojennych nastrojów społecznych.

⁵⁴¹ W latach 90. XIX wieku wciąż jeszcze spora część Japończyków była niechętna służbie wojskowej, głównie ze względu na to, że powołanie mężczyzny do czynnej służby zmniejszało zdolność produkcyjną gospodarstwa domowego i pogarszało jego sytuację finansową, co było szczególnie dotkliwe na wsi. Szacuje się, że przed poborem uciekało wówczas średnio 6 tys. mężczyzn rocznie. Według statystyk z 1897 roku przed władzami wojskowymi ukrywało się około 48 tys. poborowych. Ci, którzy nie chcieli się ukrywać, stosowali inne sposoby na uniknięcie poboru – adopcję przez bezdzietną rodzinę, przeniesienie się do miejsca, w którym lekarze byli bardziej skłonni do wystawiania zaświadczeń zwalniających ze służby, samookaleczenie (np. uszkodzenie lub ucięcie palca wskazującego prawej dłoni, co uniemożliwiała strzelanie z karabinu) i symulowanie choroby (np. słabego serca przez picie sosu sojowego i jaglicy przez wcieranie w oczy tzw. soku tytoniowego). Por.: Lone Stewart, *Provincial Life and the Military in Imperial Japan: The Phantom Samurai*, Routledge, London – New York 2010, s. 17; Partner Simon, *Peasants into Citizens? The Meiji Village in the Russo-Japanese War*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 62, No. 2, 2007, s. 201.

⁵⁴² Szersze omówienie aktywności japońskiej prasy w przededniu, w trakcie i po zakończeniu wojny można znaleźć w: Huffman James L., *Creating a Public: People and Press in Meiji Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997, s. 199–223.

⁵⁴³ Przed wybuchem wojny część gazet, m.in. „Yorozu Chōhō”, „Tōkyō Mainichi Shinbun” i „Tōkyō Nichi Nichi Shinbun”, sprzeciwiała się pochopnemu zaangażowaniu w konflikt z Rosją, później jednak tylko socjalistyczny tygodnik „Heimin Shinbun” utrzymywał linię antywojenną, miał on przy tym ograniczony zasięg – początkowo jego nakład wynosił 4,500 egzemplarzy, a po wybuchu wojny spadł do niespełna połowy tego poziomu.

Medium, które odegrało kluczową rolę w relacjonowaniu i interpretowaniu wojny z Chinami, była prasa. W trakcie tego konfliktu japońskie gazety odelegowały na kontynent stu czterech korespondentów, jedenastu rysowników i czterech fotografów⁵⁴⁴. Wieści z frontu docierały do Japonii w błyskawicznym tempie, dzięki czemu ludność mogła na bieżąco śledzić kolejne sukcesy japońskiej armii i marynarki. Poza materiałami dostarczonymi przez korespondentów w prasie publikowano również m.in. streszczenia i wyimki artykułów z gazet zagranicznych, oficjalne komunikaty władz, wypowiedzi oficerów, komentarze publicystów, a nawet listy do żołnierzy walczących na froncie. Tematyka wojenna była obecna we wszystkich rodzajach czasopism. Na rynku pojawiło się też kilka periodyków w całości poświęconych konfliktowi z Chinami, z których najważniejszy był ukazujący się trzy razy w miesiącu magazyn „Nisshin Sensō Jikki” („Raporty z wojny chińsko-japońskiej”) wydawnictwa Hakubunkan⁵⁴⁵. Podstawowy nośnik informacji o przebiegu działań wojennych stanowiły jednak gazety codzienne, ze względu na częstotliwość publikacji, wysokie nakłady, szeroką cyrkulację i relatywnie niską cenę. Zasięg oddziaływania gazet nie ograniczał się przy tym do ich nabywców, ani nawet osób piśmiennych, co było szczególnie istotne w przypadku wsi, ponoszącej główny ciężar wojny – powszechną praktykę stanowiło wywieszanie ich w miejscach publicznych, na słupach lub tablicach, gdzie mogli zapoznać się z nimi wszyscy, których nie było stać na zakup, najświeższe doniesienia o przebiegu wojny odczytywano też na głos przy okazji różnych publicznych wydarzeń⁵⁴⁶. Prasa wywierała również wpływ na inne media, jako że twórcy *nishiki-e*, dramaturdzy oraz producenci slajdów do latarni magicznej i narratorzy prowadzący pokazy z użyciem tego urządzenia bazowali na zawartych w niej informacjach i inspirowali się stosowaną w niej retoryką.

Prasa prezentowała konflikt z Chinami jako wojnę sprawiedliwą, sprowokowaną przez stronę chińską i prowadzoną na rzecz obrony niepodległości Korei oraz rozwoju Dalekiego Wschodu. W artykule opublikowanym 4 sierpnia 1894 roku na łamach wydawanej przez niego gazety „Nippon” nacjonalistyczny dziennikarz Katsunan Kuga wymieniał przewinienia Chin, z których każde stanowiło w jego mniemaniu wystarczający powód do wypowiedzenia wojny przez Japonię: traktowanie Korei jako swego państwa trybutarnego i ingerowanie w jego politykę wewnętrzną, odmowa współpracy z Japonią na rzecz utrzymania pokoju w Azji Wschodniej, torpedoowanie prób reform w Korei pod przewodnictwem Japonii oraz wysłanie tam wojsk i zaatakowanie japońskich okrętów na koreańskich wodach terytorialnych⁵⁴⁷. Niemal dwa miesiące wcześniej Shigenobu Ōkuma – prominentny polityk, współzałożyciel kilku partii i dwukrotny premier Japonii (1898, 1914–1916) – pisał na łamach „Hōchi Shinbun”, że to Japonia otworzyła Koreę na wpływy nowoczesnej cywilizacji

⁵⁴⁴ Lone Stewart, *Provincial...*, dz. cyt., s. 27.

⁵⁴⁵ Pismo wydawano od sierpnia 1894 do stycznia 1896 roku – łącznie ukazało się 50 numerów.

⁵⁴⁶ Por.: Lewis Michael, *Becoming Apart: National Power and Local Politics in Toyama, 1868–1945*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2000, s. 233; Lone Stewart, *Japan's First Modern War: Army and Society in the Conflict with China, 1894–95*, The Macmillan Press, Basingstoke 1994, s. 99.

⁵⁴⁷ Zachmann Urs Matthias, dz. cyt., s. 142.

i uczyniła z niej niepodległe państwo, toteż jej obowiązkiem jest „prowadzenie małego królestwa po ścieżce cywilizacji i pomaganie mu w osiągnięciu dobrobytu i potęgi”, a także uniemożliwienie „jakiegokolwiek sile opóźnienia rozwoju lub zagrożenia niepodległości Korei”⁵⁴⁸. Yukichi Fukuzawa z kolei przekonywał, że wojna toczyła się o przyszłość światowej kultury, bowiem ingerencja Chin w Korei stanowiła próbę powstrzymania rozprzestrzeniania się oświecenia na Dalekim Wschodzie, a zwycięstwo Japonii miało przynieść również korzyści Chinom, pozbawionym dobrodziejstw cywilizacji przez ich mandżurskich władców⁵⁴⁹. Retoryka ta była adresowana nie tylko do odbiorców krajowych, ale i zagranicznych, głównie za pośrednictwem anglojęzycznych pism wydawanych w Japonii. Przykładowo: Kanzō Uchimura, chrześcijański kaznodzieja i pisarz, dowodził w artykule opublikowanym 11 sierpnia 1894 roku w „The Japan Weekly Mail”, że konflikt z Chinami jest nie tylko wojną sprawiedliwą, zarówno pod względem prawnym, jak i – co ważniejsze – moralnym, ale również nieuniknioną konfrontacją między barbarzyństwem i cywilizacją⁵⁵⁰. Uchimura argumentował, że Japonia przystąpiła do wojny niechętnie, długo znosząc zniewagi ze strony Chin, ciągle podkopujących jej próby reform i otwarcia Korei na świat, a uczyniła to w obronie niepodległości swego sąsiada, zgodnie z ustaleniami konwencji z Tianjinu. Konflikt ten jawił się wręcz jako pożądany, bowiem zwycięstwo Japonii miało otworzyć drogę do rozwoju Azji Wschodniej:

Abstrahując od wszystkich kwestii prawnych [...], czyż ostateczny konflikt między Japonią i Chinami nie jest nieunikniony, można by wręcz rzec – czy nie jest historyczną koniecznością? Mniejsze państwo reprezentujące nowszą cywilizację położone w pobliżu większego państwa reprezentującego starszą cywilizację – czy kiedykolwiek w dziejach ludzkości zaistniała podobna sytuacja, która w końcu nie doprowadziłaby do pogrążenia się tych dwóch bytów w walce na śmierć i życie? Grecja kontra Persja, Rzym kontra Kartagina, Anglia królowej Elżbiety kontra Hiszpania Filipa II – to tylko najważniejsze z przykładów, jakie można wymienić. [...] Wojna koreańska zadecyduje o tym, czy postępowanie stanie się prawem Wschodu, jak od dawna ma to miejsce na Zachodzie, czy też Orient pogrąży się w regresie, niegdyś forsowanym przez imperium perskie, Kartaginę czy Hiszpanię, a obecnie (mamy nadzieję, że po raz ostatni w dziejach) mandżurskie cesarstwo w Chinach. Zwycięstwo Japonii będzie oznaczać dla 600 milionów dusz żyjących po tej stronie globu prawo do samostanowienia, wolność religijną, swobodę w edukacji i handlu, podczas gdy porażka będzie oznaczać... niech czytelnik sam oceni, co. [...] Japonia jest czempionem postępu na Wschodzie, któż więc – poza Chinami, jej śmiertelnym wrogiem, niereformowalnym przeciwnikiem postępu – mógłby nie życzyć jej zwycięstwa!⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Count Okuma on the Korean Question, „The Japan Weekly Mail”, 16.06.1894, s. 721.

⁵⁴⁹ Keene Donald, *The Sino-Japanese War of 1894–95 and Its Cultural Effects in Japan*, [w:] Donald H. Shively (red.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton 1971, s. 127.

⁵⁵⁰ Uchimura Kanzo, *Justification for the Korean War*, „The Japan Weekly Mail”, 11.08.1894, s. 172–173. Artykuł w nieco zmienionej postaci ukazał się również 23 sierpnia na łamach magazynu „Kokumin no Tomo” („Przyjacieli ludu”). Przedruk tej wersji tekstu jest dostępny w: Uchimura Kanzō, *Justification of the Korean War*, [w:] Toshirō Suzuki (red.), *Uchimura Kanzō zenshu*, Vol. 16, Iwanami Shōten, Tōkyō 1933, s. 26–36.

⁵⁵¹ Uchimura Kanzo, *Justification for...*, dz. cyt., s. 173.

W latach 1894–1895 po raz pierwszy w dziejach Japonii wystąpiło zjawisko, które historycy sztuki Yasunori Tan’o i Akihisa Kawada określają mianem „wojennej mobilizacji obrazu”⁵⁵². Szeroko rozumiane „obrazy” wojny cyrkulowały wówczas na terenie całego kraju, zarówno w formie bezpośredniego suplementu do tekstu prasowego, jak i w oderwaniu od niego, współkreując potoczne wyobrażenia na temat konfliktu z Chinami i wzmacniając postawy prowojenne. Wojna była wizualizowana – i celebrowana – nie tylko na ilustracjach, *nishiki-e*, fotografiach i slajdach latarni magicznej, ale również na przedmiotach codziennego użytku, w tym odzieży i zabawkach. Referując atmosferę panującą w Japonii w trakcie wojny i tuż po jej zakończeniu, Lafcadio Hearn sporo miejsca poświęcił takim właśnie wyrobom. Pisał, że producenci zabawek wprowadzili na rynek masę figurek japońskich żołnierzy, modeli fortów, baterii artyleryjskich i okrętów wojennych oraz pomysłowych ruchomych mechanizmów, które przedstawiały Chińczyków uciekających w popłochu przed japońskimi żołnierzami, pojmanych i związanych ze sobą własnymi warkoczami czy błagających o litość znamienitych generałów, a nawet głośne epizody z wojny⁵⁵³. Wymieniał też szeroką gamę produktów – od najtańszych, dostępnych dla każdego, po dobra luksusowe – na których umieszczano wzory, ilustracje i teksty dotyczące wojny, m.in. kimona, *haori*, koszule, kobiece chusty, wyroby z laki i porcelany, żłobione drewniane pudełka, woreczki na tytoń, grzebienie, guziki, koperty, pałeczki do jedzenia i wykałaczki⁵⁵⁴.

Wojna była przedstawiana również na deskach teatrów, gdzie wystawiano nąprędce pisane sztuki poświęcone japońskim zwycięstwom i bohaterom wojennym, tworzone na podstawie doniesień prasowych z przebiegu konfliktu⁵⁵⁵. Zaledwie tydzień po wypowiedzeniu wojny przez Japonię Otojirō Kawakami zapowiedział wystawienie sztuki na jej temat. *Wzniosła, niesamowita wojna chińsko-japońska* (*Sōzetsu kaizetsu Nisshin sensō*), inspirowana dwoma spektaklami, które Kawakami obejrzał rok wcześniej w Paryżu⁵⁵⁶, zadebiutowała 31 sierpnia w teatrze Asakusa Gekijō, gdzie gościła na afiszu przez czterdzieści dni. W sztuce przedstawiono fikcyjną historię dwóch japońskich dziennikarzy pojmanych przez Chińczyków,

⁵⁵² Lone Stewart, *Provincial...*, dz. cyt., s. 31.

⁵⁵³ Por.: Hearn Lafcadio, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Houghton Mifflin Company, Boston – New York 1896, s. 90–91.

⁵⁵⁴ Por.: tamże, s. 94–95.

⁵⁵⁵ Tworzenie sztuk na temat głośnych bieżących wydarzeń, wystawianych w krótkim czasie po ich wystąpieniu – zwanych *ichiyazuke mono* (dosł. sztuki peklowane w ciągu jednej nocy) – było w *kabuki* i *bunraku* popularną praktyką, sięgającą końca XVIII wieku. Przedstawianie aktualnie toczących się lub niedawno zakończonych konfliktów zbrojnych miało w *kabuki* krótszą tradycję, lecz nie było zjawiskiem nowym – wcześniej powstało kilka sztuk poświęconych wojnie Boshin (1868–1869) i rebelii w Satsumie (1877).

⁵⁵⁶ Były to spektakle na podstawie dramatów *Michał Strogow* (*Michel Strogoff*) i *Zdobycie Pekinu* (*La Prise de Pékin*) autorstwa Adolphe’a d’Ennery’ego (pierwszy z nich stanowił adaptację powieści Juliusza Verne’a o tym samym tytule. Syntetyczne omówienie związków zachodzących między *wzniosłą, niesamowitą wojną chińsko-japońską* a dramatem d’Ennery’ego można znaleźć w: Liu Siyuan, *Paris and the Quest for National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China*, „Asian Theatre Journal”, Vol. 26, No. 1, 2009, s. 64–70.

wieńczyło ją zaś zdobycie Pekinu przez wojska japońskie. Pod koniec października Kawakami udał się w miesięczną podróż po Korei, a po powrocie do ojczyzny wystawił *Dzienniki Otojirō Kawakamiego z obserwacjami z frontu* (*Kawakami Otojirō senchi kenbun nikki*). Kilka dni po premierze spektaklu trupa Kawakamiego wzięła udział w odbywających się w Parku Ueno uroczystościach na cześć japońskich sukcesów militarnych, podczas których odegrała bitwę pod Pjongjangiem, a dwa dni później – 11 grudnia – dała prywatny pokaz dla księcia koronnego Yoshihito⁵⁵⁷. Ostatni spektakl Kawakamiego poświęcony wojnie – *Zdobycie Weihaiwei* (*Ikaiei kanraku*) – miał premierę już po podpisaniu traktatu z Shimonoseki, w maju 1895 roku w Kabuki-za. Tematykę wojenną rychło podjęły również inne trupy *shinpa* – już we wrześniu 1894 roku Mohei Fukui wystawił w Kioto sztukę *Wojna chińsko-japońska i duch Yamato* (*Nisshin sensō Yamato-damashii*), a miesiąc później trupa Sadanoriego Sudō zaprezentowała w Jokohamie *Zażarte boje chińsko-japońskie* (*Nisshin gekisen*). W 1894 roku w Tokio i Osace wystawiono dziewięć spektakli *kabuki* celebrujących zwycięstwa japońskiej armii i marynarki⁵⁵⁸, jednak to teatr *shinpa* wiódł prym w przedstawianiu konfliktu z Chinami.

Media wizualne pełniły w czasie wojny rolę suplementarną względem słowa pisanego – miały na celu nie tyle informowanie obywateli o przebiegu konfliktu (wiedzę na ten temat czerpano bowiem z artykułów i wiadomości prasowych), co umożliwienie im „zobaczenia” wydarzeń, miejsc i postaci, o których wcześniej czytali lub słyszeli. We wstępie do trzeciego numeru „Sengoku Shashin Gahō” („Wojenny fotograficzny magazyn ilustrowany”) z 29 listopada 1894 roku redakcja przekonywała, że „artykuły w gazetach [...] nie ujmują wojny całościowo” i „ze względu na brak ilustracji, nie są w stanie zaspokoić pragnienia pogłębionej wiedzy [na jej temat], żywnego przez czytelników”⁵⁵⁹. Zdaniem redakcji nie było lepszego środka do poznania prawdy o toczącym się wówczas konflikcie i zaangażowanych w niego państwach od fotografii – nie tylko tej przedstawiającej działania zbrojne, ale i takiej, która ukazywała Japonię, Chiny i Koreę w szerokiej perspektywie, od ich geografii po zwyczaje mieszkańców.

Poza czterema fotografiami wysłanymi przez gazety na kontynent przebieg wojny z Chinami dokumentowały jeszcze dwa japońskie zespoły fotograficzne. Pierwszy z nich był prywatną inicjatywą hrabiego Koreackiego Kameia, który

⁵⁵⁷ Por.: Morris Low, dz. cyt., s. 18–20; Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 158.

⁵⁵⁸ Pierwszy spektakl *kabuki* poświęcony wojnie z Chinami – *Wielkie zwycięstwa Japonii* (*Nippon daishōri*) – miał premierę we wrześniu w teatrze Haruki-za. Później w Tokio wystawiano m.in. *Raporty o zwycięstwach armii i marynarki* (*Kairikugun zenshō jikki*) [Shintomi-za] i *Zwycięstwa na lądzie i morzu pod sztandarem wschodzącego słońca* (*Kairiku renshō asahi no mihata*) [Kabuki-za], a w Osace *Zwycięstwa wojenne Wielkiej Japonii* (*Dai-Nippon senshō*) [Fukui-za], *Zwycięstwa wojenne* (*Kachi ikusa*) [Benten-za] i *Zwycięstwo ducha Yamato: Milion wiwatów na cześć naszego cesarstwa* (*Kachidoki Yamato-damashii: Waga teikoku ban-banzai*) [Naka-za]. Por.: Brandon James R., *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009, s. 9.

⁵⁵⁹ Cytat za: Kinoshita Naoyuki, *Witnessing the Action of Current Events from the Comfort of Your Chair: The Place of the Photographic Magazine The Graphic* (Gurahikku グラヒック), tłum. Erumi Honda, „Trans-Asia Photography Review”, Vol. 1, No. 1 online: <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.105/-witnessing-the-action-of-current-events-from-the-comfort?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 22.06.2020].

po wystosowaniu petycji do cesarza uzyskał zgodę na zorganizowanie własnego zespołu fotograficznego i towarzyszenie 2. Armii Cesarskiej Armii Japonii. Wraz z pięcioma współpracownikami Kamei zrealizował ponad trzysta fotografii, nie trafiły one jednak do szerszego obiegu⁵⁶⁰. Drugi zespół stanowiła świeżo utworzona trzyosobowa jednostka fotograficzna Departamentu Miernictwa (Rikuchi Sokuryō-bu) Sztabu Generalnego Cesarskiej Armii Japonii, kierowana przez starszego porucznika Kanejirō Toyę. Od chwili przybycia na front pod koniec października 1894 roku do powrotu do kraju w maju 1895 roku zespół ten wykonał ponad tysiąc fotografii⁵⁶¹. Po zatwierdzeniu przez władze część z nich została wprowadzona do obiegu komercyjnego – były publikowane na łamach „Nisshin Sensō Jikki”, w albumach wydawanych przez Kazumasę Ogawę, a także opracowaniach skierowanych do zachodnich odbiorców, takich jak trzynomowa *Wojna japońsko-chińska (The Japan-China War)* Jūkichiego Inouyego. W magazynach i dodatkach do gazet zamieszczano fotografie ukazujące japońskie i chińskie okręty wojenne, maszerujące i stacjonujące wojska japońskie, pola bitew, chińskie krajobrazy, miasta i tamtejszą architekturę, a także portrety wojskowych wysokiego szczebla obu walczących stron i poległych japońskich żołnierzy⁵⁶². Na fotografiach nie można było jednak uchwycić najważniejszego aspektu wojny, czyli walk. Zapotrzebowanie na ich przedstawianie zaspokajała odmiana *nishiki-e* zwana *sensō-e* (dosł. wojenne obrazy).

W listopadzie 1894 roku na łamach wydawanego na Uniwersytecie Waseda periodyku literackiego „Waseda Bungaku” („Literatura Waseda”) informowano, że tematyka wojenna zdominowała *nishiki-e* do tego stopnia, iż tradycyjne obrazy przedstawiające aktorów *kabuki* i scenki z życia codziennego dostępne są już wyłącznie w największych sklepach⁵⁶³. Według późniejszych szacunków pisma w czasie konfliktu z Chinami zrealizowano ponad trzy tysiące różnych *sensō-e*⁵⁶⁴.

⁵⁶⁰ Por.: Dobson Sebastian, *Reflections of Conflict: Japanese Photographers and the Russo-Japanese War*, [w:] Frederic Alan Sharf, Anne Nishimura Morse, Sebastian Dobson, *A Much Recorded...*, dz. cyt., s. 56, 59–60 i 81.

⁵⁶¹ Tamże, s. 56–57.

⁵⁶² Fotografie portretowe upamiętniające poległych żołnierzy stanowiły stały element „Nisshin Sensō Jikki”.

⁵⁶³ Por.: Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 136.

⁵⁶⁴ Por.: tamże, s. 135–136. Szacunki te są akceptowane przez większość badaczy podejmujących problematykę przedstawiania I wojny chińsko-japońskiej w mediach i historyków *ukiyo-e*. Jedynym znanym mi wyjątkiem jest Judith Fröhlich, według której bardziej prawdopodobne jest, że w czasie wojny powstało od 150 do 300 *sensō-e*. Badaczka uważa, że wskaźnikiem faktycznej skali produkcji drzeworytów poświęconych konfliktowi z Chinami jest ich liczba w różnych katalogach kolekcji *sensō-e*, zazwyczaj nieprzekraczająca setki. Podstawa szacunków przyjęta przez Fröhlich budzi jednak poważne zastrzeżenia – przede wszystkim wyrokuję ona o liczbie *sensō-e* powstałych w czasie wojny z Chinami na podstawie tego, ile z nich zachowało się do naszych czasów; poza tym nic nie wskazuje na to, by szczegółowo porównywała zawartość poszczególnych kolekcji w celu ustalenia, na ile zgromadzone w nich drzeworyty się powtarzają. Z całą pewnością dolna granica jej szacunków jest zaniżona – Scott E. Mudd przeanalizował na potrzeby swej rozprawy doktorskiej 159 *sensō-e* z I wojny chińsko-japońskiej, ograniczając się do najłatwiej dostępnych (sam jest zdania, że powstało ich wówczas ponad dwa tysiące). Por.: Keene Donald, *Prints of the Sino-Japanese War*, [w:] Okamoto Shumpei, *Impressions of the Front:*



Ryc. 38. Tłum oglądający wystawione na widok publiczny drzeworyty poświęcone wojnie na ilustracji zawartej w pierwszym tomie opracowania *Bój Japonii o wolność: Historia wojny między Rosją i Japonią (Japan's Fight for Freedom: The Story of the War Between Russia and Japan)* autorstwa H. W. Wilsona z 1904 roku.

W świetle relacji z epoki najpopularniejsze z nich sprzedawały się w ponad stu tysiącach egzemplarzy⁵⁶⁵. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku prasy, zasięg oddziaływania drzeworytów nie ograniczał się do ich nabywców – powszechną praktyką było wystawianie ich na widok publiczny na witrynach sklepów z *nishiki-e*, księgarni i drukarni, gdzie mógł zapoznać się z nimi każdy przechodzień. Po latach Jun'ichirō Tanizaki tak wspominał oglądanie *sensō-e* wywieszonych przy wejściu do jednej z tokijskich księgarni:

Księgarnia Shimizuya [...] skrzętnie zaopatrywała się w tryptyki [*nishiki-e*] przedstawiające sceny z wojny. Większość z nich była autorstwa trzech artystów: Toshikaty Mizuno, Gekkō Ogaty i Kiyochiki Kobayashiego. Prace te, wywieszzone na froncie księgarni, by każdy mógł je zobaczyć, cieszyły się ogromną popularnością wśród chłopców. Rzadko mogliśmy pozwolić

Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894–1895, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1983, s. 7; Dower John W., *Throwing off Asia II: Woodblock Prints of the Sino-Japanese War (1894–1895)*, 2008, s. 1–2, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/pdf/toa2_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020]; Till Barry, *Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868–1912)*, Pomegranate Communications, San Francisco 2008, s. 38; Deacon Deborah A., *Sensō-e (War Prints)*, [w:] Louis G. Perez (red.), *Japan at War: An Encyclopedia*, ABC-Clío, Santa Barbara 2013, s. 375; Fröhlich Judith, *Pictures of the Sino-Japanese War of 1894–1895*, „War in History”, Vol. 21, No. 2, 2014, s. 222; Mudd Scott E., *Graphic Propaganda: Japan's Creation of China in the Prewar Period, 1894–1937*, University of Hawai'i, 2005 [rozprawa doktorska], s. 108 i 115.

⁵⁶⁵ Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 136.

sobie na to, by je kupić, lecz niemal codziennie wystawialiśmy [przed księgarnią], wpatrując się w nie z oczyma błyszczącymi z rozkoszy. Do dziś pamiętam niektóre z przedstawionych na nich scen: bohaterską śmierć trębacza Genjirō Shirakamiego, który zasłynął podczas bitwy pod Seonghwan; Jūkichiego Haradę otwierającego bramę Hyonmu [podczas oblężenia Pjongjangu]; Dinga Ruchanga, admirała Floty Północnych Mórz, zażywającego truciznę na pokładzie pancernika Zhenyuan; Hirobumiego Itō i Munemitsu Mutsu podczas negocjacji z Li Hongzhangiem. [...] Bardzo zazdrościłem mojemu wujowi [...], który mógł pozwolić sobie na zakup każdego nowego tryptyku [na temat wojny], jak tylko ten się pojawił⁵⁶⁶.

Wojenne *nishiki-e* realizowano w ekspresowym tempie, chciano bowiem wprowadzić je do sprzedaży możliwie jak najszybciej po dotarciu do Japonii wieści o przedstawionych na nich wydarzeniach – bitwach lądowych i morskich, oblężeniach twierdz i miast, bohaterskich czynach japońskich żołnierzy itp. – zanim masową wyobraźnią zawładną kolejne zwycięstwa i bohaterowie. Co istotne, tworzyli je artyści, którzy nigdy nie udali się na front i nie mieli okazji przyjrzeć się nowoczesnym metodom prowadzenia działań wojennych. Stąd też Hearn pisał, że w większości przypadków przedstawiały one tylko fantazje ich twórców na temat odmalowanych na nich wydarzeń⁵⁶⁷. Podczas prac nad *sensō-e* posiłkowano się fotografiami, ilustracjami japońskich i zagranicznych korespondentów wojennych, a także archiwalnymi ilustracjami z zagranicznej prasy, przedstawiającymi europejskie wojska i ich wcześniejsze kampanie. Japońscy artyści adaptowali zachodnie konwencje obrazowania wojny – znane im m.in. z cyrkulujących w Japonii zagranicznych pism ilustrowanych, takich jak „The Graphic”, „The Illustrated London News” i „Le Monde Illustré” – w niektórych przypadkach wręcz przerysowując zachodnie ilustracje. Skrajny przykład tej praktyki stanowi drzeworyt *Japoński okręt ostrzeliwujący wroga w pobliżu wyspy Haiyang (Kaiyōtō fukin teikoku gunkan happō no zu)* Toshikaty Mizuno, będący niemal dokładną kopią wcześniejszego o pięć lat rysunku Williama Heyshama Overenda opublikowanego na łamach „The Illustrated London News”. Redakcja londyńskiego periodyku zdawała sobie sprawę z tego rodzaju zapożyczeń, czemu dała dobitnie wyraz w jednostronicowym materiale zamieszczonym w numerze z 29 grudnia 1894 roku, zatytułowanym *Jak tworzone są japońskie obrazy wojenne (How Japanese War Pictures are Made)*, w którym zestawiono litografię przedstawiającą jedną z bitew stoczonych przez wojska brytyjskie podczas powstania mahdystów, opublikowaną w piśmie w 1885 roku, z bliźniaczo podobną japońską ilustracją przedstawiającą bitwę pod Jiulancheng⁵⁶⁸. Spośród japońskich rysowników przebywających na kontynencie największy wpływ na wyobrażenia na temat wojny miała trójka korespondentów gazety „Kokumin Shinbun” – Beisen Kubota i jego synowie, Beisai i Kinsen. Część ich prac wydano w jedenastotomowej publikacji

⁵⁶⁶ Tanizaki Junichiro, dz. cyt., s. 88. Choć Tanizaki twierdzi, że dobrze pamięta *sensō-e*, które wówczas oglądał, w jednym przypadku zawodzi go pamięć: Ding Ruchang nie popełnił samobójstwa na pokładzie okrętu, lecz w kwaterze na wyspie Liugong, co przedstawił na jednym ze swych drzeworytów Toshikata Mizuno.

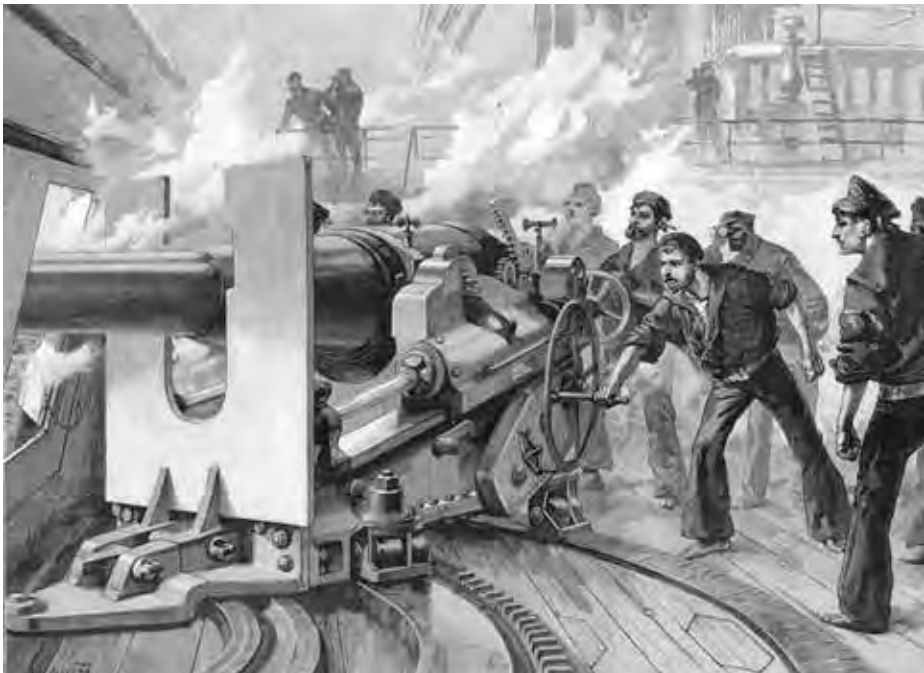
⁵⁶⁷ Hearn Lafcadio, *Kokoro...*, dz. cyt., s. 91.

⁵⁶⁸ *How Japanese War Pictures Are Made*, „The Illustrated London News”, 12.01.1895, s. 804.

„Nisshin Sentō Gahō” („Magazyn ilustrowany o wojnie chińsko-japońskiej”), ukazującej się nieregularnie od 21 października 1894 roku do 6 lipca 1895 roku⁵⁶⁹.



Ryc. 39. Japoński okręt ostrzeliwujący wroga w pobliżu wyspy Haiyang, Toshikata Mizuno, 1894.



Ryc. 40. Życie na pokładzie okrętu wojennego. Ćwiczenia z sześciocalowym działem odtylcowym – Trafienie (*Life on Board of a Man-of-War. Practice with a Six-Inch Breech-Loading Gun – 'A Hit'*), William Heysham Overend, 1899. Ilustracja z „The Illustrated London News” z 18 maja 1889 roku.

⁵⁶⁹ Poszczególne tomy „Nisshin Sentō Gahō” miały około 40–50 stron objętości, z czego mniej więcej połowę zajmował tekst, resztę zaś ilustracje, często dwustronicowe.

Ogromna popularność *sensō-e* wynikała nie tylko z tego, że przedstawiano na nich walki, których nie można było uchwycić na fotografii, ale również z tego, że były atrakcyjne wizualnie i emocjonalnie angażujące. Na tym też zasadzała się ich przewaga nad ilustracjami prasowymi. W przywoływanym już artykule z „Waseda Bungaku” z końca 1894 roku pisano: „rzecz jasna, litografie obrazują wojnę w sposób bardziej realistyczny, lecz są w większości przypadków nieinteresujące i wydaje się, że zostaną przytłoczone przez *nishiki-e*”⁵⁷⁰. James Ulak stwierdza, że drzeworyty oferowały odbiorcom kolor, teatralność, dramatyzm i emocje będące poza zasięgiem ilustracji prasowych i fotografii⁵⁷¹. John W. Dower idzie o krok dalej, charakteryzując je jako „najbardziej dynamiczne, dramatyczne [i] emocjonalne” z mediów, za pośrednictwem których śledzono przebieg konfliktu z Chinami⁵⁷². Nie ulega wątpliwości, że *sensō-e* silnie oddziaływały na emocje odbiorców, niemniej, miały na tym polu poważnego konkurenta – latarnię magiczną.

Pisałem już, że w drugiej połowie lat 80. XIX wieku rozpowszechniły się w Japonii edukacyjne pokazy *gentō*. W czasie konfliktu z Chinami wystąpiła wyraźna reorientacja w zakresie użytku czynionego z tego aparatu – przekazywanie wiedzy naukowej i kształcenie moralne zostały zepchnięte na drugi plan, na pierwszy wysunęło się natomiast relacjonowanie przebiegu wojny i wzmacnianie uczuć patriotycznych. Pokazy o tematyce wojennej odbywały się na terenie całego kraju, od metropolii po niewielkie wioski, gromadząc setki, a niekiedy nawet ponad tysiąc widzów. Urządzano je w szkołach, salach wykładowych, teatrach, *yoseba*, fabrykach, świątyniach oraz specjalnie rozstawianych w tym celu wielkich namiotach. Były organizowane m.in. przez władze lokalne szkoły, stowarzyszenia edukacyjne, organizacje wspierające wysiłek wojenny, przedstawiciele sektora rozrywkowego, a nawet szeregowych obywateli – gazeta „Gifu Nichi Nichi Shinbun” informowała o mężczyźnie z Eny, który nabył pakiet slajdów, a następnie na własny koszt prezentował je w okolicznych wioskach, oraz o mieszkańcach Nakatsugawy, którzy złożyli się na kilkaset slajdów, po czym organizowali płatne pokazy, przekazując wpływy z wejściówek rodzinom lokalnych poborowych⁵⁷³. Tego rodzaju inicjatywom sprzyjała relatywnie niska cena krajowych latarni magicznych i slajdów – ceny aparatów wahały się od 6 do 25 jenów, w zależności od tego, na jaką odległość mogły rzutować wyraźny obraz, natomiast koszt zakupu dwudziestu slajdów wynosił, w zależności od ich rozmiaru, od 3 do 6 jenów⁵⁷⁴. Pokazom, trwającym zwykle kilka godzin, towarzyszyła mniej lub bardziej rozbudowana narracja, w ramach której prowadzący referował dotychczasowy przebieg konfliktu i wyjaśniał jego

⁵⁷⁰ Cytat za: Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 136.

⁵⁷¹ Por.: Ulak James, *Battling Blocks: Representations of the War in Japanese Woodblock Art*, [w:] John Steinberg i inni (red.), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Vol. II, Brill, Leiden – Boston 2005, s. 387.

⁵⁷² Dower John W., *Throwing off Asia II...*, dz. cyt., s. 1–5.

⁵⁷³ Lone Stewart, *Provincial...*, dz. cyt., s. 31.

⁵⁷⁴ Tamże.

przyczyny, omawiał wyświetlane slajdy, przedstawiał sylwetki prominentnych wojskowych i bohaterów wojennych, a także rozbudzał patriotyczne uczucia widzów i nawoływał ich do wspierania wysiłku wojennego.

W przeciwieństwie do wcześniejszych edukacyjnych pokazów *gentō*, podczas których publiczność była zobowiązana do zachowania ciszy, pokazy poświęcone wojnie cechowała duża żywiołowość odbioru – ich uczestnicy wznosili głośne okrzyki, klaskali i śpiewali pieśni patriotyczne, często zachęceni do takich manifestacji przez samych narratorów. Pod koniec 1894 roku w piśmie młodzieżowym „Eisai Shinshi” („Nowy magazyn dla utalentowanych”) opublikowano relację z pokazu, który odbył się październiku w jednej ze szkół podstawowych w prefekturze Ibaraki. Pisano w niej, że pokaz trwał od godz. 18:00 do północy, zgromadził setki widzów, zaprezentowano podczas niego blisko sto slajdów, przedstawiających m.in. zabójstwo Kima Ok-Gyuna⁵⁷⁵, bitwy morską pod Pungdo i bitwę lądową pod Seonghwan, a poruszona publiczność łkała, krzyczała, tupała nogami i klaskała⁵⁷⁶. W jednym z kolejnych numerów zamieszczono sprawozdanie z pokazu, który odbył się mniej więcej w tym samym czasie w jednej ze szkół podstawowych w Fukushima. Wynika z niego, że nakreślając kontekst wojny nie ograniczono się do wydarzeń z ostatnich lat, lecz sięgnięto głęboko w przeszłość – przed prezentacją slajdów z bieżącego konfliktu wyświetlono mapę regionu z zarysowanymi granicami Japonii, Chin i Korei, później zaprezentowano obrazy przedstawiające podbój Korei przez siły japońskie pod wodzą cesarzowej Jingū, a następnie omówiono przyczyny japońskiej inwazji na Koreę za rządów Hideyoshiego Toyotomiiego⁵⁷⁷. Autor relacji pisał, że kilkusetosobowa widownia raz zalewała się łzami, innym zaś razem gniewnie zaciskała pięści i zgrzytała zębami, kiedy zaś wyświetlano slajdy przedstawiające zdobycie Pjongjangu, klaskała i tupała z takim impetem, że budynek trząsł się w posadach, a pod koniec pokazu zgromadzeni na sali uczniowie podjęli, w akompaniamencie instrumentów, wojskową pieśń o podboju Chin i wznosili okrzyki „*Banzai!*” na cześć Cesarstwa i japońskich sił zbrojnych⁵⁷⁸. Wzmianki o tego typu manifestacjach uczuć patriotycznych oraz emocjonalnych reakcjach publiczności na to, co widziała na ekranie i słyszała, można znaleźć w licznych relacjach z epoki i późniejszych wspomnieniach uczestników wojennych pokazów *gentō*⁵⁷⁹.

⁵⁷⁵ Kim Ok-Gyun był koreańskim reformistą, urzędnikiem państwowym, czołowym członkiem partii Gaehwapa (Partia Oświecenia) i jednym z inicjatorów nieudanego puczu Gaspin z 1884 roku. Po stłumieniu puczu żył w Japonii, lecz w 1894 roku został zamordowany przez Honga Jong-U na pokładzie statku, na którym wypłynął do Szanghaju na rozmowy z Li Hongzhangiem. Zabójstwo to było przez Japończyków identyfikowane jako jedno z wydarzeń, które doprowadziły do wybuchu wojny.

⁵⁷⁶ Por.: Okubo Ryo, *The Magic...*, dz. cyt., s. 17–18.

⁵⁷⁷ Cesarzowa Jingū to legendarna władczyni Japonii, której panowanie tradycyjnie przypisuje się na lata 201–269. Wedle kronik *Kojiki* i *Nihongi* podbiła ona Koreę i uczyniła z niej państwo trybutarne Japonii. Hideyoshi Toyotomi próbował podbić Koreę w latach 1592–1598, co miało stanowić pierwszy krok w japońskiej ekspansji na kontynent. Wojska japońskie wycofały się z Korei trzy miesiące po śmierci Toyotomiiego.

⁵⁷⁸ Por.: tamże, s. 18–19.

⁵⁷⁹ Por.: tamże, s. 15–17 i 19–20.

Dominująca wykładnia konfliktu z Chinami, nakazująca widzieć w nim starcie między siłami postępu reprezentowanego przez Japonię, i zacofania ucieleśnionego przez dynastię Qing, znalazła przełożenie w sposobie jego obrazowania. Choć w czasie wojny pojawiły się głosy przypisujące japońskie sukcesy militarne „duchowi *bushidō*”, zredefiniowanemu tak, by charakteryzował nie tylko niegdysiejszą klasę samurajów, ale cały naród japoński, stanowiły one w ówczesnej debacie publicznej margines – szeroki rezonans, zarówno w kraju, jak i za granicą, pogląd ten uzyskał dopiero kilka lat później⁵⁸⁰. Przyczyn sukcesów japońskich sił zbrojnych upatrywano przede wszystkim w ich skutecznej modernizacji, tj. wprowadzeniu armii poborowej, przeszkoleniu jej w zakresie nowoczesnych metod walki i wyposażeniu w najnowszy sprzęt wojskowy, w szerszej zaś perspektywie – odrobieniu przez Japonię lekcji z „cywilizacji i oświecenia”. *Nishiki-e*, ilustracje prasowe, slajdy latarni magicznej i spektakle teatralne silnie kontrastowały zdyscyplinowanych, ubranych w mundury na wzór zachodni, krótko ostrzyżonych japońskich żołnierzy ze zdeorganizowanymi Chińczykami, noszącymi archaiczne stroje i długie warkocze⁵⁸¹, a wiele z nich dawało świadectwo opanowania przez tych pierwszych nowoczesnych technologii wojskowych, od okrętów wojennych, przez różne rodzaje artylerii, po reflektory-szperacze⁵⁸². Stewart Lone zauważa, że rozpowszechniane w Japonii obrazy wojny „demokratyzowały heroizm”, podkreślały bowiem masowy charakter nowoczesnych działań zbrojnych i odzwierciedlały faktyczny skład sił japońskich, ukazując żołnierzy wszystkich stopni, od generałów po szeregowców⁵⁸³. Media wizualne odegrały również ważną rolę w kreowaniu, wspólnie z organami państwowymi i prasą, konkretnych bohaterów wojennych – żołnierzy godnych upamiętnienia i naśladowania ze względu na ich odwagę, waleczność i poświęcenie. Co istotne, większość z nich rekrutowała się nie z kadry oficerskiej, lecz poborowych. Donald Keene przypuszcza, że podkreślanie zasług żołnierzy o skromnym pochodzeniu było zabiegiem celowym, obliczonym na rozpropagowanie idei, w myśl której u podstaw japońskich sukcesów militarnych leżało wprowadzenie powszechnej służby wojskowej⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ Omówienie procesu kształtowania się nowoczesnego dyskursu *bushidō* w latach 1894–1905 można znaleźć w: Benesch Oleg, *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism and Bushido in Modern Japan*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 76–110.

⁵⁸¹ Na symboliczny wymiar ubioru i fryzur japońskich i chińskich żołnierzy w odniesieniu do *nishiki-e* wskazują m.in. Dower i Fröhlich. Por.: Dower John W., *Throwing off Asia II...*, dz. cyt., s. 1–13–1–14; Fröhlich Judith, dz. cyt., s. 230–234. W tym samym kluczu można odczytywać również cyrkulujące wówczas w Japonii fotografie portretowe japońskich i chińskich wojskowych i dygnitarzy, zwłaszcza w sytuacjach, gdy te były ze sobą bezpośrednio zestawiane, jak miało to miejsce m.in. w przypadku magazynu „*Nisshin Sensō Jikki*” – Japończycy zawsze byli ubrani na nich na modłę zachodnią, natomiast Chińczycy mieli na sobie tradycyjne stroje i nakrycia głowy.

⁵⁸² Scott E. Mudd zwraca uwagę na kontrast między *sensō-e* przedstawiającymi japońskich żołnierzy sprawnie operujących technologiami wojskowymi a *nishiki-e* z lat 60. i 70. XIX wieku, na których świeżo sprowadzone do Japonii nowoczesne technologie były w większości przypadków obsługiwane przez zachodnich specjalistów. Por.: Mudd Scott E., dz. cyt., s. 118.

⁵⁸³ Lone Stewart, *Japan's...*, dz. cyt., s. 100.

⁵⁸⁴ Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 144.

Wojna rosyjsko-japońska a media

W sierpniu 1899 roku na łamach amerykańskiego magazynu satyrycznego „Puck” ukazała się karykatura autorstwa Josepha Ferdinanda Kepplera przedstawiająca debiut Japonii w gronie światowych potęg – Japonia wprowadzana jest do towarzystwa przez USA i witana przez Wielką Brytanię, czemu z oddali przyglądają się zaniepokojone Chiny. Cztery lata wcześniej Hermann Knackfuss wykonał na podstawie projektu cesarza Wilhelma II litografię opatrzoną podpisem *Ludy Europy, chrońcie swą najświętszą własność (Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter)*. Przedstawiała ona uzbrojone personifikacje europejskich państw zebrane pod znakiem krzyża i przewodnictwem archanioła Michała, wskazującego na płonącą Europę, nad którą w kłębach dymu unosi się złowroga postać Buddy. Owa alegoryczna reprezentacja propagowanej przez niemieckiego cesarza idei „żółtego niebezpieczeństwa” (*Gelbe Gefahr*) była szeroko rozpowszechniana na Zachodzie⁵⁸⁵ i dobrze znana w Japonii – szkic litografii został opublikowany w gazecie „Kokumin Shinbun” już w styczniu 1896 roku⁵⁸⁶. Zestawione ze sobą ilustracje te dobrze oddają ambiwalentny stosunek Zachodu względem Japonii u progu XX wieku. Niedawne zwycięstwo nad Chinami umocniło pozycję Japonii na arenie międzynarodowej, jednocześnie jednak zwiększanie się jej wpływów w Azji Wschodniej było postrzegane jako zarówno militarne, jak i ekonomiczne zagrożenie dla interesów zachodnich mocarstw w tym regionie, a nawet potencjalne zarzewie konfliktu między białą i żółtą rasą⁵⁸⁷. Co więcej, w dyskursie publicznym pojawiały się głosy powątpiewające w to, czy Japonia, mimo otwarcia się na zachodnie wpływy i szeroko zakrojonych procesów modernizacyjnych, jakim poddała się w epoce Meiji, faktycznie zasługuje na to, by zaliczyć ją do grona państw „cywilizowanych”. Japońskie władze miały świadomość potrzeby intensyfikacji wysiłków na rzecz kształtowania pozytywnego wizerunku Japonii na Zachodzie, zwłaszcza w kontekście coraz większego prawdopodobieństwa wybuchu wojny z Rosją.

Władze Japonii doświadczyły pierwszego poważnego kryzysu wizerunkowego jeszcze w czasie wojny z Chinami, kiedy to zachodnia prasa nagłośniła masakrę ludności cywilnej, jakiej dopuścili się japońskie wojska po zdobyciu Port Arthur 21 listopada 1894 roku. Kilka tygodni po tym wydarzeniu James Creelman, korespondent wojenny „New York World”, zdał relację z czterodniowej

⁵⁸⁵ Wilhelm II wysłał w 1895 roku reprodukcje litografii władcom i czołowym politykom europejskich państw. Później była ona szeroko rozpowszechniana w Europie i USA, zarówno w postaci samodzielnych odbitek, jak i ilustracji prasowych – w 1898 roku ukazała się m.in. na łamach „The New York Times” i „Harper’s Weekly”. O dużej rozpoznawalności ilustracji świadczy fakt, że była ona poddawana licznym przeróbkom, w tym parodiom. Część z nich wraz z komentarzem jest dostępna w: Perdue Peter C., Sebring Ellen, *The Boxer Uprising – I: The Gathering Storm in North China (1860–1900)*, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/boxer_uprising/pdf/bx_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020]. s. 2–10–2–15.

⁵⁸⁶ Zachmann Urs Matthias, dz. cyt., s. 46.

⁵⁸⁷ Pożywkę dla tego typu spekulacji stanowiły pogłoski o zakulisowych rozmowach między Japonią i Chinami oraz podpisaniu przez te państwa tajnego sojuszu wymierzonego w zachodnie mocarstwa.



Ryc. 41. Karykatura *Debiut Japonii pod auspicjami Kolumbii (Japan Makes Her Début Under Columbia's Auspices)* autorstwa Josepha Ferdinanda Keplera, zamieszczona na łamach „Puck” 16 sierpnia 1894 roku.



Ryc. 42. *Ludy Europy, chrońcie swoją najświętszą własność*, Hermann Knackfuss, 1895.

rzezi, podczas której Japończycy zamordowali tysiące Chińczyków, w tym kobiety i dzieci, pozostawiając przy życiu tylko 36 mężczyzn, by ci pogrzebali piętrzące się na ulicach trupy⁵⁸⁸. Doniesienia Creelmana potwierdzili inni przebywający wówczas na miejscu zachodni korespondenci, a 2 lutego 1895 roku na łamach poczytnego „The Graphic” opublikowano wykonaną przez Georges’a Bigota w Port Arthur fotografię, na której japońscy żołnierze pozują z wyciągniętymi bagnietami nad ciałami zgłodzonych Chińczyków. Szybka reakcja japońskich władz i tamtejszej prasy oraz wsparcie przychylnych Japonii zachodnich komentatorów pozwoliły opanować sytuację – zajście w Port Arthur zostało zidentyfikowane jako odosobniony, a przy tym w znacznym stopniu usprawiedliwiony zachowaniem wroga incydent, stanowiący niechlubny wyjątek na tle całokształtu japońskich działań zbrojnych, prowadzonych, kiedy tylko było to możliwe, w sposób humanitarny i zgodny z literą prawa międzynarodowego⁵⁸⁹.

W 1898 roku Yasuya Uchida, szef Biura do spraw Politycznych (Seimu Kyoku) przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych, rozpoczął wraz z kilkoma podległymi mu urzędnikami systematyczne badanie opinii o Japonii wyrażanych w zagranicznej prasie. Dwa lata później – pod wpływem konstatacji, że w zachodnich relacjach prasowych z powstania bokserów poświęcano niewiele miejsca działaniom wojsk japońskich, a samo ich zaangażowanie na kontynencie wzmacniało na Zachodzie lęki przed „żółtym niebezpieczeństwem” – japońskie władze przystąpiły do aktywnego kreowania wizerunku Japonii w Europie i USA, nawiązując współpracę z tamtejszymi agencjami prasowymi i zacieśniając kontakty z przedstawicielami zachodnich mediów⁵⁹⁰. Kiedy jasne stało się, że wojna z Rosją jest nieunikniona, rząd uznał za konieczne przedsięwzięcie dodatkowych kroków w celu zapobieżenia rozprzestrzenianiu się na Zachodzie retoryki „żółtego niebezpieczeństwa” oraz przeciągnięcia opinii publicznej na stronę japońską. W styczniu 1904 roku zdecydowano, że do Wielkiej Brytanii i USA zostaną wysłani dwaj emisariusze – Kenchō Suematsu i Kentarō Kaneko – do których zadań będzie

⁵⁸⁸ Omówienie wojennej działalności Creelmana i wpływu jego relacji z masakry w Port Arthur na amerykańską prasę i opinię publiczną jest dostępne w: Dorwart Jeffery M., *James Creelman, the New York World and the Port Arthur Massacre*, „Journalism Quarterly”, Vol. 50, No. 4, 1973, s. 697–701.

⁵⁸⁹ Kilka dni po publikacji pierwszego materiału w „New York World” japońskie władze poinformowały, że zostanie przeprowadzone śledztwo mające wyjaśnić, co wydarzyło się w Port Arthur. Jednocześnie od samego początku przedstawiciele władz i dziennikarze podkreślali, że choć podczas pacyfikacji miasta faktycznie śmierć poniosła pewna liczba cywilów, relacja Creelmana jest przesadzona, a mówienie o masakrze jest nadużyciem. Zachowanie japońskich żołnierzy tłumaczono z kolei tym, że wcześniej natknęli się oni na brutalnie okaleczone przez Chińczyków ciała towarzyszy, dowódca frontu uzbroił cywilów i rozkazał im strzelać do wkraczających do miasta Japończyków, a wielu chińskich żołnierzy zrzuciło mundury i próbowało zasadzić się na wroga lub wydostać z miasta w cywilnych strojach. Więcej informacji na ten temat można znaleźć w: Paine S. C. M., *The Sino-Japanese War of 1894–1895: Perceptions, Power, and Primacy*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 209–216; Lone Stewart, *Japan’s...*, dz. cyt., s. 154–161.

⁵⁹⁰ Szersze omówienie tego zagadnienia można znaleźć w: Valliant Robert B., *The Selling of Japan. Japanese Manipulation of Western Opinion, 1900–1905*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No. 4, 1974, s. 415–421.

należało lobbowanie na rzecz Japonii m.in. poprzez spotkania z dziennikarzami i politykami oraz wygłaszanie wykładów i pisanie artykułów prezentujących konflikt z Rosją z japońskiej perspektywy⁵⁹¹. Suematsu i Kaneko pełnili tę funkcję nieoficjalnie, toteż mieli większą swobodę działania niż pracownicy japońskich placówek dyplomatycznych.

Drugą metodą wpływania przez władze na wizerunek Japonii i postrzeganie konfliktu z Rosją na Zachodzie była ścisła kontrola nad korespondentami wojennymi i przekazywanymi przez nich relacjami. Dwa dni po wybuchu wojny Ministerstwo Armii wprowadziło regulacje w zakresie korespondentów wojennych. Głosiły one m.in., że dziennikarz chcący towarzyszyć armii na froncie musi uzyskać na to pozwolenie władz, na miejscu zaś nosić zachodni strój z odpowiednim oznaczeniem, okazywać pozwolenie na pobyt na terenach objętych działaniami zbrojnymi każdemu oficerowi i urzędnikowi, który tego zażąda, oraz wykonywać polecenia przyporządkowanego mu oficera nadzorującego, a wszystkie nadawane przez niego depesze i listy muszą przejść kontrolę⁵⁹². Korespondentów przebywających na froncie obowiązywały również bardziej szczegółowe przepisy, przekazywane im przez dowództwo armii, do których zostali przydzieleni. Stwierdzano w nich m.in., że zagraniczni i krajowi reporterzy mają wybrać ze swego grona po jednym przedstawicielu, który odpowiadałby za kontakty między nimi a kwaterą główną, nie mogą udawać się na pole bitwy poza miejscem i czasem wyznaczonym przez oficera nadzorującego, a nadawane przez nich depesze i listy nie mogą zawierać informacji dotyczących siły, liczebności i położenia japońskich wojsk ani żadnych treści mogących zakłócić porządek publiczny lub osłabić morale żołnierzy⁵⁹³. Restrykcyjna kontrola korespondentów wojennych była podyktowana nie tylko chęcią kształtowania pozytywnego obrazu Japonii na Zachodzie, ale również obawą, że mogą oni ujawnić, nawet nieświadomie, tajemnice wojskowe, które zostaną wykorzystane przez Rosjan⁵⁹⁴. Niechętna postawa japońskich władz woj-

⁵⁹¹ Wedle instrukcji, jakie przekazali Suematsu przed jego wyjazdem do Wielkiej Brytanii premier Tarō Katsura i minister spraw zagranicznych Jutarō Komura, miał on m.in. zwalczać retorykę „żółtego niebezpieczeństwa”, przekonywać Brytyjczyków, że choć japoński rząd robił wszystko, co w jego mocy, by nie dopuścić do wybuchu wojny, okazało się to niemożliwe ze względu na postawę Rosji, oraz podkreślać, że działania Japonii w Chinach mają na celu ucywilizowanie tego kraju i zapewnienie pokoju na Dalekim Wschodzie. Analogiczne wytyczne otrzymał przed wyjazdem do USA Kaneko. Pełny tekst instrukcji Suematsu jest dostępny w: tamże, s. 422–423 oraz Nish Ian, *The Anglo-Japanese...*, dz. cyt., s. 389; zaś Kaneko w: Matsumura Masayoshi, *Baron Kaneko and the Russo-Japanese War (1904–1905): A Study in the Public Diplomacy of Japan*, tłum. Ian Ruxton, Lulu Press, Inc., Morrisville 2009, s. 14–15.

⁵⁹² Dwa dni po Ministerstwie Armii podobne regulacje ogłosiło Ministerstwo Marynarki Wojennej. Oficjalne tłumaczenie obu regulacji na język angielski dostępne jest w: Takahashi Sakuyé, *International Law Applied to the Russo-Japanese War with the Decisions of the Japanese Prize Courts*, Stevens and Sons, London 1908, s. 393–395.

⁵⁹³ Anglojęzyczne tłumaczenie regulacji rozpowszechniane wśród zagranicznych korespondentów przez Kwaterę Główną I. Armii Cesarskiej Armii Japonii dostępne jest w: *Press Correspondents in the Field*, [w:] *A Diary of the Russo-Japanese War*, Vol. 1, The „Chronicle” Office, Kobe 1904, s. 123.

⁵⁹⁴ Z tego też względu przytaczane wyżej regulacje zawierały również zapis, wedle którego korespondenci mogli pisać tylko o „faktach z przeszłości”, nigdy zaś „rzeczach, które miały się wydarzyć w przyszłości”.

skowych – mniej zainteresowanych utrzymywaniem dobrych relacji z zachodnimi mediami od władz cywilnych – względem zagranicznych reporterów spotkała się z głośną krytyką z ich strony. W wydanym już po zakończeniu wojny albumie *Fotograficzny zapis wojny rosyjsko-japońskiej (A Photographic Record of the Russo-Japanese War)* czytamy:

Najbardziej interesującymi historiami napisanymi przez korespondentów relacjonujących przebieg wojny rosyjsko-japońskiej były te, które nie przeszły cenzury, [zaś] najniezwyklejszymi widokami – te, których korespondenci nie zobaczyli. Od chwili [wynalezienia] telegrafu i [wykształcenia się] profesji zawodowego korespondenta nie było konfliktu, o którym świat wiedziałby tak mało. W pierwszych miesiącach wojny praktycznie wszyscy korespondenci zostali zapuszkowani w Tokio, a kiedy w końcu kilkorgu z nich [...] pozwolono towarzyszyć armii [na froncie], trzymano ich daleko na tyłach i pozwolono zobaczyć walki nad rzeką Yalu ze szczytu wzgórza oddalonego o kilka mil od linii ognia. [Dziennikarze], którzy byli weteranami wielu wojen, całymi miesiącami odliczali czas w Tokio, zmuszeni trwonić energię na opisywanie herbaciarni, teatrów i innych konwencjonalnych przybytków rozrywki. Nieszczęśliwi korespondenci raz za razem słyszeli, że wkrótce wyruszą na front, by chwilę później dowiedzieć się, że nastąpi kolejne opóźnienie, ujrzeć ten sam japoński uśmiech i usłyszeć japońskie „Tak bardzo, bardzo mi przykro”⁵⁹⁵.

Pierwsi zagraniczni korespondenci wojenni zaczęli ścierać się do Japonii w połowie 1903 roku, oczekując rychłego wybuchu konfliktu. Na początku marca 1904 roku przebywało ich już w Tokio ponad pięćdziesięciu, a z każdym dniem liczba ta rosła. Japońskie władze gościły ich i przekazywały im oficjalne komunikaty dotyczące wojny, nie zgadzały się jednak na ich wyjazd na front. Przystały na to dopiero pod wpływem protestów reporterów, redakcji gazet, dla których ci pracowali, oraz japońskich dyplomatów w USA i Europie, wskazujących na negatywny wpływ takiej polityki medialnej na sposób przedstawiania Japonii w zachodniej prasie, przy czym zgodę na dołączenie do japońskich sił zbrojnych na kontynencie otrzymała stosunkowo niewielka część aplikantów⁵⁹⁶ – 17 korespondentów, przydzielonych do 1. Armii, wyruszyło z Tokio 1 kwietnia, 21, przydzielonych do 2. Armii, 18 lipca, a 14, przydzielonych do 3. Armii, 30 lipca⁵⁹⁷. Korespondenci, którym zezwolono na towarzyszenie japońskiej armii na froncie, skarżyli się na kiepską komunikację z japońskim dowództwem, daleko posunięte ograniczenia w zakresie swobody poruszania się po terenach objętych konfliktem, zwłaszcza niedopuszczanie ich do pola bitwy na odległość bliższą niż kilka kilometrów, oraz drakońską cenzurę depesz i listów, a część z nich była tak rozgoryczona sytuacją, że szybko powróciła do domów⁵⁹⁸. W przeciwieństwie do swych

⁵⁹⁵ *The Chronicles of the War*, [w:] Hare James H. (red.), *A Photographic Record of the Russo-Japanese War*, P.F. Collier & Son, New York 1905, s. 193.

⁵⁹⁶ Zezwolenia na towarzyszenie armii na froncie przyznawano według klucza – 20 zezwoleń na 100 aplikantów w przypadku korespondentów japońskich i 15 zezwoleń na 100 aplikantów dla korespondentów zagranicznych. Matsumura Masayoshi, dz. cyt., s. 162–163.

⁵⁹⁷ Por.: tamże, s. 171; Sharf Frederic A., dz. cyt., s. 28.

⁵⁹⁸ Szersze omówienie sytuacji zagranicznych korespondentów na froncie, ich protestów i prób załagodzenia sytuacji przez japońskie władze można znaleźć w: Matsumura Masayoshi, dz. cyt., s. 162–173; Valliant Robert B., dz. cyt., s. 430–437. Warto również sięgnąć po studium przypadku dotyczące kore-

zagranicznych kolegów, przedstawiciele japońskich mediów akceptowali, co do zasady, ogólne założenia polityki medialnej władz, zwłaszcza konieczność ochrony tajemnic wojskowych i nieupubliczniania informacji, które mogłyby zasugerować słabość wojsk japońskich, a tym samym obniżyć morale obywateli, krytykowali jednak niejasność kryteriów cenzury i arbitralność w ich aplikacji⁵⁹⁹. Kontrola nad krajowymi mediami była z perspektywy władz tym istotniejsza, że zdawały one sobie sprawę z tego, iż zachodni wydawcy, redaktorzy i dziennikarze wykorzystywali – bezpośrednio lub pośrednio – publikowane w nich teksty i obrazy, opracowując własne materiały dotyczące wojny.

Wśród historyków zajmujących się wojną rosyjsko-japońską panuje konsensus co do tego, że pozytywny obraz Japonii na Zachodzie, jako nowoczesnego państwa, zasługującego na włączenie go do grona krajów cywilizowanych, jaki ukonstytuował się w czasie konfliktu z Rosją, wynikał w znacznym stopniu z przeprowadzenia przez japońskie władze skutecznej kampanii wizerunkowej, obejmującej m.in. promocję japońskiej sprawy w Europie i USA, nagłaśnianie humanitarnego traktowania więźniów oraz wysiłki na rzecz kontroli informacji dotyczących wojny i jej szeroko rozumianych „obrazów”, rozpowszechnianych w kraju i za granicą⁶⁰⁰.

W liście datowanym na 1 sierpnia 1904 roku, napisanym niespełna dwa miesiące przed śmiercią, Lafcadio Hearn donosił zachodnim czytelnikom, że w Japonii masowo produkuje się wytwory artystyczne i przedmioty użytkowe upamiętniające japońskie sukcesy militarne w wojnie z Rosją; dzieci bawią się niezliczonymi rodzajami zabawek wojennych; w prasie publikowane są relacje z przebiegu walk, powieści wojenne oraz fotografie i szkice z frontu; teatry wystawiają sztuki wojenne bazujące na autentycznych wydarzeniach, a „kinematograf ukazuje potworne metody prowadzenia nowoczesnych działań zbrojnych”⁶⁰¹. Zestawiając ów list z przytaczaną wcześniej relacją Hearna z czasów wojny z Chinami⁶⁰², łatwo dostrzec – co zapewne nie uszło uwadze części ówczesnych czytelników – analogie. Na początku rozdziału pisałem już, że choć na przestrzeni dekady dzielącej konflikty z Chinami i Rosją dokonały się w Japonii istotne przekształcenia na gruncie mediów, ogólny model ich funkcjonowania w czasie wojny pozostał zasadniczo niezmienny. Podczas wojny rosyjsko-japońskiej sytuacja przedstawicieli świata

spondencyjnej działalności Jacka Londona: Sweeney Michael S., „*Delays and Vexation*”: *Jack London and the Russo-Japanese War*, „*Journalism and Mass Communication Quarterly*”, Vol. 75, No. 3, 1998, s. 548–559.

⁵⁹⁹ Por.: Huffman James L., dz. cyt., s. 288–293.

⁶⁰⁰ Por.: Kowner Rotem, *Japan's 'Fifteen Minutes of Glory': Managing World Opinion during the War with Russia, 1904–1905*, [w:] Yulia Mikhailova, M. William Steele (red.), *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*, Global Oriental, Folkestone 2008, s. 52; Shimazu Naoko, dz. cyt., s. 34; Valliant Robert B., dz. cyt., s. 415.

⁶⁰¹ Por.: Hearn Lafcadio, *The Romance of the Milky Way and Other Studies & Stories*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1905, s. 181–209; wzmianka o kinematografie jest zawarta na s. 185.

⁶⁰² Hearn Lafcadio, *Kokoro...*, dz. cyt., s. 89–98.

mediów i rozrywki była o tyle korzystniejsza, że mogli oni odwoływać się do doświadczeń z czasów konfliktu z Chinami i wypracowanych wówczas rozwiązań, odpowiednio je modyfikując.

Prasa była dobrze przygotowana na wybuch wojny, której nie tylko od dłuższego czasu oczekiwała, ale i domagała się, wzmacniając prowojenne nastroje społeczne, a tym samym szykując sobie grunt pod ich późniejszą eksploatację – niemal natychmiast po rozpoczęciu działań zbrojnych na kontynent wyruszyli pierwsi korespondenci, ilustratorzy i fotografowie, gazety zdominowała tematyka wojenna, a redakcje większości z nich zaczęły wypuszczać poza wydania regularnymi wydania specjalne z najświeższymi doniesieniami z przebiegu konfliktu⁶⁰³. Tak jak dekadę wcześniej, na rynku pojawiły się również periodyki w całości poświęcone wojnie. Pierwszym z nich był „Nichiro Sensō Jikki” („Raporty z wojny japońsko-rosyjskiej”) wydawnictwa Hakubunkan, którego premierowy numer pojawił się w sprzedaży już 20 lutego. Pismo miało formułę podobną do „Nisshin Sensō Jikki”, publikowanego przez Hakubunkan w czasie konfliktu z Chinami, liczyło średnio sto dwadzieścia stron, z czego kilka zawierało fotografie, i ukazywało się trzy razy w miesiącu. W kwietniu wydawnictwo poszerzyło ofertę o miesięcznik „Nichiro Sensō Shashin Gahō” („Fotograficzny magazyn ilustrowany o wojnie rosyjsko-japońskiej”), liczący średnio sześćdziesiąt stron, z czego około czterdzieści zawierało fotografie. W chwili wybuchu wojny wydawnictwo Keigyōsha przekształciło miesięcznik „Kinji Gahō” („Magazyn ilustrowany na temat spraw bieżących”) w „Senji Gahō” („Wojenny magazyn ilustrowany”) – skoncentrowane na fotografiach pismo zadebiutowało dzień po „Nichiro Sensō Jikki” i także wychodziło trzy razy w miesiącu. W marcu wydawnictwo Jitsugyō no Nihon Sha rozpoczęło publikację ukazującego się z taką samą częstotliwością magazynu „Seirō Senpō” („Wiadomości z wojny z Rosją”)⁶⁰⁴, a w sierpniu miesięcznika „Seirō Shashin Gachō” („Album fotograficzny z wojny z Rosją”). Wydawcy periodyków poświęconych wojnie mieli świadomość dużego zainteresowania nią na Zachodzie i liczyli, że ich pisma nabędą również obcokrajowcy, toteż w większości z nich fotografie i ilustracje opatrywano podpisami w językach japońskim i angielskim. Praktykę tę stosowano już w czasie konfliktu z Chinami – w „Nisshin Sentō Gahō” dwujęzyczne podpisy wprowadzono w piątym numerze, okazjonalnie pojawiały się one również na *sensō-e* – lecz podczas wojny z Rosją uległa ona intensyfikacji. W kierunku zachodnich odbiorców najbardziej wyszło wydawnictwo Kinkōdō, które rozpoczęło w kwietniu publikację obficie ilustrowanego, anglojęzycznego periodyku „The Russo-Japanese War Fully Illustrated” („W pełni ilustrowana wojna rosyjsko-japońska”) – łącznie ukazało się dziesięć numerów, ostatni w październiku 1905 roku.

⁶⁰³ Wydania specjalne (*gōgai*) poświęcone najświeższym doniesieniom z frontu były popularne już w czasie wojny z Chinami, lecz w trakcie konfliktu z Rosją częstotliwość ich publikacji znacznie wzrosła. Przykładowo: „Ōsaka Mainichi Shinbun” wypuściła ich podczas wojny 498, a „Ōsaka Asahi Shinbun” – 385. Por.: Huffman James L., dz. cyt., s. 281–282.

⁶⁰⁴ „Seirō Senpō” rozpoczął żywot 17 lutego jako wydanie specjalne magazynu „Jitsugyō no Nihon” („Japoński przedsiębiorca”), lecz formalnie jako autonomiczny periodyk zaczął wychodzić dopiero w marcu.

Wspominałem już, że jedną ze zmian, jakie dokonały się w Japonii na gruncie mediów między 1895 a 1904 rokiem, był spadek popularności *nishiki-e*. Już jesienią 1895 roku gazeta „Yomiuri Shinbun” informowała o drastycznym zmniejszeniu się popytu na *nishiki-e*, nawet w przypadku cieszących się do niedawna dużym powodzeniem podobizn aktorów (*yakusha-e*)⁶⁰⁵. Po wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej ponownie przystąpiono do realizacji *sensō-e*, jednak zarówno skala ich produkcji, jak i poziom sprzedaży były znacznie niższe niż podczas konfliktu z Chinami. Model pracy twórców „wojennych obrazów” był taki sam, jak przed dekadą – jedyną istotną różnicą było to, że mogli sięgać po już wypracowane konwencje obrazowania wojny, co w skrajnych przypadkach prowadziło do recyklingu drzeworytów z poprzedniego konfliktu, które przerysowywano, zastępując Chińczyków Rosjanami. *Sensō-e* sprzedawały się w coraz niższych nakładach, wskutek czego w 1905 roku realizowano ich już niewiele⁶⁰⁶. Na okres wojny z Rosją przypada kres *nishiki-e* jako medium reportażowego – funkcję tę niemal w pełni przejęły fotografia i ilustracja prasowa; coraz ważniejszą rolę w tym zakresie zaczęła odgrywać również film.

Ukonstytuowanie się fotografii jako dominującego medium reportażowego miało dwa zasadnicze źródła – kulturowe i technologiczne. W pierwszym przypadku stanowiło pochodną wzrostu tendencji realistycznych w japońskiej kulturze, w drugim zaś upowszechnienia się w Japonii nowoczesnych technologii fotografii i druku. W czasie wojny z Rosją fotografowie powszechnie już stosowali technikę bromowo-żelatynową (tzw. technikę suchej płyty), która, w przeciwieństwie do wcześniejszej techniki kolodionowej (tzw. techniki mokrej płyty), nie wymagała natychmiastowego wywoływania fotografii⁶⁰⁷, dysponowali również mobilnymi i wygodnymi w obsłudze ręcznymi aparatami fotograficznymi. Ponadto w japońskich gazetach codziennych zaczęto stosować technologię jednoczesnego druku fotografii i tekstu za pomocą maszyny rotacyjnej, co pozwalało na efektywne – i ekonomiczne – zamieszczanie fotografii w materiałach z wiadomościami z frontu i na stronach tytułowych. Poza korespondentami pracującymi dla wydawnictw i gazet, przebieg wojny dokumentowali również fotografowie działający na polecenie armii i marynarki. W przypadku marynarki byli to oficerowie mający wykształcenie techniczne, tacy jak Tajirō Ichioka i Shigetada Seki⁶⁰⁸. Armia natomiast wciąż korzystała z usług jednostki fotograficznej Departamentu Miernictwa, którą kierował Kenji Ogura, aktywny w niej już w czasie wojny z Chinami. Zreorganizowana jednostka liczyła jedenastu członków, z których tylko dwaj byli pracownikami Departamentu Miernictwa, przy czym nie mieli żadnego stopnia wojskowego,

⁶⁰⁵ Keene Donald, *The Sino-Japanese...*, dz. cyt., s. 161.

⁶⁰⁶ Por.: Dower John W., *Throwing off Asia III: Woodblock Prints of the Russo-Japanese War (1904–05)*, 2008, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/pdf/toa3_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020], s. 3–5 i 2–1.

⁶⁰⁷ Podczas wojny z Chinami technikę suchej płyty stosowała jednostka fotograficzna Departamentu Miernictwa, lecz jednostka hrabiego Kameia wciąż posługiwała się techniką mokrej płyty.

⁶⁰⁸ Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 67–68.

resztę zaś stanowili pracownicy studia fotograficznego Kazumasy Ogawy i osoby z nim związane. Członkowie jednostki, przydzieleni do różnych armii, zrealizowali w czasie wojny ponad pięć tysięcy fotografii. Część z nich została opublikowana przez Ogawę w liczącej dwadzieścia trzy tomy serii albumów „The Russo-Japanese War”, której pierwsze numery ukazały się już w 1904 roku. Ogawa wydał również cztery albumy z fotografiami wykonanymi przez oficerów marynarki, opracowane przez Ichiokę⁶⁰⁹.

Fotografie z wojny z Rosją nie odbiegały tematycznie od tych realizowanych podczas konfliktu z Chinami. Uchwycenie walk wciąż pozostawało poza zasięgiem fotografów – jego namiastkę stanowiły fotografie ukazujące żołnierzy ostrzeliwujących z oddali pozycje wroga i wybuchy pocisków. Zadanie ich obrazowania nadal spoczywało na ilustratorach. Fotografie i realistyczne ilustracje sąsiadowały ze sobą w gazetach, dodatkach specjalnych i periodykach poświęconych wojnie, wzajemnie się uzupełniając – ilustracje przedstawiały te aspekty wojny, których nie można było utrwalić na fotografiach ze względu na ograniczenia technologiczne, specyfikę prowadzenia nowoczesnych działań zbrojnych, bezpieczeństwo fotografów i politykę medialną władz; fotografie natomiast ukazywały odbiorcom tereny, na których rozgrywał się konflikt, biorących w nim udział żołnierzy, od znanych oficerów po bezimiennych szeregowców, rosyjskich jeńców, codzienne życie na froncie, sprzęt używany w walce i pola bitew. Należy przy tym podkreślić, że symbiotyczna relacja między tymi dwoma mediami w obrazowaniu wojny nie była czymś wyjątkowym dla Japonii – zjawisko to wystąpiło na szeroką skalę na Zachodzie w ostatniej dekadzie XIX wieku⁶¹⁰.

Podobnie jak dekadę wcześniej, wojnę przedstawiano również na deskach teatrów i slajdach *gentō*. W ciągu pierwszych dwóch miesięcy konfliktu z Rosją w Kioto wystawiono przynajmniej sześć poświęconych mu sztuk *kabuki*, zaś w Osace zaprezentowano ich do końca 1904 roku szesnaście⁶¹¹. I tym razem jednak, mimo wprowadzenia do spektakli *kabuki* bardziej realistycznych scen

⁶⁰⁹ Ogawa wprowadził do sprzedaży kilka wariantów albumów z fotografiami z wojny. Pierwotnie seria „The Russo-Japanese War” wydawana była w odstępach miesięcznych lub dwutygodniowych w postaci pojedynczych tomów zawierających po około 30 fotografii. W takiej samej formie ukazywała się seria „The Russo-Japanese War: Naval”. Fotografie z obu serii zostały później opublikowane w dwóch wydaniach zbiorczych – dwutomowym (1905) i sześciotomowym (1905–1906). We wszystkich wydaniach fotografie były opatrzone opisem w języku angielskim i japońskim.

⁶¹⁰ Stephen Bottomore stwierdza, że redakcje zachodnich pism ilustrowanych wypracowały wówczas model („roboczy konsensus”) prezentacji wiadomości z wojny przy użyciu dwóch „formatów wizualnych”, w którym fotografie ukazywały „ogólny kontekst” konfliktu, natomiast ilustracje przedstawiały sceny walki, nieuchwytnie za pomocą fotografii. Por.: Bottomore Stephen, dz. cyt., rozdz. II. Bottomore poświęca cały pierwszy rozdział swojej pracy na omówienie przekształceń, jakie wystąpiły na Zachodzie na przestrzeni XIX wieku w zakresie wizualizowania wojny.

⁶¹¹ Brandon James R., dz. cyt., s. 13. Sztuki te nosiły m.in. takie tytuły, jak *Rozkaz mobilizacyjny (Shōshu-rei), Incydent rosyjsko-japoński: Blask wschodzącego słońca (Nichiro jiken: Asahi no hikari), Zwycięstwa wojenne: Konflikt rosyjsko-japoński (Kachi ikusa: Nichiro kōsen), Wiwat na cześć Wielkiej Japonii (Dai Nihon banzai), Jeszcze jeden prasowy dodatek specjalny: Wojna rosyjsko-japońska (Mata gōgai: Nichiro sensō), Duch Yamato: Pogłoski z wojny (Yamato damashii: Sensō yobun)* i *Żołnierze rezerwy: Konflikt rosyjsko-japoński (Yobihei: Nichiro kōsen)*.

walk⁶¹², większą popularnością cieszyły się wojenne spektakle *shinpa* – na prowincji wystawiano je jeszcze długo po podpisaniu traktatu pokojowego⁶¹³. Wojenne pokazy latarni magicznej przyjmowały kilka form. Najczęstszą stanowiły darmowe pokazy zorientowane na wzmacnianie poczucia wspólnoty narodowej i postaw prowojennych, organizowane – zazwyczaj, choć nie tylko – przez stowarzyszenia edukacyjne i patriotyczne. Władze zachęcały do organizacji tego typu wydarzeń, m.in. w wydanej w 1905 roku przez Ministerstwo Edukacji broszurze *Regionalne zarządzanie edukacją wojenną (Senji chichō ni okeru kyōiku-jō no keiei)*. Regularnie odbywały się też różnorodne płatne pokazy, z których dochód przeznaczano na działalność organizacji wspierających wysiłek wojenny lub cele charytatywne – niekiedy prezentowano podczas nich wyłącznie slajdy poświęcone wojnie, nawet jeśli pieniądze zbierano na cele z nią niezwiązane; kiedy indziej tematyka slajdów była bardziej zróżnicowana, choć z reguły dominowały te dotyczące wojny; czasami zaś slajdy stanowiły tylko jedną z prezentowanych atrakcji, takich jak występy muzyczne czy projekcje filmowe⁶¹⁴. Najrzadsze były pokazy o charakterze komercyjnym, nastawione na kapitalizację zainteresowania konfliktem – i w ich przypadku jednak zwykle część zysków przeznaczano na cele związane z wojną. Ze slajdami obrazującymi wojnę można było zetknąć się również w innych okolicznościach, w szczególności w szkołach, gdzie nauczyciele często demonstrowali je uczniom podczas lekcji lub po ich zakończeniu. Lu Xun, chiński pisarz, pobierający w latach 1904–1906 nauki w Akademii Medycznej Sendai, tak wspominał doświadczenie, które skłoniło go do porzucenia medycyny i zajęcia się literaturą:

Nie wiem, jakie metody stosuje się obecnie w nauczaniu mikrobiologii, ale w tamtym czasie prezentowano nam slajdy latarni magicznej przedstawiające mikroby. Jeśli wykład zakończył się wcześniej, nauczyciel mógł pokazać nam dla wypełnienia czasu slajdy ukazujące krajobrazy lub najnowsze wydarzenia. Jako że trwała wówczas wojna rosyjsko-japońska, wiele slajdów było jej poświęconych i [kiedy je nam prezentowano,] musiałem przyłączyć się do oklasków i wiewatów wznoszonych przez zgromadzonych na sali wykładowej studentów. [...] Pewnego dnia zobaczyłem slajd przedstawiający grupę Chińczyków, z których jeden był związany, reszta zaś stała wokół niego. [...] Według komentarza [wykładowcy], mężczyzna

⁶¹² W artykule *Wspomnienia o sztukach wojennych (Sensō shibai omoide gusa)*, opublikowanym w październiku 1937 roku na łamach „Engei Gahō” („Teatralny magazyn ilustrowany”), Enjaku Jitsukawa II, popularny aktor *kabuki* z Osaki, który występował w spektaklach wojennych w czasie konfliktów z Chinami i Rosją, wspominał, że o ile w czasie wojny z Chinami powszechne były sceny walk w stylu *tachimawari*, w których bohater mierzył się z dwudziestoma czy trzydziestoma przeciwnikami i pokonywał ich, o tyle w czasie wojny z Rosją zarzucono tę praktykę na rzecz bardziej naturalnych scen walk z mniejszą liczbą przeciwników. Por.: tamże, s. 12 i 13. Szersze omówienie spektakli wojennych z lat 1894–1895 i 1904–1905 w kontekście tendencji realistycznych w teatrze *kabuki* epoki Meiji można znaleźć w: Kamiyama Akira, *Customs of the Meiji Period and Kabuki's War Dramas*, tłum. Joseph Ryan, „Comparative Theatre Review”, Vol. 11, No 1, 2011, s. 4–20.

⁶¹³ Anderson Joseph L., *Enter...*, dz. cyt., s. 529.

⁶¹⁴ Zwięzłe omówienie niekomercyjnych pokazów *gentō* i projekcji filmowych organizowanych w czasie wojny w Kioto, bazujące na materiałach prasowych z epoki, dostępne jest w: Ueda Manabu, *Kindai Nihon ni okeru shikaku media no tenkanki ni kansuru ichikōsatsu: Nichiro sensō-ki Kyōto no shodantai ni yoru gentō oyobi katsudō shashin no jōei katsudō o chūshin ni*, „Āto Risāchi”, Vol. 4, 2004, s. 109–119.

ze związanymi rękoma był szpiegiem pracującym dla Rosjan i miał zostać ścięty przez japońskiego żołnierza [...]»⁶¹⁵.

Wojna rosyjsko-japońska w zachodnich filmach

Na początku rozdziału wskazywałem na szereg paralel w funkcjonowaniu branży filmowej w USA w latach 1898–1899 i w Japonii w latach 1904–1905. Zasadnicza różnica między nimi polegała na tym, że niemal wszystkie z wyświetlanych w USA filmów poświęconych wojnom hiszpańsko-amerykańskiej i filipińsko-amerykańskiej były produkcji krajowej⁶¹⁶, podczas gdy spora część nagrań dotyczących konfliktu z Rosją, jakie prezentowano w Japonii, pochodziła z importu. Amerykańskie, brytyjskie i francuskie produkcje odnoszące się do wojny rosyjsko-japońskiej warto omówić szerzej nie tylko dlatego, że wiele z nich wyświetlono w Japonii, ale również ze względu na to, iż były one szeroko rozpowszechniane w Europie i USA, co istotnie przyczyniło się do kształtowania zachodnich wyobrażeń na temat Japonii i Japończyków.

W przytaczanej już kilkakrotnie rozprawie Stephen Bottomore przedstawił bodaj najbardziej rozbudowaną klasyfikację filmów dotyczących rozgrywających się w danym momencie lub niedawno zakończonych konfliktów zbrojnych, jakie realizowano na przełomie XIX i XX wieku⁶¹⁷. Podstawę jego klasyfikacji stanowi podział na „aktualności wojenne” (*actuality war films*), definiowane jako nagrania ukazujące prawdziwe postaci i wydarzenia, zarejestrowane w autentycznych lokacjach związanych z wojną, oraz „inscenizowane filmy wojenne” (*staged war films*), rozumiane jako filmy poświęcone wojnie, realizowane poza obszarami objętymi działaniami zbrojnymi, z wykorzystaniem aktorów lub miniaturowych modeli. W ramach tej pierwszej kategorii badacz wyróżnia: a) nagrania ze strefy konfliktu ukazujące autentyczne działania wojskowe i życie na froncie, b) aranżowane aktualności, tj. filmy realizowane na terenach objętych konfliktem, w których uczestniczący w nim żołnierze odgrywali działania wojenne, i c) filmy powiązane tematycznie z aktualnie toczącą się wojną, lecz zarejestrowane bądź to poza

⁶¹⁵ Lu Xun, *Preface to Call to Arms*, [w:] tegoż, *Selected Works*, Vol. 1, tłum. Xianyi Yang, Gladys Yang, Foreign Language Press, Beijing 1980, s. 34–35. Często można spotkać się ze stwierdzeniem, jakoby Lu oglądał wówczas film, co wynika z tego, że termin *huàpiàn*, którym posłużył się pisarz, można odczytać jako film, slajd latarni magicznej lub obraz, a w pierwszym anglojęzycznym wydaniu dzieł wybranych Lu Xuna tłumacze przełożyli go jako „film”. Por.: Lu Hsun, *Preface to the First Collection of Short Stories*, „Call to Arms”, [w:] tegoż, *Selected Works of Lu Hsun*, Vol. 1, Foreign Language Press, Peking 1956, s. 3.

⁶¹⁶ Jedynymi filmami poświęconymi wojnie hiszpańsko-amerykańskiej, o których można z całą pewnością orzec, że nie zostały zrealizowane przez Amerykanów, były cztery produkcje Georges’a Mélièsa z przełomu kwietnia i maja 1898 roku. Francuska wytwórnia Gaumont miała w ofercie kilka filmów dotyczących tego konfliktu, nie wiadomo jednak, czy były one jej produkcji ani czy wyświetlano je w USA. Joseph Rosenthal zarejestrował dla Warwick Trading Company na Filipinach kilkanaście nagrań poświęconych wojnie filipińsko-amerykańskiej, lecz zrobił to dopiero w 1901 roku.

⁶¹⁷ Por.: Bottomore Stephen, dz. cyt., s. xxvi–xxvii.

objętymi nią terenami, bądź na nich przed wybuchem konfliktu. Inscenizowane filmy wojenne dzieli natomiast na: a) fałszywe filmy wojenne, b) filmy alegoryczne i c) filmy dramatyzowane⁶¹⁸. Przez „fałszywe filmy wojenne” rozumie on rekonstrukcje wydarzeń z frontu, realizowane bez udziału osób, które faktycznie w nich uczestniczyły, w *atelier* lub na otwartej przestrzeni. Wyraźnie rozgranicza przy tym nagrania z zastosowaniem modeli i aktorów. Nieco odmienną perspektywę przyjmuje w tej kwestii Hiroshi Komatsu, który produkcje odtwarzające wydarzenia z wojny dzieli na „konstruowane filmy newsowe” (*kōsei sareta nyūsu eiga*), realizowane z wykorzystaniem miniaturowych modeli i/lub aktorów grających na tle studyjnych dekoracji, i „fałszywe filmy newsowe” (*nise nyūsu eiga*), kręcone w naturalnych plenerach⁶¹⁹. O ile więc dla Bottomore’a kluczowe znaczenie ma opozycja na linii modele – aktorzy, o tyle dla Komatsu istotniejsza jest kwestia naturalności/sztuczności otoczenia. W kontekście wojny rosyjsko-japońskiej zastosowanie znajdują wszystkie z wyróżnionych wyżej kategorii za wyjątkiem aranżowanych aktualności.

Większość zachodnich produkcji poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej stanowiły nagrania, które Bottomore określa mianem „fałszywych filmów wojennych”, toteż przed ich omówieniem konieczne jest bliższe przyjrzenie się tej kategorii – tym bardziej że wiążące się z nią zagadnienia znalazły przełożenie w japońskim dyskursie prasowym dotyczącym filmów na temat konfliktu z Rosją, mechanizmach ich promocji i praktykach odbioru.

Pierwsze filmowe rekonstrukcje działań wojennych powstały w maju 1897 roku, kiedy to Méliès zarejestrował w świeżo ukończonym studio w Montreuil cztery materiały poświęcone toczącej się wówczas wojnie grecko-tureckiej: *Masakry na krecie* (*Massacres en Crète*), *Bitwę morską w Grecji* (*Combat Naval en Grèce*), *Zdobycie Tirnawosu przez wojska sultana* (*La Prise de Tournavos par les troupes du Sultan*) i *Egzekucję szpiega* (*L'Execution d'un Espion*). Około jednodominutowe nagrania, nakręcone w jednym ujęciu z wykorzystaniem aktorów, dekoracji i malowanego tła, stanowiły ilustracje niedawnych wydarzeń, znanych widzowi z prasy – pogromów greckiej ludności Krety dokonywanych przez Turków tuż przed wybuchem wojny, ostrzelania Prewazy przez greckie okręty, zdobycia Tirnawosu przez siły tureckie i walk o Farsalę. W czasie wojny hiszpańsko-ameerykańskiej i rewolucji filipińskiej w USA przystąpiono do realizacji „fałszywych filmów wojennych” rejestrowanych na otwartej przestrzeni⁶²⁰. Wtedy też powstały

⁶¹⁸ Spośród wszystkich kategorii wyróżnianych przez Bottomore ta jest najmniej precyzyjna – badacz definiuje „dramatyzowany film na temat konfliktu” jako „film zrealizowany w czasie trwania konfliktu lub tuż po jego zakończeniu, który jest bardziej rozbudowany od zwykłej rekonstrukcji incydentu z pola bitwy”. Z przykładów przytaczanych przez niego w późniejszych partiach pracy – takich jak *Jak Tommy zdobył Krzyż Wiktorii* (*How Tommy Won the Victoria Cross*, 1899, reż. nieznanymi) i *Napad bokserów na misję w Chinach* (*Attack on a China Mission*, 1900, James Williamson) – można jednak wywnioskować, że ma on na myśli produkcje o znamionach filmu fikcyjnego.

⁶¹⁹ Por.: Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 8–9.

⁶²⁰ Produkcję tego typu nagrań zapoczątkował w czerwcu 1898 roku Siegmund Lubin – w jego ofercie znalazły się m.in. zrealizowane wówczas *Zdobycie hiszpańskiego fortu w pobliżu Santiago* (*Capture of*



Ryc. 43. Kadr z filmu *Ostrzelanie Matanzas*. Amet umieścił stalowe modele okrętów w skali 1:70 w płytkim zbiorniku na wodę o wymiarach około 5,5 na 7,3 metra, na boku którego rozwiesił malowane tło. Podobną technikę stosowano przy realizacji filmów przedstawiających bitwy morskie w czasie wojny rosyjsko-japońskiej.

pierwsze rekonstrukcje bitew morskich z zastosowaniem miniaturowych modeli. Pionierem tej techniki był Edward H. Amet, który w maju 1898 roku nakręcił przynajmniej pięć tego rodzaju filmów, m.in. *Ostrzelanie Matanzas (Bombardment of Matanzas)* i *Zniszczenie hiszpańskiej floty (Spanish Fleet Destroyed)*⁶²¹. W chwili wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej produkcja „fałszywych filmów wojennych”

a Spanish Fort Near Santiago), *Bitwa o zatokę Guantanamo (Battle of Guantanamo)*, *Walki w pobliżu Santiago (Fighting Near Santiago)* i *Wywieszenie amerykańskiej flagi w Cavite (Hoisting the American Flag at Cavite)*. Na przełomie lipca i sierpnia James H. White zarejestrował dla Edisona *Kubańską zasadzkę (Cuban Ambush)* i *Rozstrzelanie pojmanych powstańców (Shooting Captured Insurgents)*, nieco później zaś *Lądowanie marynarzy pod ostrzałem (Sailors Landing under Fire)*, a pod koniec 1898 lub na początku 1899 roku *Wsparcie amerykańskiej piechoty przez Rough Riders pod El Caney (U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney)*, *Potyczkę Rough Riders (Skirmish of Rough Riders)* i *Bitwę o wzgórze San Juan (Battle of San Juan Hill)*. Podobne nagrania były realizowane również przez American Mutoscope and Biograph Company, Williama Seliga i Edwarda H. Ameta.

⁶²¹ Mniej więcej w tym samym czasie James Stuart Blackton i Albert E. Smith, założyciele wytwórni Vitagraph, zrealizowali film *Bitwa w Zatoce Manilskiej (Battle of Manila Bay)*, nie zastosowali w nim jednak modeli, lecz wycinanki z fotografiami okrętów. Szersze omówienie filmowej działalności Ameta można znaleźć w: Kekatos Kirk J, *Edward H. Amet and the Spanish-American War Film*, „Film History”, Vol. 14, No. 3–4, 2002, s. 405–417. Sporo informacji dotyczących wyprodukowanych przez niego rekonstrukcji bitew morskich – częściowo zaczerpniętych z artykułu Kekatosa – dostępnych jest również w: Bottomore Stephen, dz. cyt., rozdz. VI s. 10–15.

była praktyką dobrze już zakorzenioną w amerykańskim, brytyjskim i francuskim przemyśle filmowym⁶²², a z racji wagi tego konfliktu było wręcz pewne, że powstaną poświęcone mu podobne nagrania.

„Falszywe filmy wojenne” realizowano z kilku wzajemnie powiązanych powodów. Po pierwsze, wysłanie operatorów na tereny objęte działaniami zbrojnymi było przedsięwzięciem kosztownym, wymagającym, poza wypłaceniem im pensji, pokrycia wydatków związanych z podróżą, zakwaterowaniem, wyżywieniem, transportem i wynajęciem pomocy, przy czym nie istniała żadna gwarancja, że po dotarciu na miejsce zarejestrują oni materiały uzasadniające tę inwestycję. Dla większości producentów bardziej opłacalne było kręcenie „falszywek”⁶²³, zwłaszcza że dzięki temu mieli sporą swobodę w wyborze tematyki nagrań, co przekładało się na ich atrakcyjność dla potencjalnych widzów i nabywców. Po drugie, w przypadku filmów poświęconych bieżącym konfliktom, istotną rolę odgrywała ich aktualność, zwłaszcza jeśli nie stanowiły one ogólnikowych „obrazów” wojny, lecz dotyczyły jej konkretnych epizodów. Rekonstrukcje miały nad autentycznymi materiałami z frontu tę przewagę, że można było je wyprodukować i wprowadzić do obiegu w krótkim czasie po wybuchu wojny lub publikacji pierwszych informacji o jakimś wydarzeniu. Po trzecie, uchwycenie na taśmie filmowej walk – czyli tego, co widownia najbardziej chciała zobaczyć – było w praktyce niewykonalne, ze względów analogicznych, jak w przypadku fotografii. „Falszywe filmy wojenne” stanowiły jedyny sposób na to, by zaprezentować publiczności, spragnionej takich widoków, starcia wrogich armii – pełniły więc na gruncie filmu podobną rolę, co ilustracje w mediach drukowanych. Po czwarte wreszcie, ze względu na ich sensacyjną tematykę, widowiskowość i dramatyzm, spora część dystrybutorów i organizatorów projekcji ceniła je wyżej od autentycznych nagrań z frontu. Dobrze ilustruje to fragment ogłoszenia, które firma John Wrench & Son zamieściła 21 lipca 1900 roku na łamach tygodnika „The Era”:

Mamy zamiar od czasu do czasu wprowadzać do sprzedaży kilka [...] tak zwanych „fałszywych filmów wojennych”, [...] wiemy bowiem z doświadczenia, że są one dla widowni nieskończenie bardziej ekscytujące i interesujące od tak zwanych „autentycznych filmów wojennych”. Te drugie nie będą nigdy niczym więcej niż tylko scenami przedstawiającymi żołnierzy lub marynarzy paradujących przed kamerą w czasie pokoju. Bardziej zasadne byłoby określanie tych nagrań mianem „autentycznych filmów pokojowych”, jako że czasy nigdy nie były bardziej spokojne niż w chwili ich realizacji. Zarejestrowanie autentycznych scen bitewnych czy jakichkolwiek walk jest rzeczą absolutnie niemożliwą, bowiem – pomijając zagrożenie [dla operatorów] – nowoczesne działania wojenne są prowadzone przez armie i floty oddalone od siebie o wiele mil [...]”⁶²⁴.

⁶²² „Falszywe filmy wojenne” dotyczące wojny filipińsko-amerykańskiej realizowano w USA, wojny burskiej – w Wielkiej Brytanii, USA, Francji i Holandii, a powstania bokserów – w Wielkiej Brytanii, USA i Francji.

⁶²³ Określenie to traktuję jako ekwiwalent anglojęzycznego terminu *fakes*, stosowanego na przełomie XIX i XX wieku w prasie w odniesieniu do „fałszywych filmów wojennych”.

⁶²⁴ *Cinematographs*, „The Era”, 21.07.1900, s. 24. „Falszywe filmy wojenne”, o których mowa w ogłoszeniu, to produkcje brytyjskiej firmy Mitchell & Kenyon dotyczące II wojny burskiej i powstania bokserów.

Z powyższego anonsu, a także innych materiałów reklamowych John Wrench & Son, jasno wynika, że firma ta nie prezentowała potencjalnym nabywcom oferowanych przez nią „fałszywych filmów wojennych” jako autentycznych nagrań z frontu, lecz wręcz przeciwnie – otwarcie stwierdzała, że nimi nie są⁶²⁵. Nie ona jedna zresztą. Odnosząc się do lat 1897–1902, Bottomore pisze, że część, a prawdopodobnie nawet większość, producentów filmowych zamieszczała w swych katalogach uczciwe opisy „fałszywek”⁶²⁶. Podobnie przedstawiała się sprawa podczas wojny rosyjsko-japońskiej. W żadnym z ówczesnych katalogów i materiałów reklamowych producentów i pośredników sprzedaży filmów, do których dotarłem, „fałszywe filmy wojenne” dotyczące tego konfliktu nie były eksplicitnie prezentowane jako autentyczne nagrania z terenów objętych walkami. Określano je mianem „reprodukcji”, „reprezentacji” lub „ilustracji” wydarzeń rozgrywających się na Dalekim Wschodzie, bądź opisywano w sposób ogólnikowy, który mógł wprowadzić odbiorcę w błąd w kwestii ich natury, lecz nie zawierał jednoznacznego stwierdzenia, że są one „autentycznymi filmami wojennymi”. Przykładowo: w reklamie opublikowanej 27 lutego 1904 roku w tygodniku „The New York Clipper” Selig Polyscope Company opisywała swoje produkcje poświęcone bitwom morskim pod Czemułpo i Port Arthur jako „wspaniałe i realistyczne [...] filmy [...] ukazujące bitwę pomiędzy flotami Rosji i Japonii”, zaś w nieco późniejszej ulotce – jako dokładnie odwzorowane i realistyczne reprodukcje⁶²⁷. Z kolei w prospekcie reklamowym Lubin Manufacturing Company z czerwca 1904 roku i katalogu Charles Urban Trading Company z lutego 1905 roku nagrania Alfreda J. Westa, o których szerzej piszę nieco dalej, określono jako – kolejno: realistyczną i wspaniałą – reprezentację starć pod Port Arthur⁶²⁸. Najbardziej zwodniczą reklamę, na jaką trafiłem, stanowi ogłoszenie Pathé Frères zamieszczone w „The New York Clipper” z 5 listopada 1904 roku. Zawarto w nim listę ponad trzydziestu filmów wytwórni, wśród których znajdowały się cztery „fałszywki” dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej, pod nią zaś informację, że wszystkie te nagrania zostały zarejestrowane bądź w studiu firmy w Paryżu, bądź podczas podróży jej operatorów po różnych krajach⁶²⁹. W ogłoszeniu nie sprecyzowano, do której kategorii należą poszczególne filmy, teoretycznie więc jego odbiorcy mogli uznać produkcje odnoszące się do wojny za autentyczne materiały z frontu. Niemniej, nawet tak sformułowanej reklamie daleko jest do jednoznacznego stwierdzenia, że na nagraniach tych uchwycono rzeczywiste działania wojenne.

⁶²⁵ W ogłoszeniu zamieszczonym w „The Era” firma wyraźnie rozróżniła znajdujące się w jej ofercie „fałszywe filmy wojenne” (*faked war films*) i „autentyczne filmy wojenne” (*genuine war films*) – cztery „sensacyjne i porywające sceny [...] ukazujące barbarzyństwo bokserów” i trzy nagrania przedstawiające brytyjskie oddziały wyruszające do Chin na pokładzie okrętu Jelunga.

⁶²⁶ Bottomore Stephen, dz. cyt., rozdz. II, s. 10.

⁶²⁷ Por.: *War Films the Rage, We Have Them*, „The New York Clipper”, 27.02.1904, s. 20; *Naval Battles Between the Russian and Japanese Fleets at Port Arthur and Chemulpo*, The Selig Polyscope Co. Western Agents, Chicago [1904], brak paginacji.

⁶²⁸ Por.: *Lubin’s Films, June 1904*, S. Lubin, Philadelphia, 1904, s. 25; *Revised List of High-Class Original Copyrighted Bioscope Films*, The Charles Urban Trading Co., Ltd., London, 1905, s. 106.

⁶²⁹ *Pathe Films*, „The New York Clipper”, 5.11.1904, s. 872.

FILMS! FILMS! FILMS!
WAR FILMS THE RAGE, WE HAVE THEM.
 WONDERFUL AND REALISTIC. THE FIRST FILMS OF THE SERIES, JUST OUT, SHOWING
 THE BATTLE BETWEEN THE NAVAL FLEETS OF RUSSIA AND JAPAN.
Battle at the Entrance to the Harbor of Chemulpo.
Torpedo Boats Attacking Russian Fleet at Port Arthur.
 Others in Preparation. Send for List and full description of these Wonderful Films.
 Write at once and don't delay.
Don't Forget to Keep Your Eye Open for the New Polyscope.
H. H. BUCKWALTER, **THE SELIG POLYSCOPE CO.,**
 General Western Agent, Denver, Col. 43-45 Peck Court, CHICAGO, ILL., U. S. A.

Ryc. 44. Reklama „fałszywych filmów wojennych” produkcji Selig Polyscope Company przedstawiających bitwy morskie pod Port Arthur i Czemulpo zamieszczona 27 lutego 1904 roku w „The New York Clipper”.

THE WARWICK TRADING CO., LIMITED.

PIONEERS OF ANIMATED PHOTOGRAPHY.

No. 7,324,
GRAND REALISTIC WAR FILM,
 ILLUSTRATING
JAPANESE SOLDIERS LANDING AT DALNY,
 UNDER COVER OF A HEAVY FIRE FROM A NUMBER OF GUNBOATS.

THIS IS A SPLENDID REPRESENTATION OF HOW THE TROOPS ARE LANDED, THE FIRE OF THE OPPOSING FORCES BEING QUELLED BY THE TERRIFIC FIRE OF THE SHIPS IN THE BACKGROUND.

Length, 100ft. Price, £2 2s.

Ryc. 45. Reklama filmu „ilustrującego” desant japońskich wojsk pod Port Arthur dystrybuowanego przez Warwick Trading Company zamieszczona 19 marca 1904 roku w „The Era”.

W świetle tego, co pisałem wyżej, stosowanie w odniesieniu do rekonstrukcji terminu „fałszywy film wojenny” – implikującego zamiar oszukania odbiorcy – może budzić zastrzeżenia. Ma to jednak uzasadnienie. Fakt, że producenci i pośrednicy sprzedaży filmów nie prezentowali rekonstrukcji jako autentycznych

materiałów z frontu, nie jest równoznaczny z tym, że nie liczyli, iż zostaną one za takowe uznane, ani że podczas ich realizacji nie dokładano starań, by wzmocnić to wrażenie⁶³⁰. Przede wszystkim zaś – nie oznacza to, że nie przedstawiano ich tak widzom. W opublikowanym w 1936 roku artykule poświęconym swojej niegdysiejszej działalności filmowej Robert W. Paul pisał, że choć sam nie reklamował wyprodukowanych przez siebie „reprezentacji” II wojny burskiej jako nagrań ze strefy konfliktu, nie może zaręczyć, że nie były one tak opisywane przez organizatorów projekcji, którzy je od niego nabyli⁶³¹. Katalogi oraz ogłoszenia producentów i sprzedawców filmów nie były kierowane do widzów, lecz do organizatorów projekcji, i to od nich zależało, jak rekonstrukcje zostaną przedstawione publiczności. Liczne materiały prasowe z przełomu XIX i XX wieku wskazują zaś, że ci często prezentowali je jako nagrania z frontu, a przynajmniej – nie precyzowali, które z wyświetlanych przez nich filmów stanowią rzeczywiste zapisy działań wojennych, a które ich „reprezentacje”⁶³². „Fałszywość”

⁶³⁰ W klasycznej już pracy poświęconej amerykańskim kronikom filmowym Raymond Fielding wyróżnił cztery rodzaje fałszywych filmów dotyczących bieżących wydarzeń realizowanych na przełomie XIX i XX wieku: a) filmy rejestrowane w *atelier*, bazujące z grubsza na dostępnych informacjach na temat przedstawionych w nich wydarzeń, b) realistyczne rekonstrukcje słynnych wydarzeń, tworzone na podstawie wiarygodnych informacji na ich temat, z myślą o ich jak najwierniejszym odtworzeniu, c) rekonstrukcje, w których nie podejmowano wysiłków na rzecz szczegółowego odtworzenia ukazanych w nich wydarzeń, d) nagrania przedstawiające niemożliwe do zweryfikowania sytuacje związane z jakimś głośnym wydarzeniem. Fielding jest zdania, że o ile filmów należących do pierwszej kategorii nie tworzone z myślą o oszukaniu widowni, o tyle produkcje z drugiej i trzeciej kategorii były na ogół, z czwartej zaś – zawsze, realizowane w tym celu. Por.: Fielding Raymond, *The American Newsreel: A Complete History, 1911–1967*, second edition, McFarland, Jefferson 2011, s. 25. Analogiczne rozróżnienie można zastosować również w odniesieniu do „fałszywych filmów wojennych”, z tym jednak zastrzeżeniem, że dostępne informacje na temat tego typu nagrań nie pozwalają na precyzyjne określenie, jak wiele z nich faktycznie powstawało z intencją oszukania odbiorców.

⁶³¹ Por.: Paul Robert W., *Kinematographic Experiences*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 27, No. 5, 1936, s. 506–507. W katalogu firmy Paula z 1901 roku wyraźnie rozróżniono „reprodukcyjne incydentów z wojny burskiej” od autentycznych materiałów z frontu. Por.: *Catalogue of Paul's Animatographs & Films*, Animatograph Depot, London [1901], brak paginacji.

⁶³² W marcu 1900 roku redakcja „Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger”, w odpowiedzi na list czytelnika, pytającego, jak odróżnić fałszywe filmy wojenne od autentycznych nagrań z frontu, radziła zdać się na zdrowy rozsądek: „[S]tyszeliśmy o filmie przedstawiającym starcie wręcz między Burami i Brytyjczykami, które samo w sobie wygląda realistycznie, lecz wrażenie to psują nieco gapie, pojawiający się co jakiś czas na krawędziach obrazu. Tak więc, jeśli dostrzeżemy [na ekranie] dzentelmenów w cylindrach i w towarzystwie dam, przyglądających się [przedstawionym na nagraniu wydarzeniom], zdrowy rozsądek natychmiast podpowie nam, że mamy do czynienia z filmem pozorowanym. To samo można powiedzieć o filmach, na których żołnierze ostrzeliwiają wroga zza »szaciorów« wykonanych z elegancko ułożonej słomy” (cytat za: Popple Simon, Kember Joe, *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower, London – New York 2004, s. 59). Dwa miesiące później, oceniając autentyczność filmów wojennych American Mutoscope and Biograph Company, dziennikarz „Rochester Democrat and Chronicle” wykazywał, że nagranie przedstawiające atak amerykańskich żołnierzy na filipińskich powstańców nie może być prawdziwe, gdyż kamera musiałaby wówczas znajdować się bezpośrednio na linii ognia (Fielding Raymond, *The American...*, dz. cyt., s. 28). Analogiczną argumentację zastosowano w artykule z „Photographic Chronicle” z sierpnia 1902 roku w odniesieniu do kilku filmów dotyczących II wojny burskiej (*Cinematograph Fakes*, „Photographic Chronicle”, 14.08.1902, s. 517–518). Więcej przykładów tego typu materiałów można znaleźć w pracy Bottomore’a.

rekonstrukcji stanowiła nie tyle ich cechą obiektywną, co potencjalną, warunkowaną przez kontekst ich wyświetlania – każda z nich, niezależnie od intencji producentów, mogła zostać zaprezentowana jako autentyczne nagranie z terenów objętych konfliktem.

Wojna rosyjsko-japońska była na Zachodzie relacjonowana na znacznie większą skalę niż wcześniejszy o dekadę konflikt chińsko-japoński. Na sposób jej przedstawiania w USA, Wielkiej Brytanii i Francji wyraźnie wpływały relacje tych państw z Rosją i Japonią oraz ich interesy w Azji – we Francji, związanej sojuszem z Rosją, dominowała orientacja prorosyjska oraz retoryka „żółtego niebezpieczeństwa”, natomiast w Wielkiej Brytanii i USA przeważały sympatie projapońskie. Tendencje te znalazły przełożenie na grunt filmu.

Zachodni producenci przystąpili do realizacji filmów poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej natychmiast po jej wybuchu – pierwsze z nich wprowadzono do sprzedaży już pod koniec lutego 1904 roku. Mimo dużego zainteresowania tym konfliktem, na front trafili tylko dwaj operatorzy firmy Charlesa Urbana – Joseph Rosenthal dołączył do 3. Armii Cesarskiej Armii Japonii dowodzonej przez generała Maresuke Nogiego, której przypadło zadanie zdobycia Port Arthur, natomiast George Rogers, menadżer paryskiej filii firmy, towarzyszył rosyjskim wojskom w drodze z Sankt Petersburga do Mandżurii⁶³³. W materiałach reklamowych firmy podkreślano, że tylko ona dysponuje autentycznymi nagrańmi z terenów objętych działaniami zbrojnymi. W jej katalogu z lutego 1905 roku czytamy:

Poniższe filmy są absolutnie jedynymi autentycznymi [nagraniami] przedstawiającymi wydarzenia związane z oblężeniem Port Arthur. Zostały uchwycone przez pana Josepha Rosenthala, jedyne go korespondenta wojennego na Dalekim Wschodzie, który uzyskał pozwolenie japońskiego Urzędu Wojny na towarzyszenie 3. Armii Cesarskiej podczas jej operacji pod Port Arthur. [...] Wszystkie filmy dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej zawarte w tym wykazie są absolutnie autentyczne i nie powinny być mylone z serią haniebnych fałszywek, pochodzących głównie z francuskich źródeł, które [...] zwiodły widownię i rzuciły cień wątpliwości co do autentyczności [nagrań] uzyskanych przy ogromnym ryzyku i wysokich kosztach przez [naszego] skrupulatnego operatora⁶³⁴.

Dziewięć miesięcy wcześniej, w ogłoszeniu zamieszczonym w „The Era”, firma deklarowała, że wszystkie oferowane przez nią filmy dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej są autentyczne, dodając, że nie para się sprzedaż „fałszywek”, gdyż przynoszą one branży filmowej szkodę i złą sławę⁶³⁵.

⁶³³ W literaturze przedmiotu można spotkać się z błędnymi stwierdzeniami, wedle których na terenach objętych działaniami zbrojnymi przebywali inni zachodni operatorzy – Baskett stwierdza, że na front trafili operatorzy Edison Manufacturing Company, Lumière et C^{ie} i Pathé Frères, natomiast Shimazu, iż swe ekipy oddelegowały tam firmy Pathé Frères, Charles Urban Trading Company, American Mutoscope and Biograph Company, Edison Manufacturing Company i Kleine Optical Company. Por.: Baskett Michael, dz. cyt., s. 7; Shimazu Naoko, dz. cyt., s. 40.

⁶³⁴ *Revised List...*, dz. cyt., s. 241.

⁶³⁵ *With the Russian Army in Siberia*, „The Era”, 14.05.1904, s. 32. W tym samym anonsie firma informowała, że Rogers otrzymał od rosyjskich władz wyłączone zezwolenie na filmowanie rosyjskich wojsk w Mandżurii.



Ryc. 46. Ilustracja z katalogu Charles Urban Trading Company z 1905 roku przedstawiająca obóz korespondentów wojennych w okolicach Port Arthur – Rosenthal odbiera przesyłkę zrzuconą przez jeźdźcę, czemu przygląda się jego japoński asystent, stojący za kamerą.

Na wczesnym etapie wojny, oczekując na pierwsze materiały z frontu, firma Urbana rozpowszechniała nagrania ukazujące japońskie pancerniki Mikasa i Yashima⁶³⁶, filmowe „widokówki” z Sankt Petersburga, zarejestrowane przez Rogersa przed jego wyjazdem do Mandżurii, serię o zbiorczym tytule *Trzydzieści minut w Japonii* (*Thirty Minutes in Japan*), na którą składały się omawiane w trzecim rozdziale scenki zrealizowane dla Lumière et C^{ie} przez Girela, Veyre’a i Shibatę⁶³⁷, oraz wspomnianą już „reprezentację” starć pod Port Arthur⁶³⁸. Ta ostatnia stanowiła w istocie – na co otwarcie wskazywano w reklamach – kompilację nagrań zarejestrowanych przez Alfreda J. Westa podczas manewrów brytyjskiej marynarki, które zorganizowano 22 lutego 1904 roku dla króla Edwarda VII w Portsmouth. Składało się na nią siedemnaście scenek przedstawiających m.in. ostrzelanie fortyfikacji przez flotę złożoną z pancerników, krążowników i torpedowców, wybuch okrętu po uderzeniu w minę morską, zniszczenie baterii dział fortowych przez pocisk artyleryjski, wysadzenie chroniącej port zagrody bonowej, desant atakujących wojsk oraz potyczki na lądzie. Na początku maja premierę miały nagrania Rogersa z jego podróży przez Syberię, a miesiąc później pierwsze filmy zarejestrowane przez Rosenthala w Japonii⁶³⁹. Od tego czasu firma nie wprowadzała już do sprzedaży materiałów pozyskanych od innych producentów.

Podczas pobytu na Dalekim Wschodzie Rogersowi nie udało się zbliżyć do obszarów, na których toczyły się walki, zarejestrował jednak kilkadziesiąt nagrań ukazujących m.in. wojska przekraczające zamrznięty Bajkał, członków załóg rosyjskich okrętów zatopionych podczas bitwy pod Czemulpo w drodze do Sankt Petersburga, przyjazd generała Aleksieja Kuropatkina, naczelnego dowódcy sił rosyjskich, do Pietrowska Zabajkalskiego, żołnierzy wsiadających do pociągów na stacji w Irkucku, popisy jeździeckie Kozaków syberyjskich stacjonujących w Mukdenie oraz przybycie 1. Pułku Strzelców Syberyjskich do Harbinu i odbywające się tam manewry rosyjskiej artylerii⁶⁴⁰. Rosenthal, nim dołączył do 3. Armii, zrealizował w Japonii serię filmów, na których utrwalił m.in. oddziały wyruszające na front, uroczystą ceremonię pogrzebową komandora porucznika Takeo Hirosego, poległego podczas drugiej próby zablokowania Port Arthur w nocy z 26 na 27 marca⁶⁴¹, festiwal w kompleksie świątynnym w Nikkō, gejsze,

⁶³⁶ *New Urban Film Subjects*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35.

⁶³⁷ *Latest Urban Films*, „The Era”, 12.03.1904, s. 35. Nagrania, z których skompilowano serię *Trzydzieści minut w Japonii*, znajdowały się w ofercie firmy Urbana już wcześniej. Por.: *We Put the World Before You by Means of the Bioscope and Urban Films*, The Charles Urban Trading Company Ltd., London 1903, s. 152.

⁶³⁸ *A Wonderful Representation of the Bombardment of Port Arthur*, „The Era”, 26.03.1904, s. 31.

⁶³⁹ Por.: *With the Russian Army in Siberia*, „The Era”, 30.04.1904, s. 32; *The First Bioscopic Pictures of the Japanese Troops to the Front*, „The Era”, 11.06.1904, s. 27.

⁶⁴⁰ Wykaz nagrań z podróży Rogersa, które trafiły do dystrybucji, można znaleźć w: *Revised List...*, dz. cyt., s. 93–101.

⁶⁴¹ To samo nagranie, opatrzone numerem katalogowym 1310, zostało w katalogu z lutego 1905 roku opisane jako zapis procesji pogrzebowej oficera marynarki poległego podczas bitwy morskiej pod Port Arthur, zaś w reklamie zamieszczonej 16 lipca 1904 roku na łamach „The Era” – bohaterskiego chorążego, który

uliczne pokazy szermierki i sprzedawaną w Jokohamie zabawkę mechaniczną, przedstawiającą japońskiego demona pożerającego Kozaka. W katalogu firmy Urbana znalazła się również „aranżowana scena” *Japoński chorąży* (*The Japanese Standard Bearer*), w której odtworzono epizod z bitwy nad rzeką Yalu – Japończyk broni w pojedynkę sztandaru swego regimentu przed czterema kozakami, po czym umiera wskutek odniesionych ran, całując ocaloną flagę⁶⁴². W ogłoszeniu zamieszczonym 16 lipca 1904 roku w „The Era” figuruje ona w wykazie filmów otrzymanych od Rosenthala, niewykluczone jednak, że została nakręcona w Londynie przez innego operatora.



Ryc. 47. Fotografia z katalogu Charles Urban Trading Company z 1905 roku przyporządkowana do nagrania *Kozacy rozpoczynający przemarsz przez jezioro Bajkał* (*Troops of Cossacks Starting the March Across Lake Baikal*).

Regulacje w zakresie korespondentów wojennych uniemożliwiały Rosenthalowi wysłanie do Londynu materiałów, które zarejestrował podczas trwającego sześć miesięcy oblężenia Port Artur, aż do jego zakończenia – premiera pierwszych z nich odbyła się dopiero 30 stycznia 1905 roku⁶⁴³. W lutym firma Urbana wprowadziła do dystrybucji trzyczęściowy program poświęcony wojnie, skompilowany z nagrań Rogersa i Rosenthala, na który składały się sekcje *Rosyjska armia w Mandżurii* (*The Russian Army in Manchuria*), *Oblężenie Port Arthur* (*The Siege of Port Arthur*) i *Kapitulacja Port Arthur* (*The Surrender of Port Arthur*) o łącznej długości 3800 stóp, co – wedle materiałów reklamowych – przekładało się na około 80 min. projekcji⁶⁴⁴. W sekcjach dotyczących Port Arthur znalazły się m.in. filmy ukazujące naradę barona Hisanao Ōshimy, dowódcy 9. Dywizji Cesarskiej Armii Japonii, z oficerami, japońskich żołnierzy budujących okopy i czyszczących karabiny, przemieszczanie potężnych dział

stracił życie podczas bitwy nad rzeką Yalu. Por.: tamże, s. 92 i 207; *War in the Far East. New Japanese Series*, „The Era”, 16.07.1904, s. 27.

⁶⁴² *Revised List...*, dz. cyt., s. 92.

⁶⁴³ Por.: *War Films and a Question of Policy*, „The Entr’acte”, 28.01.1905, s. 7; *Urban Novelties. Important New Films at the Alhambra*, „The Entr’acte”, 4.02.1905, s. 7.

⁶⁴⁴ Sekcja *Rosyjska armia w Mandżurii* miała długość 1600 stóp, *Oblężenie Port Arthur* – 1050 stóp, natomiast *Kapitulacja Port Arthur* – 1150 stóp.

obleźniczych i prowadzony przy ich użyciu ostrzał, wnętrza fortu tuż po jego zdobyciu, rosyjskich jeńców, generała Anatolija Stessela i generała Nogiego po podpisaniu aktu kapitulacji oraz uroczyste wkroczenie wojsk japońskich do Port Arthur⁶⁴⁵.

Warwick Trading Company przyjęła model działania zbliżony do Urbana. Na miesiąc przed wybuchem wojny firma reklamowała serię nagrań zarejestrowanych w 1902 roku przez Williama Barkera na japońskim krążowniku Asama, przekonując, że powinny one spotkać się z dużym zainteresowaniem ze strony widowni ze względu na napiętą sytuację na Dalekim Wschodzie⁶⁴⁶, na początku lutego skompilowała specjalny program rosyjsko-japoński, złożony z nagrań Barkera, materiałów Rosenthala z powstania bokserów i nowych filmów z Rosji⁶⁴⁷, a pod koniec miesiąca wprowadziła do oferty nagrania „ilustrujące” japoński atak torpedowy na Port Arthur i lądowanie wojsk japońskich pod Dalian⁶⁴⁸. Na wczesnym etapie konfliktu firma kilkakrotnie informowała, że w Japonii przebywa jej korespondent, niejaki Frederick Churchman, i wkrótce do Londynu dotrą wysłane przez niego filmy. Do jej oferty trafiły później nagrania z Japonii – ukazujące m.in. wojska wyruszające na front, tłum przechodniów kupujących gazety z informacjami o wyniku bitwy morskiej pod Port Arthur, pogrzeb Takeo Hirosego, przybycie do Tokio żołnierzy rannych podczas bitwy pod Jinzhou oraz członków Gwardii Cesarskiej ćwiczących atak na fortyfikacje Port Arthur⁶⁴⁹ – nie znalazły się w niej jednak żadne materiały z terenów objętych działaniami zbrojnymi. Warwick Trading Company i brytyjski oddział wytwórni Gaumont rozpowszechniały ponadto serię nagrań z Rosji, na których ukazano cara Mikołaja II dokonującego przeglądu wojsk wyruszających na front⁶⁵⁰. Pozostali bry-

⁶⁴⁵ Szczegółowy wykaz nagrań wchodzących w ramy poszczególnych sekcji można znaleźć w: *Revised List...*, dz. cyt., s. 241–260.

⁶⁴⁶ *Life on a Japanese Battleship*, „The Era”, 9.01.1904, s. 31. Barker zarejestrował pokład statku, ćwiczenia gimnastyczne załogi, mecz zapaśniczy, pokazowe pojedynki na miecze i bagnety oraz marynarzy obsługujących działa okrętowe. Nagrania te trafiły do oferty firmy w lipcu 1902 roku: *New Warwick Film Subjects*, „The Era”, 19.07.1902, s. 31.

⁶⁴⁷ *The War in the Far East*, „The Era”, 13.02.1904, s. 34.

⁶⁴⁸ Por.: *The Warwick Trading Co., Limited*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35; *The Warwick Trading Co., Limited*, „The Era”, 19.03.1904, s. 31. Były to nagrania Westa z manewrów w Portsmouth – wskazują na to ich opisy i fakt, że w tym samym czasie w ofercie firmy znalazły się również filmy Westa z tych manewrów.

⁶⁴⁹ Por.: *Russo-Japanese War*, „The Era”, 23.04.1904, s. 31; *New Japanese War Film*, „The Era”, 21.05.1904, s. 32; *Genuine War Film From the Front*, „The Era”, 11.06.1904, s. 27; *The War in the Far East Put Right Before Your Eyes*, „The Era”, 16.07.1904, s. 27; *Russo-Japanese War. Latest Film From the Front*, „The Era”, 6.08.1904, s. 31; *Russo-Japanese War. Latest Film From the Front*, „The Era”, 13.08.1904, s. 31.

⁶⁵⁰ Nie udało mi się niestety ustalić ich źródła. W materiałach reklamowych brytyjskiego oddziału wytwórni Gaumont stwierdzono tylko, że firmie udało się pozyskać „specjalny zestaw filmów zarejestrowanych jako dokument historyczny na rozkaz Jego Imperatorskiej Wysokości, Cara”, które mogą być rozpowszechniane pod warunkiem, że nie zostaną sprowadzone do Rosji. Według wykazu brytyjskich filmów niefikcyjalnych opracowanego przez Denisa Gifforda nagrania zrealizował Churchman, są one jednak datowane na maj, kiedy korespondent Warwick Trading Company przebywał podobno w Japonii. Por.: *Most Important Announcement. The Russo-Japanese War*, „The Era”, 18.06.1904, s. 28; Gifford Denis,

tyjscy producenci chcący kapitalizować zainteresowanie konfliktem na Dalekim Wschodzie realizowali poświęcone mu filmy na miejsku.

Pod koniec lutego Robert W. Paul wyprodukował składający się z czterech scen o łącznej długości 300 stóp *Incydent w obozie* (*An Affair of Outposts*, reż. nieznanym) – rosyjski oddział zwiadowczy, dowodzony przez sierżanta przewożącego plany wojskowe, wpada w zasadzkę, z której udaje się uciec tylko dwóm żołnierzom; Japończycy przeszukują ciało sierżanta, znajdują powierzone mu przez przełożonych dokumenty i wyruszają w kierunku rosyjskiego obozu; ranni zwiadowcy docierają do obozu i ostrzegają stacjonujące tam wojska przed zbliżającym się nieprzyjacielem, lecz jest już za późno na przygotowania do obrony; Japończycy zdobywają obóz, ściągają rosyjską flagę i wywieszają w jej miejsce swój sztandar, po czym odchodzą z pojmanymi Rosjanami⁶⁵¹. W marcu do oferty jego firmy trafił krótki film alegoryczny *Japończyk kontra Rosjanin* (*Jap vs. Russian*, reż. nieznanym) – przedstawiciele światowych mocarstw po kolei salutują japońskiej fladze; kiedy przychodzi kolej Rosjanina ten zrywa sztandar; Japończyk i Rosjanin wchodzi na zaimprovizowany ring i rozpoczynają zapasy; Japończyk zwycięża w pojedynku, zostaje owinięty w brytyjską flagę, a reprezentanci mocarstw składają mu gratulacje⁶⁵². Nagranie stanowiło czytelny komentarz do konfliktu na Dalekim Wschodzie, nie pozostawiając przy tym najmniejszych wątpliwości co do tego, po czyjej stronie znajdowała się sympatia jego twórców. Paul wyprodukował wówczas również „japoński dramat miłosny w siedmiu scenach” *Wszystko dla miłości gejszy* (*All for the Love of Geisha*, reż. nieznanym), który – jak stwierdzono w katalogu firmy z 1907 roku – obrazował sojusz brytyjsko-japoński⁶⁵³. Przedstawiał on historię gejszy, o której względy rywalizują rosyjski oficer i angielski marynarz. Dziewczyna woli marynarza, lecz Rosjanin nie chce tego zaakceptować i uprowadza ją. Japońscy żołnierze dowiadują się, gdzie więziona jest gejsza, i z pomocą Anglika ratują ją z płonącego budynku. Ostatnia produkcja dotycząca wojny, jaką zrealizowano w firmie Paula, powstała na podstawie doniesień prasowych o rozstrzelaniu dwóch japońskich oficerów schwytych w okolicach Harbinu w przebraniu Mongołów i z ładunkami wybuchowymi⁶⁵⁴. Film trafił do dystrybucji pod koniec kwietnia

The British Film Catalogue, Vol. 2: Non-Fiction Film, 1888–1994, third edition, Fitzroy Dearborn, London 2001, s. 114.

⁶⁵¹ Zawartość filmu odtwarzam na podstawie: *Paul's Films*, „The Era”, 5.03.1904, s. 31; *Catalogue of Selected Animated Photograph Films*, Animatograph Depot, London 1907, s. 40; *Complete Illustrated Catalog of Moving Picture Machines, Stereopticons, Slides, Films*, Kleine Optical Co., Chicago 1905, s. 340. W USA produkcja ta była dystrybuowana jako *Atak Japończyków na rosyjski obóz* (*Russian Outposts Attacked by Japanese*).

⁶⁵² *Paul's New Films*, „The Era”, 09.04.1904, s. 36.

⁶⁵³ *Catalogue of Selected...*, dz. cyt., s. 38. Był to najdłuższy brytyjski film odnoszący się do wojny rosyjsko-japońskiej – jego metraż wynosił 540 stóp.

⁶⁵⁴ Film rozpowszechniano w Wielkiej Brytanii jako *Ujęcie i rozstrzelanie jako szpiegów dwóch japońskich oficerów* (*The Capture and Execution as Spies of Two Japanese Officers*), zaś w USA jako *Ujęcie i rozstrzelanie szpiegów przez Rosjan* (*Capture and Execution of Spies by Russians*).

– niespełna dwa tygodnie po tym wydarzeniu i kilka dni po publikacji informacji na jego temat w brytyjskiej prasie⁶⁵⁵. Składał się z czterech scen, o łącznej długości 365 stóp, przedstawiających próbę wysadzenia przez szpiegów trakcji kolejowej, pościg za nimi i ich ujęcie, sąd polowy oraz wykonanie wyroku, poprzedzone wzniesieniem przez Japończyków trzykrotnego okrzyku na cześć cesarza⁶⁵⁶.

Frank Mottershaw, założyciel Sheffield Photo Company, zrealizował pod koniec lutego *Pęd z meldunkami* (*A Dash with Dispatches*) i *Atak na japoński konwój* (*Attack on a Japanese Convoy*). W pierwszym filmie japoński żołnierz wyrusza z obozu z meldunkami, wpada w zasadzkę kozaków, walczy z nimi, traci i odzyskuje przesyłkę, po czym kontynuuje misję⁶⁵⁷. Druga produkcja była trzykrotnie dłuższa i bardziej złożona⁶⁵⁸. W pierwszej scenie oddział kozaków ściga i bierze do niewoli kulisa szpiegującego dla Japończyków, uzyskuje od niego informacje o trasie japońskiego konwoju i odjeżdża, ciągnąc za sobą więźnia za warkocz. W drugiej – kozacy napadają na japoński konwój, Japończycy bronią się i odpędzają atakujących, raniąc jednego z nich, po czym opatrują go i umieszczają na wozie. W ostatniej scenie konwój próbuje przekroczyć rzekę, lecz zostaje ponownie zaatakowany przez Rosjan. Kiedy japońscy żołnierze przechodzą do kontrataku, ich jeńiec próbuje uciec i zostaje zastrzelony. Uporawszy się z zagrożeniem, Japończycy przedostają się na drugi brzeg i odjeżdżają.

Na początku marca brytyjski oddział wytwórni Gaumont wprowadził do dystrybucji *Atak na rosyjski obóz* (*Attack on a Russian Outpost*, Harold Hough), w którym to japoński żołnierz zakrada się do rosyjskiego wartownika i zabija go, po czym jego oddział przypuszcza szturm na wrogi obóz, z łatwością go zdobywając⁶⁵⁹, zaś pod koniec maja – *Ostrzelanie Port Arthur* (*Bombardment of Port Arthur*, Harold Hough), reklamowane jako najwspanialsza „falszywka” stulecia⁶⁶⁰. W czerwcu spółka Cricks & Sharp wprowadziła do sprzedaży film trickowy *Japoński zabójca olbrzyma* (*Jap the Giant-Killer*, reż. nieznan) – japoński żołnierz zasypia w herbaciarni, śni, że walczy z rosyjskim olbrzymem i ucina mu głowę, po czym budzi się i z gazety wręczonej mu przez gejszę dowiaduje się, że Japonia wygrała wojnę⁶⁶¹. Ponadto w jej ofercie znalazły się

⁶⁵⁵ Por.: *Paul's Films. Russo-Japanese War. The Incident of the Hour*, „The Era”, 30.04.1904, s. 31; *Shot as Spies. Two Japanese Executed*, „Northern Daily Telegraph”, 22.04.1904, s. 4; *Japanese Spies Shot*, „London Daily News”, 23.04.1904, s. 7.

⁶⁵⁶ Szczegółowy opis filmu można znaleźć w: *Complete Illustrated...*, dz. cyt., s. 340.

⁶⁵⁷ *The Sheffield Photo. Co.'s Cinematograph Films*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35.

⁶⁵⁸ Zawartość filmu odtwarzam na podstawie reklamy przedrukowanej w: Fell John, *A History of Films*, Holt, Rinehart and Winston, New York – Chicago – San Francisco 1979, s. 22. Jego łączna długość wynosiła 300 stóp.

⁶⁵⁹ *L. Gaumont & Co. Cinematograph Specialists*, „The Era”, 5.03.1904, s. 31.

⁶⁶⁰ *New Sensational Elge Films*, „The Era”, 28.05.1904, s. 27.

⁶⁶¹ *New Topical War Film*, „The Era”, 4.06.1904, s. 28.

Ratunek meldunków (*Saving the Dispatches*, reż. nieznanym), podobny do *Pędu z meldunkami* Mottershawa, *Ujęcie rosyjskiego szpiega przez Japończyków* (*The Capture of a Russian Spy*, reż. nieznanym) i *Rozstrzelanie rosyjskiego szpiega* (*Shooting a Russian Spy*, reż. nieznanym)⁶⁶². We wrześniu James Williamson nakręcił *Dwoje dzielnych małych Japończyków* (*Two Brave Little Japs*), melodramat przedstawiający losy japońskiej rodziny w czasie wojny – młoda Japonka wyrusza na front jako sanitariuszka, podczas gdy jej ojciec i brat służą w marynarce; dziewczyna spotyka w szpitalu rannego ojca i podejmuje się dostarczyć na japoński okręt przekazane jej przez niego dokumenty; podczas wykonywania zadania zostaje pojmana przez Rosjan i zaprowadzona do ich obozu, skąd ratują ją marynarze dowodzeni przez jej brata⁶⁶³. Miesiąc później zaś niezidentyfikowany operator brytyjskiego oddziału Gaumonta zarejestrował *Japońską odwagę: Incydent wojenny* (*Japanese Bravery: Incident of War*), w którym rosyjscy zwiadowcy kradną śpiącemu japońskiemu żołnierzowi przesyłkę, ten budzi się, odzyskuje ją i uchodzi pościgowi⁶⁶⁴. Był to ostatni film poświęcony konfliktowi na Dalekim Wschodzie, jaki zrealizowano w Wielkiej Brytanii.

We Francji filmy dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej produkowała tylko wytwórnia Pathé. Na wczesnym etapie konfliktu oferowała ona swym klientom scenki uliczne z Tokio i Jokohamy oraz zapis japońskiego tańca, pierwotnie wprowadzone do sprzedaży w 1903 roku, materiały z podróży prezydenta Émile'a Loubeta po Rosji w 1902 roku, ukazujące rosyjską kawalerię, piechotę i artylerię, oraz *Rosyjsko-japońską bitwę morską* (*Combat naval russo-japonais*) – rekonstrukcję bitwy morskiej pod Port Arthur, zrealizowaną z zastosowaniem miniaturowych modeli⁶⁶⁵. Choć firma poinformowała wówczas, że wysłała na Daleki Wschód operatora, do jej oferty nie trafiły żadne nagrania z frontu, ani nawet z Rosji czy Japonii⁶⁶⁶.

⁶⁶² *Ujęcie...* i *Rozstrzelanie...* były *de facto* dwiema scenami tego samego filmu, lecz sprzedawano je oddzielnie. Produkcje Cricks & Sharp były stosunkowo krótkie – *Japoński zabójca olbrzymów* i *Ratunek meldunków* miały około 140 stóp długości, zaś łączny metraż *Ujęcia...* i *Rozstrzelania...* wynosił nieco ponad 100 stóp.

⁶⁶³ Fabułę przytaczam za opisem katalogowym przedrukowanym w: Sopocy Martin, *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1998, s. 292. Film miał długość 490 stóp, co czyniło go drugą najdłuższą brytyjską produkcją dotyczącą wojny rosyjsko-japońskiej.

⁶⁶⁴ Gifford Denis, *The British Film Catalogue, Vol. 1: Fiction Film, 1895–1994*, third edition, Fitzroy Dearborn, London 2001, s. 24.

⁶⁶⁵ *Pathé Frères Films. Supplément de Janvier 1904*, Paris 1904, s. 11. Suplementy do katalogu wytwórni były antydatowane, stąd „styczeń” w nazwie tu przywoływanego dokumentu. Te same nagrania z podróży Loubeta znalazły się w ofercie brytyjskiego oddziału wytwórni Gaumont. Por.: *L. Gaumont...*, dz. cyt., s. 31.

⁶⁶⁶ Na podstawie dostępnych mi informacji o ówczesnej działalności Pathé nie jestem w stanie stwierdzić, czy wytwórnia – wbrew deklaracjom – nie wysłała na Daleki Wschód operatora, czy też nie otrzymał on zgody na wyjazd na front, ta druga możliwość wydaje się jednak mało prawdopodobna – gdyby operator firmy przebywał w Japonii, zapewne zarejestrowałby tam jakieś materiały.

Rosyjsko-japońska bitwa morska była pierwszym z serii kilkunastu filmów znanych pod zbiorczą nazwą *Wydarzenia z wojny rosyjsko-japońskiej* (*Événements russo-japonais*), jakie na podstawie doniesień prasowych o przebiegu konfliktu zrealizował Lucien Nonguet. Nagrania te – o długości od 50 do 260 stóp – przedstawiały m.in. oblężenie i kapitulację Port Arthur, zatonięcie pancernika Pietropawłosk, bitwy nad Yalu i Shahe, wysadzenie rosyjskiego fortu w okolicach Mukdenu, atak Japończyków na pociąg i rozstrzelanie szpiegów przez Rosjan. Hugues Laurent, scenograf pracujący przy ich produkcji, wspominał, że nakręcono je na terenie piaskowni w Montreuil – przedmieściach Paryża, gdzie w marcu 1904 roku otwarto piąte studio Pathé⁶⁶⁷. Realizowano je przy udziale kilkudziesięciu statystów w wiarygodnych kostiumach rosyjskich i japońskich żołnierzy⁶⁶⁸, z wykorzystaniem autentycznego sprzętu wojskowego oraz tekturowych rekwizytów i dekoracji, a w kilku przypadkach – malowanego tła w wywołującym złudzenie głębi stylu *trompe l'oeil*. Z relacji Laurenta wynika, że prace nad nimi przebiegały pod dużą presją czasu, bowiem Charles Pathé wymagał, by ukończono je nim ktoś inny zdąży wprowadzić do sprzedaży film na ten sam temat lub do Europy zdołają dotrzeć nagrania z frontu⁶⁶⁹. Mając świadomość, że filmy te będą wyświetlane odbiorcom, których cechował różny stosunek do konfliktu na Dalekim Wschodzie i zaangażowanych w niego państw, wytwórnia oferowała klientom dwa warianty planszy tekstowej wieńczącej projekcje – „Niech żyje Rosja!” i „Niech żyje Japonia!”⁶⁷⁰. Ostatnia produkcja Pathé dotycząca wojny – *Powrót japońskiego żołnierza* (*Le retour du soldat Japonais*, reż. nieznanym) – trafiła do sprzedaży w maju 1905 roku. W nagraniu tym Japończyk, ranny na froncie, powraca do rodzinnego domu i opowiada zgromadzonym przy stole krewnym, jak zdobył Rosyjską flagę, kiedy zaś kończy, do pomieszczenia wchodzi oficer, który odznacza go medalem⁶⁷¹.

⁶⁶⁷ Laurent wspominał realizację tych filmów w artykule opublikowanym w 1957 roku w biuletynie Francuskiego Stowarzyszenia Inżynierów i Techników Filmowych (*L'Association Française des Ingénieurs et Techniciens du Cinéma*). Przedruk poświęconego im wyimka jest dostępny w: Bousquet Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896 à 1906*, Éditions Henri Bousquet, Bassac 1996, s. 889.

⁶⁶⁸ Według Laurenta w realizacji nagrań uczestniczyło niekiedy od 100 do 150 statystów, sądząc jednak po fotografiach promocyjnych i zachowanych fragmentach filmów, wydaje się to mało prawdopodobne. W części z nich ci sami statyści odgrywali, po zmianie kostiumów, Japończyków i Rosjan, co pod koniec maja 1905 roku z rozbraniem opisywał dziennikarz brytyjskiego tygodnika „The Bystander”. W tym samym czasie amerykański tygodnik „The Independent” przytoczył – najpewniej nieprawdziwą – anegdotę z planu jednego z tych filmów, wedle której policja zmuszona była wstrzymać jego kręcenie, ponieważ „tłum mężczyzn ze slumsów Paryża” zaaranżowanych do odegrania przed kamerą bitwy między Japończykami i Rosjanami dał się zanadto ponieść emocjom i zaczął okładać się kolbami karabinów. Por.: *How Photographs of Russo-Japanese War Scenes are Faked*, „The Bystander”, 25.05.1904, s. 747; *Kinetoscope Fakes*, „The Independent”, 26.05.1904, s. 1215.

⁶⁶⁹ Laurent sam przyznał, że zarejestrowanie autentycznych walk było wówczas praktycznie niemożliwe, pisał to jednak z perspektywy ponad pół wieku. Najwyraźniej w czasie wojny w Pathé dopuszczano taką ewentualność.

⁶⁷⁰ *Pathé Frères Films. Supplément de Janvier 1904...*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁷¹ *Pathé Frères Films. Supplément d'Avril 1905*, Paris 1905, s. 14.



Ryc. 48. Kadr z filmu *W okolicach Port Arthur: Druga seria* (*Autour de Port-Arthur: Deuxième série*). Rosyjscy żołnierze zajmują się rannym Japończykiem.



Ryc. 49. Kadr z filmu *Epizod spod Yantai* (*Épisode de Yan-Tai*). Za rekwizyty posłużyły autentyczne armaty Hotchkissa.



Ryc. 50. Kadr z filmu *Obrona pagody* (*Défense d'une pagode*). Pagodę wykonano z tekturowych elementów, które zaczepiono na jednym z kominów piaskowni.



Ryc. 51. Kadr z filmu *Wojna rosyjsko-japońska, nr 4* (*Guerre russo-japonaise N°4*). Za aktorami znajduje się malowane tło, działo zostało wykonane z tektury, a za szperacz wojskowy posłużyła lampa stosowana przy realizacji filmów.

Amerykańscy producenci, chcąc wprowadzić do sprzedaży filmy dotyczące wojny w możliwie krótkim czasie, a zarazem uniknąć nadmiernych wydatków, nie tylko nie podjęli prób wysłania operatorów na front, zadawając się realizacją rekonstrukcji rozgrywających się tam wydarzeń, ale również rozpowszechniali autoryzowane i pirackie wersje europejskich nagrań związanych z konfliktem na Dalekim Wschodzie⁶⁷².

Pierwsze amerykańskie filmy poświęcone wojnie wyprodukował William Selig – już 27 lutego 1904 roku reklamował on na łamach „The New York Clipper” *Atak torpedowy na Port Arthur (Torpedo Attack on Port Arthur, reż. nieznan)* i *Bitwę pod Czemulpo (Battle of Chemulpo, reż. nieznan)*⁶⁷³, a tydzień później – *Atak na Port Arthur (Attack on Port Arthur, reż. nieznan)*⁶⁷⁴. Nagrania te zrealizowano na podstawie materiałów prasowych dotyczących przedstawionych na nich wydarzeń, z zastosowaniem makiet oraz miniaturowych modeli fortu i okrętów umieszczonych w sztucznym zbiorniku z wodą. W przywoływanej już ulotce reklamowej tych filmów zawarto szczegółowe opisy: *Atak torpedowy...* przedstawiał pancerniki Cesarzewicz i Retwizan oraz krążownik Pałłada w redzie Port Arthur, przybycie japońskich torpedowców i ostrzelanie przez nie rosyjskich okrętów, uderzenie torpedy w Pałładę i jego powolne zatonięcie⁶⁷⁵; *Atak na Port Arthur* – przybycie japońskiej floty pod Port Arthur, ostrzelanie jej przez baterie fortowe oraz wymianę ognia między japońskimi i rosyjskimi okrętami, zakończoną zatonięciem kilku rosyjskich jednostek; natomiast *Bitwa pod Czemulpo* – wypłynięcie krążownika Wariag i kanonierki Koriejec naprzeciw siłom japońskim, bitwę, powrót uszkodzonego Wariaga do portu i jego wysadzenie przez załogę⁶⁷⁶. Wytwórnia Seliga podkreślała w broszurze, że jako pierwsza w branży przygotowała nagrania ukazujące konflikt rosyjsko-japoński, i przekonywała, że będą one najbardziej dochodowymi filmami tego stulecia. Firma poinformowała ponadto,

⁶⁷² Praktyka, po którą sięgnęli, określana w terminologii branżowej mianem *dupingu* (od słowa *dupe*, skrót od *duplicate*), była szeroko rozpowszechniona w amerykańskim przemyśle filmowym do połowy pierwszej dekady XX wieku. Polegała na tym, że producent lub dystrybutor pozyskiwał kopię pozytywową filmu zrealizowanego przez inny podmiot, wykonywał jej odbitkę negatywową, a następnie tworzył z niej kolejne kopie pozytywowe (gorsze jakościowo od tych uzyskiwanych z oryginalnego negatywu), które później sprzedawał lub wyświetlał. Istniało kilka wariantów tej praktyki, przy czym w USA zazwyczaj *dupingowano* filmy nieobjęte ochroną prawa autorskiego, głównie utwory europejskie. Producenci rozpowszechniający takie nagrania często przedstawiali je jako ich własne produkcje. Szersze omówienie kwestii piractwa we wczesnym okresie funkcjonowania branży filmowej w USA można znaleźć w: Decherney Peter, *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, Columbia University Press, New York 2012, s. 11–58; Forrest Jennifer, *The „Personal” Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema*, [w:] taż, Leonard R. Koos (red.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, New York 2002, s. 89–126.

⁶⁷³ *War Films the Rage, We Have Them...*, dz. cyt., s. 20.

⁶⁷⁴ *War Films the Rage*, „The New York Clipper”, 5.03.1904, s. 40.

⁶⁷⁵ W rzeczywistości okręt został trafiony torpedą, lecz nie zatonął – napływ wody opanowano i po naprawach przywrócono go do służby. Krążownik zatopiono 8 grudnia 1904 roku, później zaś wyłowiono go, naprawiono i wcielono do Cesarskiej Marynarki Wojennej Japonii pod nazwą Tsuguru.

⁶⁷⁶ *Naval Battles...*, brak paginacji. *Atak torpedowy...* miał 75, a pozostałe dwa filmy po 100 stóp długości.

że wkrótce wprowadzi do oferty kolejne nagrania poświęcone wojnie, czego jednak ostatecznie nie zrobiła.

Niewiele później filmy dotyczące konfliktu na Dalekim Wschodzie zrealizowały dwie inne wytwórnie. G.W. Bitzer, pracujący dla American Mutoscope and Biograph Company, wykorzystał fakt, że kręcił wówczas scenki z życia Akademii Wojskowej im. Świętego Jerzego (St. John's Military Academy) w Syracuse i przy udziale tamtejszych studentów zarejestrował 16 i 17 marca *Bitwę nad rzeką Yalu* (*The Battle of the Yalu*)⁶⁷⁷. Film składał się z czterech scen: w pierwszej Japończycy szturmują rosyjskie pozycje na szczycie wzgórza, obrońcom przybywają jednak z pomocą posiłki i atakujący wycofują się, ponosząc duże straty; w drugiej – Rosjanie przywożą dwie armaty i ostrzeliwiają las, z którego nadciągają Japończycy; w trzeciej – Rosjanie, zebrani przy niewielkiej drewnianej chacie, ostrzeliwiają nacierających Japończyków, japoński pocisk trafia chatę, po czym Rosjanie wycofują się, ścigani przez atakujących; zaś w czwartej – Japończycy zdobywają armaty wroga, wbijają w ziemię swój sztandar i ostrzeliwiają uciekających Rosjan⁶⁷⁸. W całostronicowym artykule promocyjnym filmu zamieszczonym 10 kwietnia na łamach „The San Francisco Examiner” poinformowano, że żołnierzy dzierżących flagę odegrało trzech Japończyków kształcących się w akademii⁶⁷⁹. Biograph oferował film w dwóch wersjach – pełnej, o długości 623 stóp, i skróconej, o długości 400 stóp.

THE BATTLE OF THE YALU
 A STUPENDOUS WAR SCENE IN MOVING PICTURES, 650ft., \$97.50
 COPYRIGHTED AND CONTROLLED EXCLUSIVELY BY THE AMERICAN MUTOSCOPE AND BIOGRAPH CO.
 THE CHANGE OF PHASES. Pastored first week at Keith's Union Square Theatre, N. Y.; Keith's Boston Theatre; Keith's Philadelphia houses. Keith's Providence Theatre, and Cleveland's New Theatre, Chicago.
 Two Regiments of Infantry, Cavalry, Engineers of Madras Corps, Field Artillery, all engaged in a terrific conflict. Study our men fighting in the air, across rivers up and down. The Japs attack a line of Russian positions at the crest of a hill, but are driven back. They fall; reinforcements come up, and the Russian position is captured. See the heavy papers, New York, Boston and Chicago, of April 8, for full page descriptions, illustrated.
THE BIOGRAPH IN SUMMER PARKS
 WITH NEW SCENES AND MORE OF THE MARVELOUS SUBJECT, such as "HELL CRAWL," "THE BARRAGE," "THE PROMISE," all full of action, every one of them. See the special issue.
 THE NEW MODEL. SHOWS THE BARRAGE, BARRAGE PLANS, IN THE MOST COMPLETE PICTURES SHOWN IN THE BARRAGE.
AMERICAN MUTOSCOPE & BIOGRAPH CO.
 11 EAST 14th STREET, NEW YORK CITY.
 HEADQUARTERS FOR THE BIOGRAPHIC PICTURES FOR SLIT SCREENS.
 HEADQUARTERS FOR THE BIOGRAPHIC PICTURES FOR THE GRAND THEATRE OF THE ART.

Ryc. 52. Reklama *Bitwy nad rzeką Yalu* zamieszczona 2 kwietnia 1904 roku w „The New York Clipper”.

Krótko po premierze *Bitwy nad rzeką Yalu* Edwin S. Porter zrealizował dla wytwórni Edisona *Potyczkę między rosyjską i japońską strażą przednią* (*Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards*). Film został nakręcony 2 kwietnia w Forest Hill w New Jersey z udziałem członków Gwardii Narodowej i składał się z czterech scen, o łącznej długości 565 stóp, uchwyconych z tej samej pozycji kamery. Przedstawały one ćwiczenia japońskich żołnierzy w obozie nad rzeką Yalu, zdobycie obozu przez Rosjan i kontratak Japończyków, którzy, pokonawszy

⁶⁷⁷ Daty dzienne realizacji filmów American Mutoscope and Biograph Company i wytwórni Edisona przytaczam za: Musser Charles, *Before the...*, dz. cyt., s. 273.

⁶⁷⁸ Por.: *Complete Illustrated...*, dz. cyt., s. 245–246.

⁶⁷⁹ Tsen Hsuan, dz. cyt., s. 173.

Rosjan, ponownie wywieszają zdjętą przez nich flagę Japonii⁶⁸⁰. Sześć dni później Porter zarejestrował w nowojorskim studio Edisona *Bitwę w zatoce Czemulpo* (*Battle of Chemulpo Bay*), ukazującą japońskich marynarzy, którzy ostrzeliwiają i zatapiają przepływające w oddali okręty Wariag i Koriejec⁶⁸¹. Mierzące 150 stóp nagranie zostało zrealizowane z wykorzystaniem aktorów, modeli i malowanego tła – na pierwszym planie znajdowali się aktorzy operujący atrapą działa, za nimi zaś sporych rozmiarów zbiornik z wodą, po którym poruszały się niewielkie modele okrętów, co dawało wrażenie, że statki przepływają w dużej odległości od pokładu, z którego prowadzą ostrzał marynarze. Porter sięgnął po technikę, którą zastosował kilka lat wcześniej w środkowym segmencie *Kontrowersji w sprawie Sampsona i Schleya* (*Sampson-Schley Controversy*, 1901) – w obu też filmach za rekwizyt posłużyła ta sama atrapa działa⁶⁸².



Ryc. 53. Kadr z filmu *Potyczka między rosyjską i japońską strażą przednią*.

Poza omówionymi wyżej produkcjami obie wytwórnie rozpowszechniały europejskie filmy związane z wojną. Krótko przed realizacją *Bitwy nad rzeką Yalu* Biograph reklamował wspomniane już nagrania zarejestrowane przez Williama

⁶⁸⁰ Por.: *Edison Films, No. 288, Catalogue to July 1906*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1906, brak paginacji; Niver Kemp R., *Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Bebe Bergsten (red.), Library of Congress, Washington 1985, s. 300.

⁶⁸¹ W rzeczywistości uszkodzonym okrętom udało się powrócić do portu, gdzie dokonano ich zatopienia.

⁶⁸² Piszząc o środkowym segmencie, odnoszę się do finalnej wersji filmu – wersja pierwotna składała się z dwóch scen, trzecią zaś dodano kilka tygodni później.

Barkera na pokładzie krążownika Asama, później zaś filmy ukazujące rosyjskie wojska, których źródła nie udało mi się ustalić, oraz *Ostrzelanie Port Arthur* brytyjskiego oddziału Gaumonta⁶⁸³. Warto nadmienić, że firma kapitalizowała zainteresowanie sytuacją na Dalekim Wschodzie jeszcze przed wybuchem konfliktu – w połowie stycznia reklamowała serię filmowych „widokówek” z Japonii jako „kompleksowy obraz wielkiego małego kraju, który prawdopodobnie będzie [wkrótce] jedną ze stron największej wojny naszych czasów”, a *Rosyjską kawalerię w Korei (Russian Cavalry in Korea)* jako „wspaniały obraz okrutnych kozaków, którzy poprowadzą walkę przeciw Japończykom”⁶⁸⁴. Edison natomiast nabył od Thomasa J. Armata serię trawelogów z Rosji, Chin i Japonii, które ten pozyskał wcześniej od Burtona Holmesa⁶⁸⁵, i wprowadził do oferty pirackie kopie filmów Warwick Trading Company, Roberta W. Paula i Pathé⁶⁸⁶. Pod koniec sierpnia Jacques A. Berst stworzył w Nowym Jorku amerykański oddział Pathé, lecz pomimo prób nawiązania porozumienia z firmą Edisona, ta nie zrezygnowała z *dupingu* produkcji francuskiej wytwórni.

Filmy dotyczące wojny znalazły się również w ofercie Siegmunda Lubina. W styczniu „król piratów” – jak go wówczas określano – reklamował filmowe „widokówki” z Japonii i nagranie ukazujące kozaków, które wcześniej oferował Biograph, w kwietniu – *Ostrzelanie Port Arthur (Bombardment of Port Arthur)* oraz *Starcie sił rosyjskich i japońskich w pobliżu Czemułpo (Russ-Jap Forces Meeting Near Chemulpo)*, a w maju – *Starcie na moście między Rosjanami i Japończykami (The Fight on the Bridge Between Russians and Japs)* i *Trudności Rosjan w posuwaniu się przez Koreę (Difficulties of the Russian Advance in Korea)*⁶⁸⁷. Choć w reklamach podano inną długość *Starcia sił rosyjskich i japońskich... i Trudności...* – 150 i 100 stóp – były to najprawdopodobniej te same filmy. Przemawiają za tym fakt, że w katalogu Lubina z czerwca 1904 roku w sekcji dotyczącej wojny wymienione zostały *Ostrzelanie...*, *Starcie na moście...* (pod nieco zmienionym tytułem)

⁶⁸³ *Biograph New Japanese War Films*, „The New York Clipper”, 12.03.1904, s. 48; *Biograph. New War Films*, „The New York Clipper”, 9.04.1904, s. 160; *Biograph New Films*, „The New York Clipper”, 25.06.1904, s. 424. Biograph, jako amerykański agent brytyjskiego Gaumonta, sprzedawał autoryzowaną wersję *Ostrzelania Port Arthur*. Nie mogę z całą pewnością stwierdzić, czy tak samo było w przypadku pozostałych nagrań, wydaje się to jednak prawdopodobne, jako że Biograph z reguły nawiązywał współpracę z producentami, których filmy rozpowszechniał.

⁶⁸⁴ *Hiawatha in Moving Pictures*, „The New York Clipper”, 16.01.1904, s. 1136.

⁶⁸⁵ Musser Charles, *Before the...*, dz. cyt., s. 274.

⁶⁸⁶ Por.: *Circular Letter No. 2, April, 20, 1904*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1904; *Edison Films, No. 222, September Supplement, 1904*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1904; *Edison Films for Edison Projecting Kinetoscope, No. 225*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1904; *Edison Films, No. 288...*, dz. cyt.

⁶⁸⁷ Por.: *Film of the Chicago Theatre Fire*, „The New York Clipper”, 23.01.1904, s. 1160; *Russ-Jap War Films*, „The New York Clipper”, 9.04.1904, s. 144; *Port Arthur Film, Colored*, „The New York Clipper”, 16.04.1904, s. 188; *Colored Films. The New Discovery*, „The New York Clipper”, 14.05.1904, s. 288. Lubin oferował w tym okresie nagrania dotyczące wojny – tak jak i inne swoje filmy – w wersji czarno-białej i barwnej. Koloryzowanie filmów było kolejnym z licznych pomysłów przedsiębiorcy na uatrakcyjnienie jego oferty, nie przyniosło jednak oczekiwanych efektów i już w lipcu Lubin zarzucił tę praktykę.

i *Trudności...*⁶⁸⁸, nie pojawia się w niej natomiast *Starcie między siłami rosyjskimi i japońskimi...*, oraz podobieństwa w opisach obu filmów⁶⁸⁹. *Ostrzelanie...* było niemal na pewno piracką wersją nagrań Westa z manewrów w Portsmouth⁶⁹⁰. *Starcie na moście...* mogło zostać wyprodukowane przez Lubina na początku wojny, zważywszy jednak na to, że mundury, uzbrojenie i fryzury „Japończyków” wyglądają na XVIII-wieczne (i zachodnie), bardziej prawdopodobne jest, że był to starszy film, który przez retytułowanie i opatrzenie nowym opisem został powiązany z aktualnym konfliktem. Tak jak Edison, Lubin sprzedawał również *dupingowe* wersje filmów Pathé – w jego katalogu z 1905 roku znalazło się sześć nagrań z serii *Wydarzenia z wojny rosyjsko-japońskiej*, których wykaz ilustrowały fotografie skopiowane z materiałów promocyjnych tej wytwórni⁶⁹¹.

We wrześniu 1904 roku Bitzer zrealizował dla Biographu drugi film dotyczący wojny rosyjsko-japońskiej – *Bohatera spod Liaoyang (Hero of Liao-Yang)*, nawiązującego do jednej z największych bitew lądowych stoczonych podczas tego konfliktu, w której starło się 158 tysięcy Rosjan i 125 tysięcy Japończyków⁶⁹². Wytwórnia zastrzegła prawa autorskie do tej produkcji 22 września, niespełna trzy tygodnie po zakończeniu bitwy⁶⁹³. Był to najdłuższy film odnoszący się do konfliktu na Dalekim Wschodzie, jaki wówczas zrealizowano – mierzył 1052 stopy, co przekładało się na nieco ponad 15 minut projekcji⁶⁹⁴. Również

⁶⁸⁸ Por.: *Lubin's Films, June 1904...*, dz. cyt., s. 25.

⁶⁸⁹ W reklamie zamieszczonej 9 kwietnia na łamach „The New York Clipper” *Starcie sił rosyjskich i japońskich w pobliżu Czemulpo* zostało opatrzone opisem: „Najpierw widzimy Rosjan transportujących artylerię, później spotkanie nieprzyjaciół, którzy wyżynają się nawzajem bez litości, pozostawiając za sobą zabitych i rannych”. Z kolei w katalogu z czerwca zawarto taki opis *Trudności Rosjan w posuwaniu się przez Koreę*: „Rosjanie mają ogromne trudności w posuwaniu się przez Koreę, a żołnierze cierpią wielką niedolę. Widzimy ich, gdy ciągną na saniach wielkie działa i docierają do chaty, gdzie chronią się na noc. Na tym wspaniałym filmie ukazana została cała groza wojny. Wszystko, gdzie tylko sięga wzrok, pokryte jest ciężkim śniegiem, a żołnierze maszerują z wielką trudnością”. W opisie zawartym w katalogu mowa jest o „całej grozie wojny”, jednak nie stwierdzono w nim eksplicitnie – jak w reklamie *Starcia...* – że na nagraniu ukazano jakiegokolwiek walki.

⁶⁹⁰ Opisy filmu w reklamach i katalogu Lubina są bardzo podobne do tych, jakimi opatrzone nagrania Westa w reklamach Warwick Trading Company i Charles Urban Trading Company. Twórcy katalogu Amerykańskiego Instytutu Filmowego sugerują, że Lubin mógł rozpowszechnić *Ostrzelanie Port Arthur* brytyjskiego Gaumonta (<http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=32476>), jest to jednak co najmniej wysoce nieprawdopodobne – Lubin reklamował film już 9 kwietnia, podczas gdy najwcześniejsza brytyjska reklama produkcji Gaumonta, na jaką trafiłem, pochodzi z 28 maja, a amerykańska z 25 czerwca.

⁶⁹¹ *Lubin's Films*, 1905, S. Lubin, Philadelphia 1905, s. 23. Richard Abel wskazuje, że 75 spośród 90 nagrań wymienionych w katalogu Lubina było pirackimi wersjami filmów Pathé. Por.: Abel Richard, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900–1910*, University of California Press, Berkeley 1999, s. 28.

⁶⁹² Kowner Rotem, *Historical Dictionary of the Russo-Japanese War*, The Scarecrow Press, Lanham 2006, s. 206.

⁶⁹³ Niver Kemp R., dz. cyt., s. 136.

⁶⁹⁴ Biograph oferował również skróconą wersję filmu o długości 711 stóp. Por.: *Complete Illustrated...*, dz. cyt., s. 245.

tym razem Bitzer kręcił na terenie Akademii Wojskowej im. Świętego Jerzego⁶⁹⁵, a w japońskich i rosyjskich żołnierzy wcielili się jej uczniowie, w przeciwieństwie jednak do *Bitwy nad rzeką Yalu*, stylizowanej na nagranie z frontu, *Bohater...* był konwencjonalnie rozumianym filmem fabularnym.

Bohater spod Liaoyang nie zawierał plansz tekstowych objaśniających przedstawione w nim wydarzenia, toteż pewne jego elementy mogły być dla odbiorców niezrozumiałe bez opisu katalogowego lub bazującej na nim narracji towarzyszącej projekcji⁶⁹⁶. W filmie można wyróżnić dwa segmenty – „domowy” (8 scen, około 1/3 długości) i „frontowy” (7 scen, około 2/3 długości). W pierwszych trzech scenach ukazano spokojne życie japońskiej rodziny – zabawę w ciuciubabkę, pojedynki *kenjutsu* i picie herbaty na werandzie domu. Idyllę przerywa przybycie posłańca z wezwaniem do stawienia się przez głowę rodziny na front. Mężczyzna przywdziewa oficerski mundur, składa przysięgę wierności Cesarzowi na miecz przodka i kłania się przed domowym ołtarzem, po czym żegna się z rodziną. Akcja segmentu frontowego rozgrywa się podczas bitwy pod Liaoyang. Oficer otrzymuje polecenie przedarcia się przez tereny opanowane przez wroga z pisemnymi rozkazami dla dowódcy drugiej japońskiej armii biorącej udział w bitwie. W czasie przeprawy zostaje zaatakowany przez czterech kozaków, zabija dwóch z nich i, nim traci przytomność wskutek odniesionych ran, ukrywa w ustach wiadomość, którą miał dostarczyć – kozacy nie znajdują jej, gdyż przeszukują tylko jego buty i mundur. Po przeniesieniu do rosyjskiego szpitala polowego, Japończyk udaje martwego i zostaje pochowany w płytkim grobie, z którego wyciąga go wierny chiński kulis. W finałowej scenie ślaniający się na nogach bohater przedostaje się na japońskie pozycje przez pole, na którym raz za razem wybuchają pociski, i przekazuje generałowi rozkazy, za co ten dekoruje go najwyższym japońskim odznaczeniem, zdjętym z własnej piersi⁶⁹⁷.

Kolejne – a zarazem ostatnie – amerykańskie filmy odnoszące się do wojny powstały dopiero w sierpniu 1905 roku, przy okazji mediowanych przez USA negocjacji pokojowych w Portsmouth w New Hampshire. Wówczas to Bitzer zrealizował dla

⁶⁹⁵ Część zdjęć została zarejestrowana w japońskim ogrodzie dyrektora szkoły, pułkownika Williama Verbecka, urodzonego w Nagasaki w 1861 roku syna Guida Verbecka – misjonarza, wykładowcy i doradcy władz Meiji, pracującego w Japonii od 1859 roku aż do śmierci w 1898 roku. W artykule Verbecka poświęconym konstrukcji i pielęgnacji japońskich ogrodów, zawartym w podręczniku do ogrodnictwa pod redakcją Wilhelma Millera, znalazły się fotografie jego ogrodu, na których łatwo rozpoznać miejsca, gdzie kręcono *Bohatera spod Liaoyang*. Por.: Verbeck William, *A Japanese Garden in an American Yard*, [w:] [Wilhelm Miller (red.)], *How to Make a Flower Garden: A Manual of Practical Information and Suggestions*, Doubleday, Page & Company, New York 1903, s. 259–271.

⁶⁹⁶ Opis katalogowy filmu można znaleźć w: *Complete Illustrated...*, dz. cyt., s. 245; *Biograph Films, Bulletin No. 55, Nov, 27, 1905*, American Mutoscope & Biograph Co., New York 1905, s. 28; Waller Gregory A., *Narrating the New Japan: Biograph's The Hero of Liao-Yang (1904)*, „Screen” Vol. 47, No. 1, 2006, s. 52.

⁶⁹⁷ Według Wallera opis katalogowy sugeruje, że w zachowanej wersji filmu może brakować ujęcia lub planszy tekstowej, ponieważ nie widać na niej, że bohater zostaje udekorowany (Por.: tamże). Tymczasem jednak, jeśli uważnie przyjrzeć się ostatniej scenie, można zauważyć, że tuż po tym, jak bohater staje przed generałem, ten zdejmuje coś ze swej piersi i przypina do jego munduru.

Biographu *Delegatów pokojowych w Portsmouth (Peace Envoys at Portsmouth, N.H.)*, a Porter dla Edisona *Sceny i wydarzenia z rosyjsko-japońskiej konferencji pokojowej w Portsmouth (Scenes and Incidents, Russo-Japanese Peace Conference, Portsmouth, N.H.)*. Porter utrwalił japońskich i rosyjskich delegatów wsiadających w Nowym Jorku do motorówek, które przewiozły ich do Oyster Bay na spotkanie z Theodorem Rooseveltem, ich przybycie do Portsmouth i powitanie przez kontradmirała Williama W. Meada, uroczysty przejazd ulicami miasta, wejście do budynku administracji hrabstwa i wyjazd z hotelu Wentworth na pierwszy dzień rozmów. Wytwórnia Edisona oferowała *Sceny i wydarzenia...* w formie kompletnego filmu, mierzącego 800 stóp, i pojedynczych scen. Film Biographu był dwukrotnie krótszy i składał się z trzech scen – Bitzer zarejestrował przybycie do Portsmouth statków przewożących delegatów oraz, tak jak Porter, ich przejazd ulicami miasta i wyjazd z hotelu⁶⁹⁸.

Wojna rosyjsko-japońska doprowadziła nie tylko do umocnienia się pozycji Japonii na arenie międzynarodowej, ale i wyraźnej zmiany w potocznych wyobrażeniach na temat tego kraju i jego mieszkańców, w czym istotną rolę odegrały media wizualne. Obrazy malowniczej, przednowoczesnej krainy, pełnej kwitnących wiśni, herbaciarni i gejsz – znane z ilustracji z literatury podróżniczej, „fotografii z Jokohamy” i wczesnych trawelogów – zostały wówczas zepchnięte na dalszy plan przez ilustracje, karykatury, pocztówki, slajdy latarni magicznej, karty stereoskopowe, fotografie i filmy przedstawiające Japończyków stających naprzeciw – i pokonujących! – żołnierzy europejskiego mocarstwa. Rotem Kowner pisze:

W czasie tego dziewiętnastomiesięcznego konfliktu obraz Japonii jako zacofanego azjatyckiego kraju wyparował, wyparty przez wizję zdeterminowanego, rozwiniętego i wojowniczego narodu. Japońscy żołnierze byli ukazywani za granicą jako mężni i atrakcyjni fizycznie, a ich monarcha jako wzniosły i życzliwy. [...] Choć na wczesnym etapie wojny Japonia była postrzegana jako Dawid walczący z niedźwiedzim rosyjskim Goliatem, po jej zakończeniu została uznana za regionalną potęgę, której pozycja na [Dalekim Wschodzie] była równa, a czasami nawet silniejsza od zachodnich mocarstw⁶⁹⁹.

Rzecz jasna Japonia wciąż była na Zachodzie postrzegana jako kraj malowniczy i egzotyczny (czego materialny przejaw stanowiły liczne teksty kultury wygrywające te jej aspekty, od utworów literackich i filmowych po ikonografię wykorzystywaną w reklamach japońskich i pseudo-japońskich produktów), dostrzeżono jednak jej drugie oblicze – prężnie rozwijającego się państwa z silną i nowoczesną armią.

Na zawartość zachodnich filmów dotyczących wojny oraz ich pierwotne parateksty⁷⁰⁰ wpływały, jak już sygnalizowałem, ówczesne stosunki Wielkiej Bry-

⁶⁹⁸ Bitzer i Porter rejestrowali przybycie delegatów do Portsmouth z nieco innych pozycji, stąd też druga scena filmu Portera stanowi niejako kontynuację pierwszej sceny *Delegatów...* – Bitzer nakręcił ich, gdy przesiadają się ze statków na motorówki, które przewożą ich na ląd, natomiast Porter, gdy wysiadają z motorówek i zostają powitani przez Meada.

⁶⁹⁹ Kowner Rotem, *Japan's...*, dz. cyt., s. 47.

⁷⁰⁰ Przez „pierwotne parateksty” rozumiem parateksty, którymi film opatrywał jego producent. W odniesieniu do paratekstów, którymi film opatrywał ktoś inny, np. zagraniczny dystrybutor czy organizator projekcji, stosuję termin „wtórne parateksty”.

tanii, USA i Francji z Rosją i Japonią. Nie oznacza to bynajmniej, że wszystkie produkcje amerykańskie i brytyjskie – i ich parateksty – były jawnie projapońskie, a francuskie – prorosyjskie, bowiem na ich treść wpływały również inne czynniki, takie jak zakładany odbiorca czy formuła konkretnego filmu (film narracyjny był bardziej podatny na wprowadzanie elementów wskazujących, po czyjej stronie znajdowała się sympatia twórców od rekonstrukcji wydarzeń z frontu). Produkcje Pathé, choć powstały w kraju sprzymierzonym z Rosją, miały charakter zasadniczo neutralny, co wynikało zarówno z ich formuły (wszystkie za wyjątkiem *Powrotu japońskiego żołnierza* były rekonstrukcjami wydarzeń z frontu), jak i faktu, że firma operowała na skalę globalną. Piszę „zasadniczo”, gdyż wczesne nagrania wytwórni zdają się zdradzać sympatie prorosyjskie – przedstawione na nich wydarzenia ukazane są z perspektywy rosyjskiej, a *W okolicach Port Arthur: Druga seria* zawiera scenę, w której Rosjanie pomagają rannemu Japończykowi. W przypadku Wielkiej Brytanii większość filmów fikcyjnych była otwarcie projapońska – jeśli posiadały one wyraźnego protagonistę, niemal zawsze był nim Japończyk⁷⁰¹; Japończycy zwyciężali w nich nad przeważającymi siłami wroga⁷⁰², odpowiednio traktowali jeńców⁷⁰³, zachowywali się mężnie w obliczu nieuchronnej śmierci⁷⁰⁴ i zdobywali wyrazy uznania ze strony przedstawicieli zachodnich mocarstw⁷⁰⁵; ponadto w opisach i tytułach filmów podkreślano pozytywne przymioty Japończyków⁷⁰⁶ – natomiast produkcje niefikcyjne z oferty Warwick Trading Company i firmy Urbana były opatrzone neutralnymi opisami. W USA w reklamach i opisach katalogowych filmów dotyczących wojny używano z reguły neutralnego języka, choć zdarzały się wyjątki, takie jak przywoływana już reklama Biographu, w której Japonię określono mianem „wielkiego małego kraju”, a rosyjskich kozaków scharakteryzowano jako „okrutnych”⁷⁰⁷. Rekonstrukcje zrealizowane przez Portera i Bitzera zawierają elementy, które mogą sugerować sympatie projapońskie (japońscy żołnierze ze sztandarem wschodzącego słońca wypełniający całą przestrzeń kadrową w finale *Bitwy pod rzeką Yalu*, przedstawienie bitwy w zatoce Czemułpo z perspektywy japońskiej), nie musi to jednak oznaczać, że takie były faktycznie intencje ich twórców. Niemniej, jedyny amerykański film fabularny dotyczący wojny, *Bohater spod Liaoyang*, był otwarcie projapoński – jego bohaterem (*nomen omen*) jest Japończyk, który wykazuje się odwagą,

⁷⁰¹ Wyjątek stanowił film *Wszystko dla miłości gejszy*, którego bohaterem był Brytyjczyk, i w tym przypadku jednak Japończycy zostali przedstawieni w pozytywnym świetle, a postacią negatywną był Rosjanin.

⁷⁰² *Japoński chorąży*, *Pęd z meldunkami*, *Ratunek meldunków*, *Japońska odwaga: Incydent wojenny*, w sensie metaforycznym również *Japoński zabójca olbrzyma*.

⁷⁰³ *Atak na japoński konwój*.

⁷⁰⁴ *Ujęcie i rozstrzelanie jako szpiegów dwóch japońskich oficerów*.

⁷⁰⁵ *Japończyk kontra Rosjanin*, *Wszystko dla miłości gejszy*.

⁷⁰⁶ Męstwo Japończyków zostało podkreślone na poziomie samych tytułów w filmach *Dwoje dzielnych małych Japończyków* i *Japońska odwaga: Incydent wojenny*.

⁷⁰⁷ W niektórych materiałach reklamowych używano w odniesieniu do Japończyków słowa „Japs”, jednak w tamtym okresie nie miało ono w powszechnej świadomości wydźwięku pejoratywnego.

sprytem i ofiarnością; ponadto w filmie ukazano jego szczęśliwe życie rodzinne, co sprawia, że widz dostrzega w nim człowieka z krwi i kości, w przeciwieństwie do atakujących go Rosjan, o których nie wiadomo nic⁷⁰⁸.

W przypadku filmów dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej, zwłaszcza rekonstrukcji i autentycznych materiałów z frontu, równie istotny, co ich faktyczna zawartość – a nierzadko ważniejszy – był kontekst wyświetlania. Szeroko rozumiane „znaczenie” i „wymowa” owych nagrań były podatne na modyfikację przez wtórne parateksty (reklama prasowa, tekst i grafika na afiszu, tytuł filmu⁷⁰⁹, plansze z napisami, narracja wprowadzająca i towarzysząca projekcji), treść pozostałych filmów i innych atrakcji prezentowanych w ramach tego samego pokazu oraz specyficzne rytuały odbioru, a także ingerencję w materiał filmowy (usunięcie fragmentu nagrania, zmianę układu scen, włączenie do filmu fragmentu innej produkcji). Niezależnie od intencji producentów, praktycznie każdy film poświęcony konfliktowi na Dalekim Wschodzie mógł być przekształcony w „projapoński”, z czego skwapliwie korzystano w Japonii.

Wojna rosyjsko-japońska na japońskich ekranach

Medium filmowe szybko włączyło się w Japonii w procesy relacjonowania, interpretowania i wizualizowania wojny, wzmacniania frontu domowego oraz podsycaenia nastrojów prowojennych – już w marcu zaczęto organizować projekcje, z których zysk przeznaczony był na działalność organizacji wspierających wysiłek wojenny i Japoński Czerwony Krzyż (*Nihon Sekijūjisha*), pod koniec miesiąca na front wyruszyli pierwsi japońscy operatorzy, nieco później zaś na ekrany trafiły krajowe i zagraniczne nagrania poświęcone wojnie. Jak już pisałem, konflikt z Rosją jest uznawany za punkt zwrotny w dziejach japońskiej branży filmowej. Wskazuje się, że wystąpił wówczas znaczny wzrost liczby produkowanych i wyświetlanych filmów oraz uczestników projekcji⁷¹⁰, w efekcie czego kino przekształciło się – jak ujmuje rzecz Nornes – „z jarmarcznej atrakcji w medium masowe”⁷¹¹. Na wzrost popularności filmu w czasie wojny

⁷⁰⁸ Nie sposób stwierdzić, na ile „uczłowieczenie” figury japońskiego żołnierza było pierwotną intencją Bitzera, na ile zaś wynikało ze szczęśliwego splotu okoliczności – faktu, że pułkownik Verbeck dysponował ogrodem, który mógł posłużyć za plan „domowego” segmentu filmu, a w szkole uczyli się Japończycy, którzy zechcieli, wraz z członkami rodziny, wystąpić przed kamerą.

⁷⁰⁹ Dafna Ruppin, omawiając zjawisko retytułowania filmów dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej na terenie Holandii i holenderskich Indii Wschodnich, stwierdza, że praktyki te mogły wynikać z chęci przekształcenia wymowy prezentowanych filmów na bliższą perspektywie ich odbiorców. Por.: Ruppin Dafna, „*Obrazy wojny rosyjsko-japońskiej*”: *Retytułowanie programów filmowych poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej w Holandii i holenderskich Indiach Wschodnich*, tłum. Arkadiusz Rogoziński, Łukasz Biskupski, „Kultura popularna”, Nr 3 (37), 2013 s. 78–85.

⁷¹⁰ Okubo Ryo, *Kinodrama and Kineorama: Modernity and the Montage of Stage and Screen in Early Twentieth-Century Japan*, „Iconics”, Vol. 10, 2010, s. 75.

⁷¹¹ Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary*. . . , dz. cyt., s. 4. Analogiczną myśl wyraża Gerow, który stwierdza, że na czas wojny z Rosją przypada „pierwszy popularny sukces” filmu w Japonii. Por.: Gerow Aaron,

zwracano uwagę już w najwcześniejszych narracjach dziejów kina w Japonii, w tym tych skierowanych do zagranicznych odbiorców – w 1914 roku H. Kozu pisał, że podczas konfliktu z Rosją istniało ogromne zapotrzebowanie na ukazujące go nagrania⁷¹², zaś trzy lata wcześniej Sehei Kurimoto tłumaczył ich wielki sukces tym, że silnie oddziaływały na uczucia patriotyczne Japończyków⁷¹³.

W latach 1904–1905 zrealizowano w Japonii niewiele nagrań niezwiązanych z wojną – były to pojedyncze filmowe „widokówki” i zapisy tańców gejsz, takie jak *Zaśnieżone Tokio* (*Tōkyō no sekkei*, 1905, reż. nieznany), *Sceny z kompleksu świątynnego w Nikkō* (*Nikkō no kōkei*, 1905, reż. nieznany), *Festiwal Kawabiraki w Ryōgoku w Tokio* (*Tōkyō Ryōgoku no kawabiraki*, 1905, reż. nieznany) czy *Taniec genroku hanami w wykonaniu gejsz z Yoshimachi* (*Yoshimachi geigi genroku odoru*, 1905, reż. nieznany)⁷¹⁴. W tym czasie japońscy operatorzy zarejestrowali przynajmniej około setki filmów dotyczących konfliktu z Rosją⁷¹⁵. Import był bardziej zróżnicowany od produkcji – poza nagraniami poświęconymi wojnie sprowadzano również filmy edukacyjne, reportażowe, fabularne i trickowe. Niemniej, to te pierwsze były najbardziej cenione i to one stanowiły główną atrakcję projekcji. Warto przytoczyć w tym miejscu dialog zawarty w sekcji „Ruchoma fotografia” (*Katsudō shashin*) wydanego pod koniec wojny *Samouczka do rozmów japońsko-angielskich* (*Eiwa zokugo kaiwa dokushū*):

- Czy byłeś wczoraj w Hali Nakanoshima?
- Nie, byłem dość zajęty, więc nie poszedłem. [...] Jaki był wczorajszy pokaz?
- Wyświetlano wiele filmów na temat aktualnej wojny.
- Czy na wszystkich obraz był wyraźny?
- Tak. Na wszystkich poza kilkoma. Nie byłem jednak w stanie zbyt dobrze usłyszeć narracji.
- Który film był najbardziej interesujący?
- *Triumfalne wkroczenie generała Nogiego do Port Arthur i bitwa morska w pobliżu portu.*
- Czy wyświetlano jakieś filmy dotyczące bitwy pod Mukdenem?
- Tak, ale było ich zaledwie kilka. Powiedziano, że następnym razem będzie ich więcej.
- Kto odpowiadał za narrację do filmów?
- Oficerowie marynarki i armii, którzy brali udział w walkach.
- Naprawdę? W takim razie narracja musiała być szczegółowa.
- To prawda, że są oni mężni w bitwie, ale narracja filmowa jest jednak czymś innym.
- Podejrzewam, że widzowie oklaskiwali wszystkie nagrania. Mam rację?
- Tak. Oglądając niektóre z filmów, miało się wrażenie, że jest się na polu bitwy.
- A jak prezentowały się nagrania ukazujące bitwy morskie?

Japanese Film and Television, [w:] Bestor Victoria Lyon, Bestor Theodore C., Yamagata Akiko (red.), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, Routledge, London – New York 2011, s. 214.

⁷¹² Kozu H., dz. cyt., s. 506.

⁷¹³ Kurimoto S., dz. cyt., s. 259.

⁷¹⁴ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 242.

⁷¹⁵ Precyzyjne określenie ich liczby nie jest możliwe ze względu na czynniki, o których pisałem, odnosząc się do trudności w określeniu proporcji wyświetlanych wówczas w Japonii filmów o tematyce wojennej do pozostałych nagrań, oraz fakt, że w przypadku części filmów wymienianych w źródłach nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy były produkcjami japońskimi czy zagranicznymi. Najwyższe szacunki, na jakie trafiłem – ponad 270 filmów – zawiera bliżej nieokreślone „japońskie źródło” przywoływane w: Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 76.

- Najbardziej interesujące były te, które przedstawiały ostrzelanie Port Arthur i zatonięcie rosyjskiego pancernika po uderzeniu w minę morską.
- Czy na pokazie było wielu widzów?
- Tak, cała sala była zapelniona⁷¹⁶.

Choć tekst ten stanowi sztucznie wykreowaną sytuację dialogową, jego treść zgadza się z tym, co o projekcjach z czasów wojny wiadomo z innych źródeł – autor „rozmówek” odnosi się do praktyki narracji filmowej i zjawiska żywiolowego reagowania widzów na to, co oglądali, a wymieniane przez niego wydarzenia (bitwa morska pod Port Arthur, wkroczenie japońskich wojsk do Port Arthur, bitwa pod Mukdenem) były rzeczywiście przedstawiane na nagraniach wyświetlanych wówczas w Japonii. Nie na tym jednak zasadza się jego wartość jako źródła. Sam fakt uwzględnienia sekcji dotyczącej filmu w tego rodzaju publikacji wskazuje na wzrost popularności „ruchomej fotografii” w Japonii w czasie wojny. Przed wszystkim zaś, z treści dialogu jasno wynika, jakiego rodzaju filmy cieszyły się wtedy największym powodzeniem.

Popularność filmów poświęconych wojnie wynikała z wielu powiązanych czynników, jednym z najistotniejszych wydaje się jednak to, że konflikt z Rosją był bliski codziennemu doświadczeniu szerokich mas – o ile podczas wojny z Chinami w działaniach zbrojnych brało udział około 240 tysięcy japońskich żołnierzy, o tyle dekadę później liczba ta była pięciokrotnie wyższa, co oznaczało, że na front trafił członek co ósmego japońskiego domostwa. High pisze, że pokazy filmowe ściągały tłumy widzów, „pragnących ujrzeć »prawdziwą sytuację« w [...] odległych miejscach, gdzie zostali wysłani ich przyjaciele i krewni”⁷¹⁷. Można przypuszczać, że część z nich udawała się na projekcje z nadzieją, iż uda im się wypatrzeć na filmach swych bliskich. Przypadki takie, określane mianem *sukuriin-gotaimen* („spotkanie na ekranie”), zdarzały się dość często w latach 30. i 40. XX wieku, kiedy to kroniki filmowe realizowano regularnie i na masową skalę, prezentowano je w ramach wszystkich pokazów filmowych, a w największych miastach funkcjonowały specjalne kina przeznaczone wyłącznie do ich wyświetlania. Bywały one opisywane w prasie, a osoby, które dostrzegły na ekranie członka rodziny, zazwyczaj otrzymywały od kina pamiątkowy kadr, na którym widoczny był ich krewny, mogły też zgłosić się do producenta kroniki z prośbą o jego powiększoną odbitkę⁷¹⁸. W czasie wojny rosyjsko-japońskiej wystąpienie takiej sytuacji było mało prawdopodobne ze względu na znacznie mniejszą skalę produkcji i cyrkulacji nagrań z frontu, wydaje się jednak, że ówczesna widownia dopuszczała taką możliwość. Wskazuje na to fakt, że „spotkanie na ekranie” stanowiło kluczowy wątek filmu *Młode*

⁷¹⁶ Hayashi Hiroyuki, *Eiwa zokugo kaiwa dokushū*, Ishizuka Shōten, Ōsaka 1905, s. 92–99.

⁷¹⁷ High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 3.

⁷¹⁸ Por.: Purdy Robert W., *The Creation of the Nippon Newsreel Company: Nihon nyūsueiga-sha*, „Kokusai Kyōiku Sentā Kiyō”, Vol. 12, 2012, s. 3; Barnouw Eric, dz. cyt., s. 166; Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary...*, dz. cyt., s. 50. Na marginesie warto odnotować, że „spotkanie na ekranie” było tematem krótkometrażowego filmu Mikio Naruse z 1941 roku – *Twarz z przeszłości (Natsukashi no kao)*.

pędy sosny (*Matsu no midori*, 1911, reż. nieznanymi), zrealizowanego na podstawie zwycięskiego pomysłu w jednym z organizowanych przez Yoshizawa Shōten konkursów na scenariusz, przeznaczonych dla osób niezwiązanych z branżą filmową. Akcja filmu rozgrywała się podczas wojny z Rosją. Przedstawiał on historię Ohany – dziewczyny ze wsi, która wbrew woli rodziców opuszcza dom, by podjąć pracę w Tokio. Przed wyjazdem bohaterka otrzymuje z frontu list od narzeczonego, który wyznaje, że obawia się, iż może poleć na polu bitwy, i zachęca ją, by zaakceptowała dobrze rokującą propozycję małżeństwa, jeśli tylko otrzyma taką w czasie jego nieobecności. Pewnego razu, żyjąc i pracując w Tokio, Ohana wybiera się do Denki-kanu na projekcje, w ramach których wyświetlane są nagrania z frontu. Na jednym z nich dostrzega swego ukochanego i podbiega do ekranu, a gdy obraz gaśnie, wybucha płaczem. Wtedy na widowni pojawiają się jej rodzice wraz z narzeczoną, który, jak się okazuje, powrócił do domu cały i zdrowy⁷¹⁹.

W czasie wojny wyświetlono w Japonii większość zachodnich filmów omawianych w poprzednim podrozdziale – na pewno trafiły tam rekonstrukcje Pathé⁷²⁰, produkcje Biographu, Edisona i Seliga oraz nagrania z oferty Charles Urban Company i Warwick Trading Company, a prawdopodobnie również niektóre filmy innych brytyjskich producentów. Pochodziły one z różnych źródeł – spółka braci Yokota, mająca formalnie wyłączność na dystrybucję nagrań Pathé w Japonii, pozyskiwała je bezpośrednio od producenta, Yoshizawa Shōten sprowadzała brytyjskie i amerykańskie filmy z Londynu, zaś pozostali przedsiębiorcy z reguły nabywali je od działających w Japonii firm importowych. Tak jak w przypadku innych rodzajów nagrań, część z cyrkulujących w Japonii taśm z filmami dotyczącymi wojny była kopiami pirackimi, wykonanymi bądź to za granicą, przez ich pierwotnych użytkowników lub sprzedawców, bądź w kraju, przez importerów lub nabywców tych materiałów⁷²¹. Sprowadzane nagrania bywały poddawane mody-

⁷¹⁹ Fabułę filmu przytaczam za: Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 69. Denki-kan było kinem należącym do Yoshizawa Shōten, w nim też, w styczniu 1911 roku, odbyła się premiera *Młodych pędów sosny*. W ostatniej scenie filmu, nakręconej wewnątrz Denki-kanu, wykorzystano fragmenty autentycznych nagrań z frontu zarejestrowanych w czasie wojny przez operatorów firmy Kawaury.

⁷²⁰ W kolekcji Narodowego Centrum Filmowego w Tokio znajduje się zachowana do dziś kopia jednej z nich – *Rosyjsko-japońskiej bitwy morskiej*. Por.: Daibo Masaki, dz. cyt., s. 53.

⁷²¹ W spisanych w 1942 roku wspomnieniach Charles Urban zrelacjonował okoliczności wykrycia tuż po wojnie rosyjsko-japońskiej *dupingu* jego filmów przez Japończyków. W 1899 roku Urban miał nawiązać współpracę z firmą Asanuma Shōten, która podjęła się pośrednictwa w sprzedaży jego filmów na terenie Japonii. Początkowo zamawiała ona sześć kopii każdego wyprodukowanego przez niego filmu, jednak trzy lata później ograniczyła zamówienia do zaledwie jednej kopii. Biznesmen zaczął podejrzewać, że pada ofiarą *dupingu*, gdy dowiedział się od swego agenta w Szanghaju, że w Japonii – a także na Filipinach, gdzie nie sprzedawał żadnych nagrań – wyświetlano słabe jakościowo kopie jego filmów. Gdy po zakończeniu wojny do Japonii przybył George Rogers, jego pracodawca polecił mu zbadać sprawę. Rogers odkrył wówczas, że w Japonii było równoległe w użyciu od 30 do 40 kopii tych samych produkcji Urbana, oraz że w ich *duping* zamieszany był oficer Służby Celnej w Jokohamie, który przekazywał przechodzące przez odprawę celną taśmy z filmami kierownikowi mieszczącego się w budynku Urzędu Celnego laboratorium, ten zaś wykonywał ich pirackie kopie, rozpowszechniane później w Japonii. W wyniku procesu wytoczonego przez Rogersa oficer został zwolniony ze służby,

fikacjom, niekiedy daleko posuniętym. Przykładowo: według gazety „Gifu Nichi Nichi Shinbun” z 14 czerwca 1905 roku w teatrze Asahi-za w Gifu wyświetlano film przedstawiający historię porucznika drugiej klasy Wakamiyi, w którym bohater otrzymuje wezwanie na front, służy w Mandżurii jako zwiadowca, walczy w bitwie pod Liaoyang i ginie w ostatecznym natarciu wojsk japońskich, po czym jego ciało, pogrzebane pod zwałami ziemi, zostaje odkopane przez zaprzyjaźnionego Chińczyka⁷²². Nawet na podstawie tak zdawkowego streszczenia nietrudno domyślić się, że publiczność zebrana w Asahi-za oglądała nie „dramat wojenny japońskiej produkcji”, jak uważa Lone⁷²³, lecz *Bohatera spod Liaoyang*, którego oryginalna fabuła została przekształcona poprzez narrację *benshi* i przestawienie porządku scen (a być może także włączenie doń fragmentów innych filmów). Jako że japońskie władze nie zezwalały dziennikarzom i operatorom filmowym na pobyt na okrętach biorących udział w działaniach zbrojnych (choć czasem wyrażały zgodę na rejestrowanie manewrów i ćwiczeń załóg okrętów)⁷²⁴, dla tamtejszej widowni szczególnie atrakcyjne były nagrania ukazujące bitwy morskie. Blisko dziesięć lat po zakończeniu konfliktu Kozu pisał, że „najlepsze scenki morskie sprowadzano z USA – jedyne, jak się wydaje, kraju skłonnego udostępniać okręty wojenne do celów filmowych”, i że „to właśnie Ameryce japońskie masy zawdzięczały możliwość zobaczenia, jak ich rodacy walczyli w wielkich bitwach morskich tej pamiętnej wojny”⁷²⁵. Choć stwierdzenie to nie jest do końca poprawne⁷²⁶, warto je przytoczyć, gdyż wyraźnie wskazuje, że widownia – do czego jeszcze wrócę – nie oczekiwała od tego rodzaju produkcji, by były autentycznymi zapisami bitew morskich, lecz ich wiarygodnymi (czy też: realistycznymi) reprezentacjami.

a kierownikowi laboratorium zasądzono grzywnę w wysokości 200 jenów. Kiedy jakiś czas później przedstawiciel Asanuma Shōten zwrócił się do Urbana z propozycją wznowienia współpracy, ten przystał na to, postawił jednak twarde warunki – japońska firma musiała zamawiać sześć kopii każdego jego filmu i płacić za nie gotówką w chwili ich odbioru w Londynie, on zaś miał nie wypłacać jej prowizji za sprzedaż jego produktów (firma musiała doliczyć kwotę prowizji do ceny sprzedaży taśm swym japońskim klientom). Por.: Urban Charles, *A Yank in Britain. The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*, Luke McKernan (red.), *The Projection Box*, Hastings 1999, s. 67–68. Dla ścisłości należy podkreślić, że Urban odnosi się tu do dwóch różnych firm, którymi zarządzał – w 1899 roku pełnił funkcję dyrektora zarządzającego Warwick Trading Company, zaś w czasie wojny kierował już własną firmą, założoną w lipcu 1903 roku.

⁷²² Lone Stewart, *Remapping Japanese Militarism: Provincial Society at War, 1904–1905*, „Japanese Studies”, Vol. 25, No. 1, 2005, s. 59; tenże, *Provincial...*, dz. cyt., s. 57.

⁷²³ Tamże.

⁷²⁴ Huffman James L., dz. cyt., s. 289; High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 5; Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. 275.

⁷²⁵ Kozu H., dz. cyt., s. 506.

⁷²⁶ Wbrew temu, co pisze Kozu, żadna z amerykańskich rekonstrukcji bitew morskich nie została zrealizowana z wykorzystaniem autentycznych okrętów, ponadto spora część wyświetlanych w czasie wojny w Japonii filmów przedstawiających bitwy morskie była produkcji brytyjskiej i to właśnie na niektórych z nich (np. materiałach z manewrów w Portsmouth) ukazano prawdziwe okręty. Błąd dziennikarza jest jednak zrozumiały, jako że w 1914 roku wiedza o tym, skąd pochodziły – a tym bardziej, jakiej produkcji były – poszczególne filmy wyświetlane w Japonii dekadę wcześniej była szczątkowa.

當る四月一日より 淺草公園 電気館
 晝夜開會 常盤座隣
奉天及旅順戦況活動大寫真
 本日より奉天附近の戦争及旅順開城其他奉
 天の捕虜新宿龜井戸及習志野の三停車場へ
 到着歩行の實況等相加へ御覽に入れ候
 ○奉天附近の大激戦○旅順開城當時敵の歩隊我歩隊に對
 し閉城投降の式をなし后城門より捕虜及負傷兵を搬出す
 る實況○龍都にて「セルシウス」大公の馬車爆撃彈にて紛
 載さるゝ實況○黒漆畫にて樹枝處を乗越敵を撃退の實
 況○沙河左翼の夜襲○旅順要塞にて軍用銃氣球飛ぶ暴風
 雨中の偵察及雷火の爲めに風船焼して敵の歩隊海中に
 墜落する實況○二百三高地の激戦○砲臺の爆發其他斷新
 なる餘興十餘種
 入場料一等席十錢○二等席五錢○下足及び
 ふとん料なし

Ryc. 54. Reklama pokazów filmowych w tokijskim Denki-kanie, podczas których wyświetlano nagrania ze zdobycia Port Arthur, zamieszczona w „Nichi Nichi Shinbun” z 28 maja 1905 roku.

Na japońską produkcję filmową dotyczącą wojny składały się autentyczne nagrania z frontu, „falszywe filmy wojenne” i reportaże realizowane w kraju. Już pod koniec marca 1904 roku Yoshizawa Shōten oddelegowała na kontynent jednostkę filmową, która dołączyła do 1. Armii Cesarskiej Armii Japonii – w jej skład wchodziłi Kōzaburō Fujiwara, Kumejirō Shimizu, Kyūtarō Itō, Shinichi Kuboi i Tadao Kitabatake⁷²⁷. Później na front trafili również operatorzy pracujący dla Yokota Shōkai, agencji reklamowej Hiromeya i wydawnictwa Hakubunkan, przydzieleni do 2. Armii. Jednostką wydawnictwa Hakubunkan kierował Tsunekichi Shibata, zatrudniony ze względu na swoje doświadczenie w rejestrowaniu działań militarnych z czasów powstania bokserów. Łącznie na kontynencie przebywało przynajmniej kilkunastu japońskich operatorów⁷²⁸. W przynajmniej

⁷²⁷ Szacuje się, że zarejestrowali oni na froncie blisko pięćdziesiąt filmów. Por. Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 76. Sharp błędnie stwierdza, że wysłaną na front jednostką Yoshizawa Shōten kierował Kichizō Chiba (Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. 54). Chiba faktycznie realizował dla firmy Kawaury nagrania dotyczące wojny, nie robił jednak tego na terenach objętych działaniami zbrojnymi, lecz w Japonii.

⁷²⁸ Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, s. 238; Dobson Sebastian, *Reflections...*, s. 83. Komatsu stwierdza, że wojnę dokumentowało przynajmniej dwunastu japońskich operatorów, Dobson natomiast jest zdania, że mogło być ich nawet ponad dwudziestu. Poza wymienionymi wyżej pięcioma członkami jednostki

dwóch przypadkach oddelegowane tam jednostki miały za zadanie dokumentować konflikt zarówno na filmach, jak i fotografiach – wydawnictwo Hakubunkan potrzebowało fotografii do periodyków „Nichiro Sensō Jikki” i „Nichiro Sensō Shashin Gahō”, a także innych publikacji, zaś Yoshizawa Shōten do produkcji cieszących się dużym powodzeniem wojennych slajdów do *gentō*⁷²⁹. Nagrania z frontu ukazywały głównie tereny objęte działaniami zbrojnymi, przemieszczające się wojska, życie w obozach i tym podobne widoki, tematycznie nie odbiegały więc od fotografii. Uchwycenie starć wrogich armii wykraczało poza możliwości operatorów, po części z racji ograniczeń ówczesnej technologii filmowej, przede wszystkim jednak ze względu na fakt, że nie dopuszczano ich w pobliże miejsc, gdzie toczyły się walki. W reklamach materiałów ze strefy konfliktu i towarzyszących ich wyświetlaniu narracjach często podkreślano wysiłek włożony w ich pozyskanie i ryzyko – pojmania, odniesienia ran, a nawet śmierci – z jakim musieli liczyć się operatorzy. Retorykę tę uwiarygodniał przypadek Itō i Kuboia, którzy podczas bitwy pod Liaoyang zapuścili się na terytorium kontrolowane przez Rosjan, zostali ujęci i spędzili resztę wojny w niewoli. Kiedy miesiąc później, w październiku 1904 roku, wyświetlano w Kinki-kanie nagrania jednostki Yoshizawa Shōten, w reklamach projekcji przywołano to zdarzenie i przekonywano, że filmy realizowane w tak ciężkich warunkach, w jakich działały pracownicy Kawaury, są zjawiskiem bezprecedensowym, wyróżniającym się na tle innych nagrań poświęconych wojnie, zwłaszcza oszukańczych produkcji z Europy i USA⁷³⁰. „Falszywki” realizowane w Japonii były podobne do tych produkowanych na Zachodzie – przedstawiały ostrzeliwujących się, nacierających i walczących wręcz żołnierzy, kręcono je na otwartej przestrzeni z udziałem licznych statystów przebranych w stroje przypominające japońskie i rosyjskie mundury, efekt dymu bitewnego uzyskiwano przy pomocy palących się poza zasięgiem kamery ognisk, zaś bitwy morskie odtwarzano przy użyciu miniaturowych modeli. Zdaniem Komatsu zaczęto je produkować, gdyż materiały z frontu nie były w stanie pokryć ogromnego zapotrzebowania na nowe filmy dotyczące wojny⁷³¹. Prawdopodobnie jednak na decyzję o realizacji rekonstrukcji wpływały również inne czynniki, choćby przekonanie ich producentów o atrakcyjności tego typu nagrań dla widowni czy chęć rozszerzenia oferty o filmy, którymi nie dysponowała konkurencja.

Yoshizawa Shōten i Shibata znane są personalia jeszcze dwóch operatorów przebywających na froncie – byli to Tadao Mizushima oraz Iwao Mayota, nie jest jednak jasne, czy pracowali oni dla Yokota Shōkai czy dla agencji Hiromeya. Wiadomo też, że w skład jednostki agencji Hiromeya wchodziło pięć lub sześć osób. Dobson opiera swe szacunki na założeniu, że jednostki wszystkich czterech firm liczyły mniej więcej tyle samo członków.

⁷²⁹ Firma Kawaury była jednym z największych producentów i sprzedawców slajdów o tematyce wojennej. W jej ofercie znajdowały się zarówno slajdy z fotografiami, jak i z ilustracjami – te pierwsze ukazywały wszystko to, co Bottomore określa mianem „ogólnego kontekstu” konfliktu, natomiast na tych drugich przedstawiano głównie walki i inne obrazy niemożliwe do utrwalenia na fotografiach.

⁷³⁰ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 238.

⁷³¹ Por.: Tenze, *Questions...*, dz. cyt., tenże, *Some...*, dz. cyt., s. 238–239.

Reportaże realizowane w kraju przedstawiały głównie oddziały wyruszające na front. Pierwszą produkcją tego typu była najprawdopodobniej *Ceremonia pogrzebowa komandora porucznika Hirosego* (*Hirose chūsa no sōgi*), zarejestrowana 13 kwietnia 1904 roku w Tokio przez niezidentyfikowanego operatora Yoshizawa Shōten – na nagraniu utrwalono uroczysty przemarsz konduktu ze szczątkami wspomnianego już oficera marynarki poległego podczas drugiej próby zablokowania Port Arthur. Ostatnie dokumenty dotyczące wojny, realizowane już po podpisaniu traktatu pokojowego, ukazywały japońskie wojska powracające do ojczyzny. *Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio admirała Tōgō* (*Tōgō gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkyō*), zarejestrowany 22 października 1905 roku dla firmy Kawaury przez Kichizō Chibę, zapisał się w historii japońskiej kinematografii ze względu na śmiałe rozwiązania realizacyjne zastosowane podczas jego kręcenia. Wedle relacji Yoshirō Edamasy, asystującego wówczas Chibie, film zawierał niespotykane wcześniej w Japonii ujęcia kręczone „z ręki” i w ruchu – Chiba miał zdjąć lekką kamerę Gaumonta ze statywu, zarzucić ją sobie na ramię i rejestrować w ten sposób defiladę, później zaś chwycić ją w obie ręce i przemieszczać się z nią wśród tłumu, podczas gdy Edamasa szedł obok, kręcąc korbką⁷³². Miał on również wspiać się z kamerą na latarnię uliczną i uchwycić stamtąd część uroczystości⁷³³. Półtora miesiąca później, 7 grudnia, Chiba nakręcił *Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio feldmarszałka Ōyamy* (*Ōyama gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkyō*) – ostatni film dotyczący wojny, jaki zrealizowano w Japonii.

Pokazy filmowe organizowane w czasie wojny przyjmowały różnorodną formę, można jednak wyróżnić ich trzy zasadnicze rodzaje: a) niekomercyjne, z których zyski przeznaczano na działalność organizacji wspierających wysiłek wojenny lub cele charytatywne związane z wojną, b) czysto komercyjne, z których cały zysk trafiał do kieszeni organizatorów, c) półkomercyjne, stanowiące model pośredni, w którym część zysków trafiała do organizatorów, a część na cele związane z wojną. W większych miastach pokazy odbywały się z reguły w teatrach, zaś w mniejszych miejscowościach i na wsiach, gdzie filmy docierały za sprawą mobilnych jednostek projekcyjnych, w lokalach zdolnych pomieścić dużą widownię lub rozstawianych na tę okazję wielkich namiotach. Najwcześniejsze projekcje, z których zyski przeznaczano na cele związane z wojną, zaczęto organizować, zanim jeszcze dostępne stały się poświęcone jej nagrania, toteż ich repertuar nie odbiegał od tego, co prezentowano na japońskich ekranach przed wybuchem konfliktu. Przykładowo: w ramach pokazu, z którego dochód przekazano na Japoński Czerwony Krzyż, zorganizowanego 16 marca w Jokohamie przez działających tam włoskich przedsiębiorców wyświetlono *Samsona i Dalilę* (*Samson et Dalila*, 1902, Ferdinand Zecca), *Ali Babę i czterdziestu rozbójników* (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1902, Ferdinand Zecca), *Śpiącą królową* (*La belle au bois dormant*, 1903, Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca), *Przypadki Robinsona Crusoe* (*Les aventures de Robinson Crusoe*, 1903, Georges Méliès) oraz *Dziewczynkę*

⁷³² Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 132.

⁷³³ Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I...*, dz. cyt., s. 119.

z zapalkami (*The Little Match Seller*, 1902, James Williamson)⁷³⁴. Zupełnie inaczej prezentował się program charytatywnych projekcji organizowanych w październiku 1904 roku w prefekturze Gifu, podczas których widzowie mogli zobaczyć nagrania przedstawiające m.in. feldmarszałka Ōyamę wyruszającego na front ze stacji Shinbashi w Tokio, nocny atak wojsk japońskich na rosyjskie pozycje w okolicach Liaoyang, odparcie rosyjskiego natarcia przez Japończyków, sanitariuszy zbierających rannych z pola bitwy, zatopienie rosyjskiego okrętu oraz tłumy świętujące japońskie zwycięstwa na ulicach Tokio⁷³⁵. Repertuar projekcji różnił się w zależności od tego, gdzie, kiedy i przez kogo były one organizowane, wydaje się jednak, że dominowały eklektyczne programy, w ramach których poza filmami dotyczącymi wojny, stanowiącymi ich główną atrakcję, wyświetlano również inne nagrania, a w sekcji poświęconej wojnie łączono, mniej lub bardziej swobodnie, reportaże realizowane w Japonii, autentyczne materiały z frontu oraz „falszywki” krajowej i zagranicznej produkcji. Taką formułę miał już program pokazów, które odbyły się na początku maja 1904 roku w Kinki-kanie pod szyldem *Wielkie ruchome fotografie z wojny rosyjsko-japońskiej* (*Nichiro sensō katsudō daishashin*). Wyświetlono wówczas pierwsze nagrania zarejestrowane na froncie przez oddelegowaną tam jednostkę Yoshizawa Shōten (ukazujące m.in. żołnierzy uprawiających zapasy sumo w obozie wojskowym), nakręconą nieco ponad dwa tygodnie wcześniej w Tokio *Ceremonię pogrzebową komandora porucznika Hirosego* oraz film opatrzony tytułem *Bitwa morska pod Port Arthur* (*Ryojun-kō taikai ikusa*), a także niezwiązane z wojną *Niedawno sprowadzone mikroskopowe ruchome fotografie* (*Saishin yunyū no kenbikyō katsudō shashin*)⁷³⁶.

Nigdy wcześniej w Japonii kontekst wyświetlania filmów nie wpływał tak wyraźnie na ich odbiór, jak w czasie konfliktu z Rosją. Miejsca, w których odbywały się projekcje, zdobyły japońskie flagi i lampiony z patriotycznymi sloganami, przed wejściem rozstawiali się uliczni sprzedawcy oferujący widzom chorągiewki ze sztandarem wschodzącego słońca, w środku zaś rozbrzmiewały dźwięki marszów wojskowych, wykonywanych na żywo przez zespół lub puszcanych z fonografu. Gdy wybijała godzina rozpoczęcia pokazów, przed ekran wychodził *benshi*, który wygłaszał *maesetsu*, po czym gaszono światła, rozsuwano kurtynę

⁷³⁴ *The Cinematograph*, „The Japan Weekly Mail”, 19.03.1904, s. 326. Projekcje odbyły się pod patronatem gubernatora prefektury Kanagawa i ambasadora Włoch w Japonii.

⁷³⁵ Podczas trzydniowych pokazów w Gifu zbierano pieniądze na działalność dwóch lokalnych stowarzyszeń patriotycznych – Stowarzyszenia Lojalności i Odwagi (Giyūkai) i Kobiecego Stowarzyszenia Lojalności (Chūiai Fujinkai). Projekcje poprzedzały przemówienia lokalnych dygnitarzy, w tym burmistrza miasta. Po zakończeniu pokazów w Gifu z tym samym programem udano się do Kasamatsu, gdzie część zysków z projekcji przekazano rodzinom tamtejszych poborowych. Por.: Lone Stewart, *Remapping...*, dz. cyt., s. 59–60; tenże, *Provincial...*, dz. cyt., s. 56.

⁷³⁶ *Niedawno sprowadzone mikroskopowe ruchome fotografie*, wyświetlane już w kwietniu w teatrze Kabuki-za, to najpewniej jeden lub kilka z filmów edukacyjnych wchodzących w ramy serii *Niewidoczny świat* (*The Unseen World*), którą dla Charles Urban Trading Company zrealizował w 1903 roku F. Martin Duncan. *Bitwa morska pod Port Arthur* mogła być jedną z rekonstrukcji Selig Polyscope Company, *Rosyjsko-japońską bitwą morską* Pathé lub kompilacją materiałów Alfreda J. Westa z manewrów w Portsmouth.

i wyświetlano pierwsze filmy. W trakcie projekcji *benshi* mógł milczeć, pozwalając „przemówić” obrazom, lub prowadzić narrację symultaniczną, dotyczącą prezentowanego właśnie nagrania, wojny w ogóle, doli żołnierza, powinności obywateli czy innej kwestii, którą uznał za stosowną. W przerwach pomiędzy poszczególnymi sekcjami programu narrator ponownie skupiał na sobie całą uwagę widowni, a pod koniec pokazów wygłaszał krótką przemowę podsumowującą⁷³⁷. Projekcje, tak jak wojenne pokazy *gentō*, cechowała duża żywiołowość odbioru – publiczność wymachiwała zakupionymi wcześniej chorągiewkami, klaskała, wznosiła głośne okrzyki na cześć cesarza, Japonii i jej dzielnych synów, a niekiedy nawet śpiewała patriotyczne pieśni, do czego aktywnie zachęcali *benshi*, choć zdarzały się i takie momenty, gdy wpatrywała się w ekran w grobowej ciszy i ze łzami w oczach.

Benshi imali się różnych środków, by nadać projekcom podniosły charakter. Spory rozgłos zyskał Hideo Hanai – o którym krążyły niemające potwierdzenia w faktach plotki, jakoby wcześniej służył na froncie, lecz musiał powrócić do kraju ze względu na rany odniesione w walce – występujący przed widownią w stroju przypominającym oficerski mundur⁷³⁸. High wspomina o narratorach recytujących w trakcie wyświetlania filmów wiersze o żołnierzach wyruszających na front i *haiku* Shikiego Masaoki z czasów wojny z Chinami⁷³⁹. Zdarzało się nawet, że *benshi* przywoływali widownię do porządku, jeśli uznali, że ta nie zachowuje się w obliczu prezentowanych jej nagrań z należyтым szacunkiem⁷⁴⁰. Podczas *maesetsu* narratorzy pokrótce referowali dotychczasowy przebieg konfliktu, prezentując jego triumfalistyczną wizję – wymieniali kolejne zwycięskie bitwy i zajęte przez japońskie wojska tereny, wskutek czego wojna jawiła się jako nieprzerwane pasmo sukcesów. Często też odwoływali się do obowiązującej wykładni konfliktu, legitymizującej zaangażowanie się w niego przez Japonię, wskazując m.in. na konieczność zabezpieczenia japońskich interesów w Korei i przypominając krzywdy,

⁷³⁷ Poszczególne projekcje mogły, rzecz jasna, odbiegać w mniejszym lub większym stopniu od nakreślonego tu modelu – nie zawsze, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, przed wejściem rozstawiali się sprzedawcy, światła mogły gasnąć jeszcze przed rozpoczęciem narracji wprowadzającej, a *benshi*, wygłaszając ją, mógł stać nie przed ekranem, lecz obok niego, czasem muzykę grano już przed rozpoczęciem projekcji, czasem zaś tylko w trakcie wyświetlania filmów, niekiedy też, przynajmniej podczas pokazów charytatywnych, poza narratorami do widowni przemawiali lokalni dygnitarze lub wojskowi.

⁷³⁸ Oryginalny, acz kontrowersyjny pomysł ściągnął na narratora kłopoty. Po kontroli jednego z pokazów, które prowadził, policjanci oskarżyli go o znieważenie munduru wojskowego i zabronili mu występować w tym stroju w przyszłości, Hanai zdołał jednak przekonać ich, że ubiór ten nie jest przejawem braku szacunku dla munduru, lecz stanowi wyraz jego patriotycznych uczuć. Por.: Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 78–79.

⁷³⁹ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 35. Shiki Masaoka, jeden z głównych reformatorów poezji *haiku* z końca XIX wieku, publikował utwory dotyczące wojny od sierpnia 1894 roku. Udał się również do Chin jako korespondent wojenny, dotarł tam jednak dopiero w kwietniu 1895 roku, na kilka dni przed podpisaniem traktatu pokojowego. Więcej o wojennej działalności Masaoki można przeczytać w: Keene Donald, *The Winter Sun Shines In: A Life of Masaoka Shiki*, Columbia University Press, New York – Chichester 2013, s. 81–90.

⁷⁴⁰ Hanai słynął z tego, że podczas niektórych scen nakazywał widowni wstawać i zdejmować nakrycia głowy.

jakich Japonia doświadczyła wcześniej ze strony Rosji. Przede wszystkim jednak *benshi* podkreślali męstwo, bitność i ofiarność japońskich żołnierzy, wagę frontu domowego i konieczność poświęcania się przez wszystkich obywateli na rzecz wojny. Ich retorykę dobrze ilustruje fragment skrypty narracji wygłoszonej przez Kōyō Komadę w Kobe w czerwcu 1905 roku:

Słuchajcie! Słuchajcie wszyscy! Jak wiecie, od wybuchu wojny z Rosją wygraliśmy każdą bitwę – od walk na Półwyspie Liaotuińskim, przez zdobycie Port Arthur i okupację Mukdenu, po wielką bitwę na Morzu Japońskim [...], w wyniku której całkowicie zniszczona została Flota Bałtycka. To spektakularne zwycięstwo było czymś wcześniej niespotykanym i nie mającym sobie równych w dziejach świata. Nie ma potrzeby dodawać nic poza okrzykiem „*Banzai!*” na cześć Cesarstwa! Mając na uwadze pokój na świecie i korzyści, zarówno dla Japonii, jak i Rosji, Jego Ekscelencja [Theodore] Roosevelt, prezydent Stanów Zjednoczonych Ameryki, wyznaczył warunki negocjacji pokojowych. Przedstawiciele Japonii i Rosji przystąpią wkrótce w Waszyngtonie, stolicy Stanów Zjednoczonych Ameryki, do rozmów pokojowych. Słuchajcie mnie wszyscy! Prawdą jest, że Rosja jest krajem nieprzygotowanym [do dalszej wojny]. Jednakże, jeśli będziemy nieostrożni, możemy dać się zwieść sztuczkom Rosjan, czego konsekwencje będą tragiczne. Jako że nie wiemy, czy zbliżające się negocjacje pokojowe zakończą się sukcesem, nasz kraj musi utrzymać stan podwyższonej gotowości bojowej, my zaś, jako naród, musimy kultywować w sobie patriotyzm. Jeśli tylko Jego Cesarska Wysokość tego zażąda, my, jego poddani, musimy być gotowi na to, by w pełni się dla niego poświęcić. Aby zrozumieć to, na co powinniśmy być przygotowani, warto obejrzeć filmy ukazujące żołnierzy z pierwszej linii frontu, którzy ciężko walczą, nie bacząc ani na swe życie, ani swe rodziny, ale tylko na dobro kraju. Te filmy są zupełnie odmienne od steku kłamstw, które różni szarlatani próbują [przedstawić jako autentyczne nagrania z frontu]. Miejcie więc to, proszę, na uwadze, gdy będziecie je oglądać. Ponadto, chciałbym, byście podczas scen, w których zobaczycie naszych żołnierzy nacierających na wroga, krzyknęli „*Banzai!*”, by zagrzać ich do boju⁷⁴¹.

Przywołując relację Kazuo Koizumiego z projekcji, podczas których wyświetlano nagrania z II wojny burskiej, sygnalizowałem, że w czasie konfliktu z Rosją upowszechnił się w Japonii odbiór krytyczny filmów, rozumiany jako świadomość tego, że „ruchoma fotografia” jest podatna na manipulację oraz umiejętność rozpoznania „fałszywych filmów wojennych”. Liczne materiały prasowe z tego okresu wskazują, że przynajmniej niektórzy dziennikarze i widzowie potrafili odróżnić autentyczne nagrania z frontu od rekonstrukcji, a także – co ważniejsze – że te drugie często spotykały się z ostrą krytyką. W tym kontekście dyskusyjne są stwierdzenia Karpoluka i Richiego dotyczące stosunku ówczesnej widowni do „fałszywek”. Karpoluk pisze:

⁷⁴¹ Cytat za: Dym Jeffrey A., *Benshi, Japanese...*, dz. cyt., s. 45–46. Warto podkreślić, że *benshi*, przygotowując skrypty narracji na potrzeby poszczególnych pokazów, nie tworzyli ich od podstaw, lecz regularnie wykorzystywali te same chwytły retoryczne i stwierdzenia, nadbudowując wokół nich nowe treści, dostosowane do aktualnej sytuacji na froncie i repertuaru projekcji. Dobrze obrazuje to zestawienie przytoczonego wyżej skrypty Komady z relacją z pokazów, które prowadził on pół roku wcześniej w Daikoku-za w Kobe, opublikowaną w „*Kobe Shinbun*” z 9 grudnia 1904 roku. Dziennikarz cytuje w niej fragmenty narracji Komady, w której – tak jak w czerwcu 1905 roku – *benshi* mówił o szarlatanach próbujących przedstawić stek kłamstw (dosł. „osiem setek kłamstw”, jako że Komada stosował frazeologizm *uso happyaku*) jako autentyczne nagrania z frontu i nawoływał do wznoszenia okrzyków „*Banzai!*” podczas scen ukazujących japońskich żołnierzy ruszających do ataku. High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 5.

Mimo że większość zdjęć [do filmów dotyczących wojny] wykonano rzeczywiście na froncie, dodawano także ujęcia inscenizowane. W oczach widzów, nawet jeżeli inscenizacja stawała się oczywista, kroniki filmowe nie traciły przez to na swojej atrakcyjności i wiarygodności. Japońska wizja realizmu daleko odbiegała od realizmu zachodniego. Tłumaczą to słowa Donalda Keene'a analizującego realizm klasycznych japońskich sztuk performatywnych. Twórcy japońscy, których zamiarem było przedstawienie życia, odwzorowanie natury, byli przeświadczeni o tym, że koniecznymi zabiegami są idealizacja i stylizacja, a transcendentny i duchowy podmiot nie może być wykluczony z dzieła⁷⁴².

Richie przekonuje natomiast, że choć w prasie pojawiały się doniesienia o widzach drwiących z filmów rozpoznanych przez nich jako „fałszywki”, to „Japończycy z reguły uznawali urok i wartość rozrywkową fałszywych kronik filmowych, a nawet czerpali z nich przyjemność”, co wiąże z „narodową inklinacją” do etosu prezentacji oraz brakiem tradycji realistycznych – w zachodnim rozumieniu pojęcia „realizmu” – w japońskiej sztuce⁷⁴³.

Powyższe stwierdzenia są problematyczne z trzech względów. Po pierwsze, sugerują, że dominującą – jeśli nie jedyną, jak można odczytać słowa Karpoluka – postawą japońskich widzów względem „fałszywych filmów wojennych” była ich bezwarunkowa akceptacja. Tymczasem dostępne źródła nie uprawniają do wysnuwania wniosków ilościowych w tym zakresie – na ich podstawie można co najwyżej wskazać na występowanie pewnych postaw⁷⁴⁴. Po drugie, wzmianki o publiczności negatywnie reagującej – z tych czy innych względów – na „fałszywki” pojawiały się w prasie zbyt często, by kwestię tę bagatelizować, co czyni Richie, lub w ogóle jej nie odnotować, jak w tekście Karpoluka. Po trzecie, obaj autorzy tłumaczą akceptację tego rodzaju nagrań przez widzów brakiem nacisku na realizm w jego zachodnim rozumieniu w tradycyjnych japońskich formach artystyczno-rozrywkowych, ignorując bliższe czasowo wojnie rosyjsko-japońskiej tendencje realistyczne występujące na gruncie *misemono*, literatury, malarstwa, rysunku i teatru⁷⁴⁵ oraz wczesny dyskurs filmu w Japonii, podkreślający zdolność tego medium do ukazywania rzeczy takimi, jakie są w rzeczywistości. Tymczasem w wojennej recepcji filmów dotyczących konfliktu z Rosją kwestia ich realizmu,

⁷⁴² Karpoluk Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 293.

⁷⁴³ Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 26.

⁷⁴⁴ Sam, gdy pisałem wcześniej o „fałszywych filmach wojennych” dotyczących konfliktu rosyjsko-japońskiego, stwierdziłem, że japońska publiczność „w pełni akceptowała tę formę filmów” i krytykowała rekonstrukcje tylko, gdy uznała je za nierealistyczne, co było nieuprawnioną generalizacją. Por.: Głównia Dawid, *Sześć...*, dz. cyt., s. 48.

⁷⁴⁵ Na tendencje realistyczne w teatrze *kabuki* w drugiej połowie XIX wieku wskazuje nawet Keene pod koniec przywoływanego przez Karpoluka artykułu, gdzie pisze: „Po Restauracji Meiji [...] reformatorzy czynili starania, by rozwinąć *kabuki* i *jōruri* przez pogłębienie wierności obrazu i nadanie im bardziej realistycznego wymiaru. Postulat równowagi między realnością a nierealnością wydawał się ulec zapomnieniu: fantazja została okiełznana; makijaż aktorski stał się bardziej naturalistycznym; [...] zaś dosłowność i precyzja oddania realiów historycznych zaczęły dominować nad czysto artystycznymi czynnikami. [...] Pasja dążenia do realizmu w tym czasie była tak wielka, że zaproponowano nawet zastąpienie *onnagata* w partiach żeńskich aktorkami” (Keene Donald, *Realizm i nierealność w teatrze japońskim*, tłum. Sławomira Borowska-Peterson, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: Antologia. T. I: Wymiary przestrzeni*, Universitas, Kraków 2010, s. 108).

rozumianego jako możliwie najwierniejsze oddanie rzeczywistości, była równie istotna jak kwestia ich autentyczności – a być może, jak uważa Komatsu, nawet istotniejsza⁷⁴⁶.

Na podstawie materiałów prasowych z epoki można wyróżnić – rzecz jasna: na dużym poziomie ogólności – kilka postaw japońskich dziennikarzy i widzów względem „fałszywych filmów wojennych”. W Japonii z pewnością istnieli widzowie, którzy, nawet jeśli dostrzegali różnice między filmem fikcyjnym i niefikcyjnym (a jak wskazuje Komatsu, wyraźny podział na te dwa modele kina wówczas dopiero kształtował się w świadomości widowni), to nie byli w stanie odróżnić rekonstrukcji od autentycznych nagrań z frontu. Przewijają się oni w artykułach prasowych jako wyabstrahowany negatywny punkt odniesienia – głupcy, którzy dają się zwieść oszustom. Wyraźny typ widzów, przynajmniej wśród dziennikarzy, stanowili ci, którzy oczekiwali od projekcji, że będą podczas nich prezentowane autentyczne nagrania ze strefy konfliktu i nie akceptowali rekonstrukcji w żadnej formie. Często krytykowali oni zagraniczne „fałszywki” i swych rodaków, chcących je oglądać. We wrześniu 1904 roku, na krótko przed rozpoczęciem pokazów, podczas których wyświetlano filmy zarejestrowane na froncie przez jednostkę wydawnictwa Hakubunkan, dziennikarz „Yorozu Chōhō” tak wyrażał obawy co do ich repertuaru:

Większość ostatnich filmów dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej to zagraniczne fałszywki. Są one tak niedorzeczne, że wręcz nie da się ich oglądać. Filmy nakręcone przez operatorów [wydawnictwa] Hakubunkan są prawdopodobnie inne niż te fałszywki, jednak zostałem oszukany już tak wiele razy, że nie mogę [na ten temat] nic powiedzieć, dopóki ich nie zobaczę⁷⁴⁷.

Równie krytycznie o „fałszywkach” wypowiadał się autor tekstu opublikowanego 17 marca 1905 roku na łamach „Ōsaka Mainichi Shinbun”:

Ostatnimi czasy stałym strumieniem napływają do naszego kraju fałszywe zagraniczne [filmy], w których Francuzi i Amerykanie [udają] japońskich żołnierzy. Tylko kilku z nich faktycznie udało się oszukać widzów, sprawiając, by uwierzyli w to, że są one autentyczne. Taka strawa stanowi zniewagę dla inteligencji widza⁷⁴⁸.

O autentycznych nagraniach z frontu dziennikarze zawsze pisali w superlatywach. Za przykład może posłużyć fragment relacji z pokazów, podczas których wyświetlano filmy Rosenthala spod Port Arthur, opublikowanej w „Kōbe Shinbun” z 21 czerwca 1905 roku:

W przeciwieństwie do fałszywych „prawdziwych materiałów” ukazujących bitwy, które trafiały w przeszłości do kraju, [te filmy] z całą pewnością zostały nakręcone na prawdziwym polu bitwy i [stad] są niezwykle interesujące. Ponadto, jak na nagrania zarejestrowane

⁷⁴⁶ Komatsu pisze: „Na poziomie recepcji filmów kwestia ich autentyczności nie była aż tak istotna. [...] Kiedy widzowie wściekali się na to, że obrazy wojny roztaczające się przed ich oczami były fałszywe, ich gniew nie zasadał się na konceptualnym rozróżnieniu fikcyjności i niefikcyjności, lecz był po prostu skierowany przeciw nieudolnemu przedstawieniu [tego, czego dotyczył film]” (Komatsu Hiroshi, *Questions...*, dz. cyt.).

⁷⁴⁷ Cytat za: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 238.

⁷⁴⁸ Cytat za: High Peter B., *The Imperial...*, dz. cyt., s. 6.

na miejscu wydarzeń, są one jasne, wyraźne i całkiem dobrze wywołane. Fakt, że sceny nie układają się w wyraźną sekwencję, jak w fałszywych nagraniach, nadaje wszystkiemu większej głębi. Na prawdziwym polu bitwy panuje ogromne zamieszanie i pozornie nie ma w tym wszystkim ani grama logiki. Napawają nas grozą sceny, w których saperzy przystępują do swej przerażającej pracy pośród stosów zakrwawionych, poharatanych ciał walających się na stokach Wzgórza 203. Widzimy prawdziwego generała Nogiego i prawdziwego [generała] Stessela, a także nasze triumfalne wkroczenie do Port Arthur. Tragiczny krajobraz pola bitwy roztacza się przed naszymi oczyma, choć pozbawiony koloru i dźwięku. Jest to naprawdę coś wartego zobaczenia tak szybko, jak to tylko możliwe⁷⁴⁹.

Fakt, że część uczestników projekcji negatywnie reagowała na wyświetlane podczas nich „fałszywki” nie jest równoznaczny z tym, że była ona niechętna samej idei rekonstrukcji wydarzeń rozgrywających się na froncie. Większość z nich zapewne akceptowała ten rodzaj filmów – jako jedyny sposób na to, by zobaczyć na ekranie walki, a zwłaszcza bitwy morskie – lecz nie bezwarunkowo. W materiałach z epoki wyraźnie zaznacza się postawa niechęci nie tyle do rekonstrukcji jako takich, co prób przedstawienia ich jako autentycznych nagrań z frontu⁷⁵⁰. Choć w przeszłości sugerowano istnienie fundamentalnych różnic w odbiorze tak prezentowanych „fałszywek” pomiędzy prowincją i dużymi miastami, co czynił m.in. High⁷⁵¹, przeciwstawianie sobie naiwnej prowincjonalnej widowni, która łatwo dawała się zwieść, i wyrobionej publiczności z Asakusy oraz innych wielkomięjskich centrów rozrywki, szybko wykrywającej oszustwo, wydaje się nadmiernym uproszczeniem. Również w mniejszych miastach pojawiały się krytyczne głosy pod adresem organizatorów projekcji prezentujących rekonstrukcje jako autentyczne nagrania ze strefy konfliktu. W „Gifu Nichi Nichi Shinbun” z 17 sierpnia 1904 roku zamieszczono opinię uczestnika pokazów w teatrze Midono-za w Gifu, podczas których wyświetlano film fałszywie reklamowany jako prawdziwy materiał z pola bitwy: „Niezależnie od tego, za jak prowincjonalnych nas macie, nie róbcie z nas głupców”⁷⁵².

Nie ulega wątpliwości, że część widzów – jak duża, to już kwestia nieweryfikowalna – czerpała przyjemność z oglądania rekonstrukcji niezależnie od tego, jak wiarygodnie były one zainscenizowane. Niemniej, wielu z nich oczekiwało od tego typu produkcji realizmu i głośno krytykowało je podczas projekcji nagrań, które w ich odczuciu zostały zrealizowane nieudolnie, przedstawiały aktywności wojskowe w sposób dalece odbiegający od tego, jak faktycznie one wyglądały, czy zbyt wyraźnie ujawniały sztuczność wykreowanej sytuacji.

Ustalenia traktatu z Portsmouth, w wyniku których Korea została uznana za japońską strefę wpływów, a Rosja scedowała na Japonię prawa do Półwyspu

⁷⁴⁹ Cytat za: Tenże, *The Dawn...*, dz. cyt., s. 36.

⁷⁵⁰ Na wczesnym etapie wojny kilku organizatorów projekcji prezentowało jako autentyczne nagrania z frontu nawet nie zagraniczne „fałszywki”, ale wyświetlane kilka lat wcześniej w Japonii nagrania poświęcone wojnie hiszpańsko-amerykańskiej i II wojnie burskiej. Por.: Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 76–77.

⁷⁵¹ Por.: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 35–36.

⁷⁵² Cytat za: Lone Stewart, *Remapping...*, dz. cyt., s. 60.

Liaotuińskiego i znacznej części Kolei Południowomandżurskiej, a także oddała jej południową połowę Sachalinu oraz prawa do połowu ryb na sąsiadujących z nią łowiskach, spotkały się w Japonii z negatywnym przyjęciem. W dniu jego podpisania w Parku Hibiya w Tokio odbyła się demonstracja, która przerodziła się w dwudniowe zamieszki – zginęło 17 cywilów, ponad 500 przedstawicieli służb porządkowych, głównie policjantów, odniosło rany, aresztowano przeszło 300 osób. Zamieszki miały miejsce również w kilku innych miastach, ponadto na terenie kraju odbyło się ponad 200 zgromadzeń domagających się korzystniejszych ustaleń pokojowych, w wyniku czego władze wprowadziły 6 września stan wyjątkowy, który utrzymały do 29 października⁷⁵³. Negatywne przyjęcie ustaleń traktatu pokojowego wynikało z utrzymywania przez władze w tajemnicy faktycznych kosztów wojny i perspektyw jej kontynuowania oraz prezentowania w mediach triumfalistycznej wizji konfliktu, wskutek czego w opinii publicznej dominowało przekonanie, że Japonia została pozbawiona należnych jej owoców zwycięstwa. Nie sposób ocenić, na ile film, będący jednym z wielu mediów współoddziałujących na japońskie wyobrażenia na temat wojny, przyczynił się do wykształcenia tego przekonania. Nie ulega natomiast wątpliwości, że wojna wydatnie przyczyniła się do rozwoju japońskiej branży filmowej.

⁷⁵³ Shimazu Naoko, dz. cyt., s. 46–47.

ROZDZIAŁ 5

Profesjonalizacja japońskiej branży filmowej

W poprzednim rozdziale pisałem już, że ogromne zainteresowanie filmami dotyczącymi wojny z Rosją ostatecznie uzmysłowiło japońskiemu sektorowi rozrywkowemu komercyjny potencjał „ruchomych fotografii”. Liczni właściciele oraz menadżerowie teatrów, *yoseba* i *misemono-goya*, którzy wcześniej nie byli zainteresowani organizacją projekcji lub robili to z coraz mniejszym przekonaniem, uważając, że technologia filmowa straciła status nowinki i nie stanowi już dla ich klientów takiej atrakcji jak niegdyś, dostrzegli, że te są w stanie generować duże zyski, jeśli tylko dysponuje się odpowiednim repertuarem. Wielu z nich zainstalowało w swych obiektach aparaturę do projekcji filmowych lub ulepszyło tę już istniejącą, niektórzy zaś podjęli decyzję o przebranzowieniu się. W tej sytuacji firmy Kawaury i Yokoty, a także pomniejsze podmioty zajmujące się organizacją pokazów filmowych, takie jak jednostka projekcyjna Kōyō Komady, zyskały o wiele większe możliwości działania niż wcześniej.

W czasie wojny i tuż po jej zakończeniu na kino zwrócili uwagę również przedsiębiorcy niezwiązani uprzednio z branżą rozrywkową. Jednym z nich był Tomoyori Watanabe, plantator kauczuku w Straits Settlements na Półwyspie Malajskim. W połowie 1904 roku udał się on z krótką wizytą biznesową do Japonii, gdzie zauważył, jak dużą popularnością cieszą się pokazy, podczas których wyświetlano nagrania poświęcone wojnie. Wówczas to nabył od Yoshizawa Shōten aparaturę projekcyjną i pakiet filmów, przedstawiających głównie konflikt z Rosją, ale także tańce gejsz, przyjęcie w ogrodzie w Tokio i grę w *kemari*⁷⁵⁴, wynajął usługi zatrudnionego w niej Komakichiego Kayamy, mającego

⁷⁵⁴ *Kemari* (dosł. piłka kopana) to tradycyjna gra w piłkę, wywodząca się z chińskiej gry *cuju*, popularna wśród japońskiej arystokracji w epoce Heian, później rozpowszechniona również wśród innych grup społecznych. Gra ma charakter niekompetytywnej i polega na podbijaniu piłki stopami przez ośmiu graczy ustawionych w okręgu w celu jak najdłuższego utrzymania jej w powietrzu. W epoce Meiji gra straciła na popularności, wskutek czego w 1903 roku ze środków dworu cesarskiego powołano do życia stowarzyszenie mające za zadanie kultywowanie tej tradycji. Podczas gry uczestnicy noszą stroje arystokratyczne z epoki Heian. Więcej informacji o *kemari* można znaleźć w: Guttman Allen,

duże doświadczenie w organizacji projekcji, po czym wrócił na Malaje. Przez kilkanaście miesięcy Watanabe prezentował filmy w Syjamie, Straits Settlement i na Borneo, w końcu zaś, w listopadzie 1905 roku, otworzył pierwszy kinoteatr w Bangkoku, a zarazem całym Syjamie. Gdy w kwietniu 1907 roku odsprzedał kinoteatr innemu Japończykowi, „Bangkok Times” donosił, że w niespełna półtora roku zarobił na nim ponad 100 tysięcy bahtów, co stanowiło ekwiwalent 10 tysięcy funtów szterlingów⁷⁵⁵. W czasie gdy Watanabe organizował projekcje na Półwyspie Malajskim i Borneo, działalność filmową rozpoczął inny przebywający w tym regionie japoński biznesmen – Shōkichi Umeya, który niedługo później założył w Japonii firmę M.Patē Shōkai, z miejsca wyrastając na trzeciego największego gracza w branży filmowej po Kawaurze i Yokocie. Pięć lat po zakończeniu wojny w biznes filmowy wszedł zaś, w niecodziennych okolicznościach, Kenzō Tabata, dyrektor firmy Nihon Hikaku Kabushiki-gaisha, zajmującej się produkcją wyrobów skórzanych⁷⁵⁶. Przedsiębiorstwa filmowe Umeyi, Kawaury, Yokoty i Tabaty miały tak silne pozycje w branży, że na początku drugiej dekady XX wieku ten pierwszy podjął próbę jej monopolizacji poprzez połączenie ich w jedną firmę.

Na początku drugiej dekady XX wieku większość komentatorów podejmujących temat kina nie wątpiła już, że nie jest ono sensacją kilku sezonów, lecz fenomenem, który na trwałe wpisał się w obraz nowoczesnego świata. Choć kino zostało rozpoznane jako wyraźny element miejskiego pejzażu społeczno-kulturowego, wciąż pozostawało enigmą pod względem swych właściwości. Dla wielu przedstawicieli świata polityki, edukacji i kultury kwestią palącą stało się udzielenie odpowiedzi na pytania: co kino – rozumiane zarówno jako filmy, jak i warunki ich odbioru – „robi” z widzami, jaki wpływ na nich wywiera, czy można wykorzystać je do realizacji celów państwowych oraz w jakim stopniu i przy zastosowaniu jakich narzędzi winno się je kontrolować. Z perspektywy społeczno-politycznej historii kina w Japonii druga dekada XX wieku stanowi okres szczególnie istotny. Wtedy bowiem na gruncie prasowym wykształciła się podstawa dyskursu filmu, przez kolejne dekady kształtująca opinie o tym medium, obejmująca m.in. oskarżenia branży filmowej o schlebianie tanim gustom widowni i robienie wszystkiego w celu osiągnięcia jak największych zysków, krytykę poziomu japońskich filmów oraz uznawanych za szkodliwe praktyk produkcyjnych, dystrybucyjnych i wystawienniczych (takich jak tworzenie niewielkiej liczby kopii wyprodukowanych filmów czy znikoma kontrola nad zachowaniem *benshi* podczas projekcji), a także postulaty eksportu japońskich filmów w celu upowszechniania wiedzy o Japonii i prezentowaniu jej pozytywnego obrazu poza granicami kraju. Przede wszystkim jednak kino ściągnęło wówczas na siebie uwagę władz, które podjęły

Thompson Lee, *Japanese Sports: A History*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001, s. 96–99.

⁷⁵⁵ Por.: Barmé Scot, *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2002, s. 40–45 i 60; Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 120–123.

⁷⁵⁶ Przedsiębiorstwo to powstało w 1907 roku na drodze połączenia kilku firm, w tym Tōkyō Seikawa, założonej przez Bunbeia Kitaokę, teścia Tabaty, w której ten pełnił funkcję menadżera. Firma działa do dziś – od 1974 roku pod nazwą Nippi Kabusiki-gaisha.

pierwsze zorganizowane próby wykorzystania go w celach edukacyjnych oraz wypracowania mechanizmów jego kontroli.

Umasowienie kina w Japonii w drugiej dekadzie XX wieku

W 40. numerze czasopisma filmowego „Kinema Record” z 10 października 1916 roku redakcja opublikowała rysunek satyryczny przedstawiający wielki kinoteatr, przed którym ucieka teatr *shinpa*, obok padają na kolana teatr *kabuki* i trzy nieokreślone budynki, podczas gdy z tyłu bezskutecznie próbuje podejść go *rensageki* – popularna w drugiej dekadzie XX wieku formuła widowiskowa łącząca dramat sceniczny i film. Ilustracja nie pozostawiała żadnych wątpliwości co do wymowy – kino zajmuje w stosunku do innych form rozrywki dominującą pozycję, której nic nie jest w stanie zagrozić. W owym czasie oglądanie filmów faktycznie stanowiło już – przynajmniej w metropoliach i większych miastach – bardzo popularną rozrywkę, zwłaszcza wśród klasy robotniczej, co odbiło się na frekwencji w przybytkach oferujących inne atrakcje. Kilkakrotnie przywoływany już Kozu pisał w 1914 roku, że skutki wzrostu popularności kina najdotkliwiej odczuli wykonawcy sztuk narracyjnych, istniejący w Japonii od niepamiętnych czasów, których dotychczasowa klientela porzuciła na rzecz kinoteatrów⁷⁵⁷. Wedle danych przytaczanych przez Tadao Satō w 1903 roku mieszkańcy Tokio uczęszczali do *yoseba* średnio 2,23, a na projekcje filmowe 1,53 razy w roku, podczas gdy w 1912 roku średnia ta wynosiła już 1,53 dla odwiedzin w *yoseba* i 5,5 dla wizyt w kinoteatrach⁷⁵⁸.

Wzrost popularności kina jako formy spędzania wolnego czasu był ściśle powiązany z procesami industrializacji i urbanizacji Japonii, w wyniku których do miast ściągnęły szerokie rzesze ludności z prowincji, łaknące przystępnej i niedrogiej rozrywki⁷⁵⁹, oraz profesjonalizacji branży filmowej, jakie wystąpiły w ciągu kilku lat po zakończeniu wojny z Rosją. Profesjonalizacja branży była możliwa dzięki *prosperity* okresu wojennego, bowiem – jak już wspominałem – wypracowane wówczas zyski pozwoliły na zwiększenie importu i produkcji filmów oraz rozbudowę infrastruktury filmowej. Dzięki temu największe przedsiębiorstwa filmowe nie tylko ograniczyły swą zależność od zewnętrznych podmiotów, ale również zapewniły sobie większą stabilność i płynność finansową – stworzenie

⁷⁵⁷ Kozu H., dz. cyt., s. 509.

⁷⁵⁸ Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I...*, dz. cyt., s. 112–113.

⁷⁵⁹ W latach 1893–1914 ogólna liczba mieszkańców Japonii zwiększyła się o 23 procent, podczas gdy w dwunastu największych miastach przyrost populacji wyniósł 74 procent. Por.: Kobayashi Ushisaburo, *The Basic Industries and Social History of Japan 1914–1918*, Yale University, New Haven 1930, s. 5. Na związek między procesami industrializacji i urbanizacji a umasowieniem kina wskazują m.in. Donald Kirihara i Manabu Ueda. Por. Kirihara Donald, *Patterns...*, dz. cyt., s. 41; Ueda Manabu, *Eiga jōsetsukan no shutsugen to hen'yō: 1900-nendai no Denki-kan to sono kankyaku kara*, „Āto Risāchi”, Vol. 9, 2009, s. 55.

laboratoriów wywoławczych umożliwiło im wywoływanie taśm z filmami i ich kopiowanie bez konieczności zlecenia tego innym firmom, konstrukcja studiów filmowych pozwoliła na zwiększenie skali produkcji filmów, usprawnienie tego procesu i obniżenie jego kosztów, zaś kontrola nad siecią kinoteatrów gwarantowała stałą eksploatację zakupionych i wyprodukowanych nagrań.

Cinema Caricature No. 8.



活動寫真漫畫第八
活動寫真の全盛時代それに次ぐ連鎖劇場も又劇場に對して大氣焔
(飛仙氏投)

Ryc. 55. Rysunek satyryczny zamieszczony w „Kinema Record” nr 40 z października 1916 roku przedstawiający triumf kina nad innymi formami rozrywki.

Wzmoczone zainteresowanie kinem w okresie wojny i po jej zakończeniu nie przełożyło się od razu na wzrost krajowej produkcji filmowej. Spośród nielicznych nagrań zrealizowanych w Japonii w 1906 roku większość stanowiły filmowe widokówki i reportaże, takie jak *Dystrykt Arashiyama w Kioto* (*Kyōto Arashiyama*, reż. nieznanym), *Festiwal w chramie Katori* (*Katori jingū sairei*, reż. nieznanym), *Festiwal Sōma Nomaoui* (*Sōma Nomaoui matsuri*, reż. nieznanym) oraz *Procesja samurajów* (*Musha gyōretsu*, reż. nieznanym) i cieszące się dużą popularnością zapisy zmagania sumitów. Ponadto pracownicy Yoshizawa Shōten zarejestrowali fragmenty występów słynnego iluzjonisty Ten'ichiego Shōkyokusaia i jego uczeń Tenkatsu Shōkyokusai (właśc. Katsu Nakazawa)⁷⁶⁰. Na przestrzeni kilku kolejnych lat poziom krajowej produkcji filmowej sukcesywnie wzrastał, odnotowując spektakularny skok na początku drugiej dekady XX wieku: w 1908 roku zrealizowano w Japonii około 50 filmów, w 1909 – przynajmniej 107⁷⁶¹, w 1910 – ponad 300, a w 1911 – ponad 400⁷⁶². Wskazuje się, że zjawisko to stanowiło odpowiedź na potrzeby nowej widowni, domagającej się większej liczby filmów fikcyjnych o japońskiej tematyce⁷⁶³. Warto nadmienić, że wysoki poziom produkcji filmowej, nierzadko wywołujący zdziwienie zagranicznych komentatorów⁷⁶⁴, utrzymał się w Japonii do lat 40. XX wieku, kiedy to został drastycznie ograniczony przez władze – w drugiej połowie lat 20. realizowano blisko tysiąc filmów rocznie, zaś w latach 30. w granicach

⁷⁶⁰ W katalogu Yoshizawa Shōten znalazły się filmy: *Sztuczka magiczna z pudełkiem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia* (*Shōkyokusai Ten'ichi no hako no kijutsu*), *Sztuczka magiczna z jajkiem i koniem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia* (*Shōkyokusai Ten'ichi no tamago to uma no majutsu*) oraz *Taniec hagoro w wykonaniu panny Tenkatsu* (*Tenkatsu-jo no hagoromai*). Nie były to pierwsze filmy z udziałem Shōkyokusaia, jakie trafiły na japońskie ekrany. W 1903 roku, podczas tournée po USA, wystąpił on w kilku filmach zarejestrowanych przez operatorów firmy Lubina, które jeszcze w tym samym roku sprowadzono do Japonii. Nagrania te wyświetlano w Japonii przynajmniej do 1905 roku, kiedy w teatrze Ichimura-za w Tokio odbyły się projekcje pod tytułem *Sztuczki magiczne Ten'ichiego Shōkyokusaia w Ameryce* (*Beikoku ni okeru Shōkyokusai Ten'ichi no kijutsu*). Por.: Izumi Toshiyuki, *Ginmaku no hyakkai: Honchō kaiki eiga taigai*, Seidosha, Tōkyō 2000, s. 75.

⁷⁶¹ Komatsu wskazuje, że dokładna liczba filmów zrealizowanych w Japonii w 1909 roku jest nieznaną, bowiem w przypadku około 80 filmów, jakie trafiły wówczas do oferty japońskich przedsiębiorstw filmowych, nie da się określić, czy były produkcjami krajowej czy zagranicznej. Spośród 107 filmów, co do których nie ma wątpliwości, że powstały w Japonii, 39 było produkcjami M.Patē Shōkai, 31 – Yoshizawa Shōten, 25 – Yokota Shōkai, zaś 12 – innych firm. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 249.

⁷⁶² Simon Pascale, dz. cyt., s. 98.

⁷⁶³ Ueda Manabu, *Eiga...*, dz. cyt., s. 56.

⁷⁶⁴ W tekście opublikowanym w czasopiśmie „Kino dla Wszystkich” w marcu 1933 roku korespondent z Japonii pisał „Olbrzymi rozwój wykazuje kinematografia w Japonii. Filmy japońskie są u nas rzadkością i dlatego wśród kinomanów utarło się przekonanie, że japońska produkcja praktycznie nie istnieje. Tymczasem tak nie jest. W Japonii w r. ubiegłym wyprodukowano 540 filmów niemych i 30 filmów dźwiękowych. [...] W tych warunkach ilość filmów zagranicznych przywiezionych do Japonii wynosi zaledwie jedną trzecią część filmów tam wyświetlanych” (Rząśnicki Henryk, *570 filmów produkuje Japonja*, „Kino dla Wszystkich”, R. 9, nr 12, 1933, s. 12). Kilka lat wcześniej w artykule zamieszczonym w „The Mail” pisano: „Większość ludzi jest przekonana, że to USA jest największym producentem filmowym [na świecie], ale ten tytuł należy się Japonii [...]” (*Japan Leads. Largest Film Producer*, „The Mail”, 23.11.1929, s. 14).

400–600, podczas gdy w 1942 roku powstało ich już tylko 87, a w kolejnych latach, aż do zakończenia II wojny światowej, jeszcze mniej⁷⁶⁵.

W drugim rozdziale wskazywałem już, że w początkowym okresie funkcjonowania kina w Japonii pokazy filmowe odbywały się m.in. w restauracjach, klubach, salach wykładowych, szkołach, *misemono-goya*, teatrach i *yoseba*. W całym kraju do 1907 roku operował tylko jeden kinoteatr – mieszczący się w szóstej sekcji Asakusy Denki-kan. O ile wcześniej sytuacja ta była dla przedsiębiorców filmowych korzystna – nie ponosili bowiem kosztów utrzymania obiektów, w których wyświetlali filmy, nie musieli też stale zapewniać im nowego repertuaru, mogli za to w każdej chwili zakończyć pokazy, jeśli tylko dostrzegli, że gromadzą one coraz mniej widzów, i przenieść się z nimi w inne miejsce – o tyle w okresie dynamicznego rozwoju branży filmowej po wojnie z Rosją bardziej racjonalne stało się utrzymywanie – lub współfinansowanie – kinoteatrów. Kontrolując choćby niewielką sieć kinoteatrów, właściciele przedsiębiorstw filmowych mieli pewność, że nagrania, w których sprowadzenie lub produkcję zainwestowali, natychmiast trafią do obiegu i wygenerują przychody, jeszcze zanim mobilne jednostki projekcyjne wyruszą z nimi w trasę. Ponadto, organizując projekcje w należących do nich lub zarządzanych przez nich obiektach, nie ponosili kosztów wykraczających poza ich utrzymanie i opłacenie pracowników, nie musieli również dzielić się z nikim wpływami z kas. W 1907 roku największe przedsiębiorstwa filmowe rozpoczęły proces tworzenia sieci obiektów przeznaczonych do stałego wyświetlania filmów, który uległ intensyfikacji pod koniec dekady – w 1909 roku w samym tylko Tokio otwarto ich trzydzieści⁷⁶⁶. Większość tych przybytków powstawała na drodze przekształcenia budynków funkcjonujących wcześniej jako *misemono-goya* lub *yoseba*, których właściciele bądź to odsprzedali je przedsiębiorcom filmowym, bądź podpisali z nimi kontrakt na wyłączność. W ostatnim roku epoki Meiji w samym Tokio istniało – według różnych szacunków – od ponad 40 do ponad 70 obiektów przeznaczonych do stałego wyświetlania filmów, a na terenie całego kraju od 83 do 170⁷⁶⁷. Relacjonując stan japońskiego przemysłu filmowego, F.R. Eldridge Jr,

⁷⁶⁵ Por.: Tominaga H., *Progress in Japan*, [w:] Terry Ramsaye (red.), *International Motion Picture Almanac 1937–38*, Quigley Publishing Company, New York, 1937, s. 1174; Świrkowski Andrzej, Żeromska Estera, dz. cyt., s. 243; Chapman James, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*, Reaktion Books, London 2003, s. 364.

⁷⁶⁶ Kirihara Donald, *Patterns...*, dz. cyt., s. 40; Ueda Manabu, *Eiga...*, dz. cyt., s. 56.

⁷⁶⁷ Por.: Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I...*, dz. cyt., s. 113; Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 248, Salomon Harald, dz. cyt., s. 144; Kirihara Donald, *Patterns...*, s. 40; *Motion Pictures in Japan*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, July, 1931, s. 114. Różnice w szacunkach wynikają z odmiennego sposobu rozumienia obiektu przeznaczonego do stałego wyświetlania filmów (*katsudō shashin jōsetsukan*) – w części przypadków uznawano za nie wyłącznie właściwe kinoteatry, czyli budynki wyspecjalizowane w wyświetlaniu filmów, w innych zaś obiekty, dla których filmy stanowiły tylko jedną, do tego nieuprzywilejowaną, z prezentowanych w nich atrakcji. W lutym 1912 roku gazeta „Tōkyō Asahi Shinbun” donosiła, że w Tokio działa 29 obiektów przeznaczonych do stałego wyświetlania filmów, była to jednak liczba wyraźnie niedoszacowana. W lipcu 1909 roku gazeta „Yorozu chōhō” informowała, że w stolicy istnieje ponad 70 tego typu przybytków. Natomiast wedle danych Tokijskiej Policji

zastępca konsula generalnego USA w Jokohamie, pisał wówczas, że liczba kinoteatrów w Japonii wzrasta średnio o niemal 50 procent rocznie, trudno jest jednak przewidzieć, czy trend ten utrzyma się w kolejnych latach⁷⁶⁸. Tendencja wzrostowa utrzymała się, choć na mniejszym poziomie: w 1917 roku w Japonii operowało już około 350 kinoteatrów, w 1920 – blisko 500, w 1923 – nieco ponad 700, a rok później – około 1000⁷⁶⁹.

Przybliżając zachodnim czytelnikom sytuację kina w Japonii w 1914 roku, Kozu pisał, że cieszy się ono zainteresowaniem „wszystkich klas, wysoko i nisko urodzonych, bogatych i biednych”⁷⁷⁰. Z „równościową” narracją Kozu kontrastują liczne artykuły w prasie krajowej, w których wskazywano na niechęć elit i części klasy średniej do kina. Przykładowo: dziennikarz czasopisma „Katsudō Kurabu” („Klub filmowy”) pisał w maju 1920 roku, że klasa ludowa była entuzjastycznie nastawiona do filmów, podczas gdy klasa uprzywilejowana brzdziła się nimi niczym „psimi ekskrementami” (*kenpun*) i uważała, że wywierają wyjątkowo szkodliwy wpływ na odbiorców⁷⁷¹. Jeszcze w latach 30. wiele szkół podstawowych i średnich zabraniało uczniom uczęszczać do kina bądź wyrażało zgodę na udział tylko w tych projekcjach, podczas których wyświetlano filmy zatwierdzone przez Ministerstwo Edukacji⁷⁷². Podobna postawa cechowała również część rodziców z klasy średniej i wyższej, którzy sami nie chodzili do kina i uważali je w najlepszym razie za stratę czasu, w najgorszym zaś za źródło moralnego zepsucia⁷⁷³.

Metropolitarnej przytoczonych w lipcu 1913 roku w „Tōkyō Nichi Nichi Shinbun” w Tokio mieściły się wówczas 43 kinoteatry. Tę samą liczbę podaje dla 1912 roku przywoływany przez Salomona *Przegląd japońskiego przemysłu filmowego (Nihon eiga jigyō sōran)* z 1930 roku. Większość badaczy japońskiego kina przychyliła się do opinii Tadao Satō, wedle którego w Tokio operowały wówczas 44 kinoteatry.

⁷⁶⁸ *Moving Pictures Abroad*, [w:] *Daily Consular and Trade Reports, Fifteenth Year, Volume 2: Nos. 77–153, April, May, and June 1912*, Government Printing Office, Washington 1912, s. 1153–1164.

⁷⁶⁹ Por.: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 172; Anderson Joseph L., *Spoken...*, dz. cyt., s. 20; High Peter B., *Japanese Film and the Great Kanto Earthquake of 1923*, „Kokusai Kankei Gakubu Kiyō”, No. 1, 1985, s. 82.

⁷⁷⁰ Kozu H., dz. cyt., s. 506.

⁷⁷¹ Salomon Harald, dz. cyt., s. 148.

⁷⁷² Tadao Satō, urodzony w 1932 roku, wspominał, że w czasach jego dzieciństwa w większości szkół istniały wewnętrzne obostrzenia w zakresie tego, jakie filmy mogli oglądać ich uczniowie i zezwalano na wizyty w kinie tylko w towarzystwie rodziców lub całej klasy wraz z nauczycielem, przy czym wycieczki szkolne organizowano z reguły na filmy zatwierdzone przez Ministerstwo Edukacji. Por.: Sato Tadao, *Tadao Sato: 'Japan's single finest film critic'*, rozm. Cordill Edan, 2011, online: <http://www.japantimes.co.jp/life/2011/03/06/people/japans-single-finest-film-critic/> [dostęp: 22.06.2020].

⁷⁷³ Kihachi Okamoto, urodzony w 1923 roku reżyser filmowy, wspominał, że w czasach jego dzieciństwa wielu ludzi uważało, iż filmy wywierają zły wpływ na widzów, i sam nie oglądał ich aż do ukończenia szkoły średniej – zaczął to robić dopiero po przeniesieniu się do Tokio i rozpoczęciu nauki na uniwersytecie. Por. Chris D., *Outlaw...*, dz. cyt., s. 94. Krytyk literacki Shūichi Katō, urodzony w 1919 roku, pisał z kolei, iż w dzieciństwie rodzice zabraniali jemu i jego siostrze chodzić samym do kina, a że zupełnie nie interesowały ich filmy, na projekcje rodzeństwo zabierał dziadek. Por. Katō Shūichi, *A Sheep's Song: A Writer's Reminiscences of Japan and the World*, tłum. Chia-ning Chang, University of California Press, Berkeley 1999, s. 81. Wątek niechęci rodziców lub otoczenia do kina często przewija się we wspomnieniach ludzi kultury i filmu dorastających w latach 20. i 30. ubiegłego wieku. Niechętny

Precyzyjne określenie społecznego składu widowni filmowej pod koniec pierwszej i na początku drugiej dekady XX wieku jest niemożliwe, gdyż nie prowadzono wówczas badań na ten temat. Informacje pojawiające się w prasie nie są wiarygodne, ponieważ mają charakter niepodpartych danymi generalizacji, opierają się na dowodach anegdotycznych, a w niektórych przypadkach przyświeca im cel dyskredytacji kina poprzez wskazanie, że klienci kinoteatrów rekrutowali się głównie z dzieci, kobiet i niewykształconych robotników⁷⁷⁴. Nie ulega jednak wątpliwości, że na przestrzeni kilku lat po zakończeniu wojny z Rosją stopniowo zwiększał się udział klasy robotniczej w widowni filmowej, a w drugiej dekadzie XX wieku kino stanowiło już dla niej najczęstszą formę rozrywki. Niemniej, filmy cieszyły się wówczas popularnością również wśród części klasy średniej, a nawet niektórych intelektualistów. Toteż, jeśli mówić o społecznej dywersyfikacji w kwestii kina, winno się raczej wskazywać na zróżnicowanie pod względem preferencji repertuarowych i warunków konsumpcji filmowej – widownia z klasy robotniczej wolała produkcje krajowe od zagranicznych, natomiast widownia z klasy średniej preferowała, jeśli wierzyć prasie filmowej z tego okresu, produkcje zagraniczne, mogła również pozwolić sobie na droższe wejściówki i wizyty w bardziej ekskluzywnych kinoteatrach.

Upowszechnieniu się udziału w projekcjach filmowych jako formy spędzania wolnego czasu wśród niższych warstw społecznych sprzyjały takie zjawiska społeczno-ekonomiczne, jak stopniowy wzrost wynagrodzeń, ograniczenie godzin pracy w niektórych sektorach gospodarki i wprowadzenie dni wolnych od pracy oraz znacznie korzystniejszy stosunek cen wejściówek na projekcje do zarobków niż przed wojną z Rosją. Stosunkowo niskie ceny biletów wynikały z ostrej konkurencji w branży, która pierwszy raz dała o sobie znać w marcu 1897 roku w Tokio, kiedy Yokota celowo pobierał za wejście na projekcje opłatę mniejszą niż Arai. Przedsiębiorcy filmowi zdawali sobie sprawę, że nie mogą żądać za udział w projekcjach więcej niż konkurenci, jeśli nie zaoferują niczego w zamian, mieli również świadomość, iż w dłuższej perspektywie osiągną większe przychody, jeśli zagospodarują wszystkie potencjalne segmenty widowni, co przełożyło się na zróżnicowanie ich oferty.

Szacuje się, że od wojny rosyjsko-japońskiej przez cały okres kina niemego średnia cena biletów na pokazy filmowe utrzymywała się w Japonii na względnie

stosunek względem kina cechował nie tylko Japończyków, ale także część mieszkających w Japonii obcokrajowców. Isaac Shapiro, którego dzieciństwo przypadało na lata 30., wspominał: „Tata zabraniał nam chodzić na filmy, ponieważ uważał, że wywierają one zły wpływ na dzieci. [...] Chodziliśmy więc [na nie] w tajemnicy. Często wymykaliśmy się do kina i szczególnie studiowaliśmy pochodzące z drugiej ręki egzemplarze magazynu »Photoplay«, przekazywane nam przez naszych amerykańskich przyjaciół” (Shapiro Isaac, *Edokko: Growing Up a Foreigner in Wartime Japan*, iUniverse, New York – Bloomington 2009, s. 42).

⁷⁷⁴ Przykładowo: w artykule zamieszczonym w sierpniu 1909 roku w gazecie „Yorozu chōhō” szacowano, że 75 procent widowni filmowej w Tokio stanowią uczniowie szkół podstawowych, a wedle artykułu opublikowanego w „Jiji Shinpō” w czerwcu 1913 roku połowę klienteli kinoteatrów stanowią uczniowie szkół podstawowych, zaś 40 procent – starsze dzieci i kobiety. Por.: Salomon Harald, dz. cyt., s. 145.

stałym poziomie około 50 senów⁷⁷⁵. Średnia jest jednak w tym przypadku statystyką zdradliwą, nie uwzględnia bowiem dużego zróżnicowania cen, toteż wnioskowanie na jej podstawie o dostępności kina dla niższych warstw społecznych jest nieuprawnione. Różnice w cenach wynikały zaś z takich czynników, jak lokalizacja i status kina, klasa biletów⁷⁷⁶, pora seansu i zawartość programu⁷⁷⁷. Na początku 1912 roku konsul generalny USA w Jokohamie, Thomas Sammons, pisał, że ceny wejściówek na pokazy filmowe wynoszą w Japonii od 10 do 50 senów⁷⁷⁸. Na duży udział klasy robotniczej w widowni kinoteatrów w drugiej dekadzie XX wieku wskazują liczne artykuły w czasopiśmie „Kinema Record”, w których krytykowano krajową branżę filmową za podporządkowanie się jej gustom. Według dziennikarza pisma, kino było rozrywką łatwo dostępną dla niższych warstw społecznych ze względu na niskie ceny biletów, które można było nabyć już za 10 senów⁷⁷⁹. Równolegle, zwłaszcza w kinoteatrach specjalizujących się w filmach zagranicznych, odbywały się projekcje, na które nawet bilety niższej klasy były kilka razy droższe⁷⁸⁰. Daleko posunięte zróżnicowanie cen dobrze ilustrują dane przytoczone w *Film Year Book 1922–23*, według których w Japonii średni koszt wejściówki na pokazy filmowe wynosi w okolicach 50 senów, przy czym kina wyższej klasy pobierają opłatę w wysokości od 0,5 do 1,5 jena, a na niektóre pokazy nawet 3 jeny podczas gdy w kinach niższej klasy za bilet płaci się zazwyczaj od 30 do 50 senów, a w części z nich nawet 10 senów, ponadto dzieciom do 15. roku życia i żołnierzom przysługuje zazwyczaj 50-procentowa zniżka⁷⁸¹.

⁷⁷⁵ Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 516. Na 50 senów jako przeciętny koszt wejściówki na projekcje filmowe w czasie wojny wskazuje: Dobson Sebastian, *Reflections...*, dz. cyt., s. 78.

⁷⁷⁶ Większość kinoteatrów oferowała kilka klas biletów – od dwóch do czterech, a niektóre także miejsca specjalne. W ramach tego samego pokazu cena biletu pierwszej klasy mogła być nawet dziesięć razy większa niż najtańszej wejściówki.

⁷⁷⁷ Skrajny przypadek pobierania wyższej niż przeciętna opłaty za udział w projekcji ze względu na atrakcyjność wyświetlanego filmu stanowiła japońska premiera *Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916, D.W. Griffith), która odbyła się 30 marca 1919 roku w prestiżowym teatrze Geikoku Gekijō w Tokio. Importer filmu, Kisaburō Kobayashi, reklamował go jako szczytowe osiągnięcie sztuki filmowej i niezwykle przedsięwzięcie artystyczne, licząc, że uda mu się w ten sposób ściągnąć do teatru elitarną widownię, w tym osoby, które nie interesowały się kinem. Ponadto na kilka dni przed premierą rozesłał do prominentnych mieszkańców miasta telegramy zawierające jedno tylko słowo – „nietolerancja”. Cena biletu na pokaz *Nietolerancji* w dniu jej premiery wynosiła 10 jenów. Por.: Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 100.

⁷⁷⁸ *Moving Pictures Abroad*, [w:] *Daily Consular and Trade Reports, Fifteenth Year, Volume 1: Nos. 1–76, January, February, and March 1912*, Government Printing Office, Washington 1912, s. 223. Sammons podaje ceny w centach, lecz przytaczam je w przeliczeniu na walutę japońską, według ówczesnego stosunku dolara do jena.

⁷⁷⁹ Por.: Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 172.

⁷⁸⁰ Yukio Aoyama pisał w 1919 roku, że za możliwość obejrzenia takich filmów, jak *Córka Neptuna* (*Neptune's Daughter*, 1914, Herbert Brenon), *Zdobywcy* (*The Spoilers*, 1914, Colin Campbell), *Cywilizacja* (*Civilization*, 1916, Reginald Barker, Raymond B. West, Thomas H. Ince) czy *Nietolerancja*, japońscy widzowie płacili od 50 senów do 4,5 jena. Por. Aoyama Yukio, *The Movies in Japan*, [w:] *Camera! Yearbook 1919*, Los Angeles 1919, s. 111.

⁷⁸¹ *Bureau of Foreign and Domestic Commerce Reports*, [w:] Joseph Dannenberg (red.), *Film Year Book 1922–23*, Wid's Films and Film Folks, New York 1923, s. 423.

Rozwój przemysłu filmowego po wojnie rosyjsko-japońskiej

Spośród czterech przedsiębiorstw, które dominowały w japońskiej branży filmowej na początku drugiej dekady XX wieku – Yoshizawa Shōten, Yokota Shōkai, M. Patē Shōkai i Fukuhōdō Gōshi-kaisha – wiodącą rolę w jej rozwoju odegrała firma Kawaury. Jeszcze przed wybuchem wojny rosyjsko-japońskiej Kawaura podjął próbę regularnej produkcji filmowej, a niedługo po jej zakończeniu zainicjował proces tworzenia sieci stałych kinoteatrów i wybudował pierwsze studio filmowe w Japonii. Tym samym zapoczątkował charakterystyczny dla japońskiego przemysłu filmowego model biznesowy, w którym pojedynczy podmiot kontroluje wszystkie aspekty obiegu filmów – od ich produkcji lub importu, przez dystrybucję, po wyświetlanie.

Na działalność filmową Kawaury silny wpływ wywarła kilkumiesięczna, trwająca od maja do października 1904 roku⁷⁸², wizyta w USA, gdzie wyruszył z zamiarem sprzedaży zarejestrowanych przez swych pracowników nagrań dotyczących wojny rosyjsko-japońskiej i zapoznania się z funkcjonowaniem tamtejszego przemysłu filmowego. Pierwszym punktem na jego trasie była Wystawa Światowa w Saint Louis, podczas której zaprezentował serię filmów poświęconych wojnie oraz kilka nagrań ukazujących japońskie krajobrazy i tańce gejsz. Później udał się do Nowego Jorku, gdzie odwiedził m.in. fabrykę taśmy filmowej firmy Eastman Kodak, otwarty w 1903 roku Luna Park na Coney Island oraz siedziby i studia filmowe firm Edisona i Lubina – w tych ostatnich bywał regularnie, zgłębiając tajniki nowoczesnej produkcji filmowej.

Po powrocie do Japonii Kawaura stopniowo wprowadzał w swej firmie rozwiązania, z którymi zapoznał się podczas pobytu w USA. W połowie 1907 roku nabył ziemię w Meguro – w niewielkim wówczas stopniu zurbanizowanym obszarze położonym na południowy zachód od Tokio – gdzie rozpoczął budowę willi i studia filmowego, ukończoną w styczniu następnego roku. Najważniejszy obiekt w studiu stanowiła nowoczesna jak na owe czasy – wzorowana na studiu Edisona w Bronksie – scena ze szklanymi ścianami i dachem, pozwalającymi na kręcenie z zastosowaniem naturalnego oświetlenia i niezależnie od warunków pogodowych. Poza tym w skład studia wchodziły: magazyn przeznaczony do składowania sprzętu, taśm, rekwizytów i kostiumów, laboratorium wywoławcze oraz pracownia cieślów i malarzy dekoracji. Ponadto na terenie posiadłości znajdował się ogród ze sztucznym stawem, który wykorzystywano do zdjęć do niektórych filmów. W 1909 roku Kawaura utworzył w głównej siedzibie Yoshizawa Shōten w Shinbashi Wydział Planowania (Kōan-bu), którym kierował Kōroku Satō, dramaturg i producent spektakli *shinpa*⁷⁸³. Zadaniem wydziału było opracowywanie pomysłów na nowe

⁷⁸² Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 118. W niektórych publikacjach można natrafić na błędną informację, że Kawaura powrócił do Japonii dopiero w 1907 lub 1908 roku: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 27; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 31; Karpolek Jakub, *Początki...*, dz. cyt., s. 293; Kletowski Piotr, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 10.

⁷⁸³ Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 67–68.

filmy, realizowane później w studio w Meguro – jego pracownicy inicjowali produkcję filmów na podstawie spektakli teatralnych, tworzyli autorskie historie, adaptowali istniejące już utwory, a także dopracowywali najlepsze pomysły zgłaszane w regularnie organizowanych przez firmę konkursach na scenariusz. Bezpośrednim powodem, dla którego biznesmen powołał wydział do życia, była chęć usystematyzowania produkcji filmowej Yoshizawa Shōten w celu zapewnienia stałego napływu nowych filmów do rozrastającej się sieci należących do firmy lub związanych z nią kinoteatrów. Gdy trzy lata później analogiczny wydział został utworzony w nowo powstałej wytwórni Nikkatsu, trzon jego kadry stanowili byli pracownicy Wydziału Planowania Yoshizawa Shōten pod kierownictwem Kiyoshiego Masumoto⁷⁸⁴. Od tego czasu wydziały odpowiedzialne za przygotowywanie scenariuszy stanowiły już standard w każdym większym japońskim przedsiębiorstwie filmowym. W 1909 roku Kawaura podjął także próbę stworzenia szkoły aktorskiej, którą mieli kierować aktorzy *shinpa* Tappatsu Sekine i Asajirō Fujisawa, lecz projekt ten nigdy w pełni się nie zmaterializował i po roku go zarzucono⁷⁸⁵.



Ryc. 56. Scena ze szklanymi ścianami i dachem w studio Yoshizawa Shōten w Meguro na fotografii z kolekcji Kawakita Kinen Eiga Bunka Zaidan.

⁷⁸⁴ Masumoto był dramaturgiem i reżyserem teatralnym związanym z założonym w 1906 roku Stowarzyszeniem Literackim (Bungei Kyōkai) – jedną z pierwszych organizacji teatralnych próbujących przeszczepić na japoński grunt formułę nowoczesnego zachodniego teatru realistycznego. Karierę w branży filmowej rozpoczął w Wydziale Planowania Yoshizawa Shōten w 1909 roku. W Nikkatsu był uznawany za jednego z najlepszych scenarzystów filmów *shinpa* – napisał m.in. scenariusz do *Katuszy* (*Kachusha*, 1914, Kiyomatsu Hosoyama), będący podwójnie zapośredniczoną adaptacją *Zmartwychwstania* Tołstoja (scenariusz powstał na podstawie spektaklu wystawionego przez trupę Geijutsu-za, bazującego z kolei na dramacie Henry’ego Bataille na motywach *Zmartwychwstania*), oraz *Żywego trupa* (*Ikeru shikabane*, 1918, Eizō Tanaka), bazujący już bezpośrednio na dramacie Tołstoja.

⁷⁸⁵ W artykule opublikowanym w maju 1910 roku na łamach „Katsudō Shashinkai” Kōroku Satō pisał, że projekt szkoły aktorskiej napotykał na trudności ze względu na liczne zobowiązania Sekinego, nie pozwalające aktorowi na poświęcenie mu wystarczającej ilości czasu. Por.: tamże, s. 68–69.

<p>門衛左彦保久大 若手俳優一座</p>  <p>"OKUBO HIKOZAEMON." Acted by Young Actors.</p>	<p>我 曾 討 祝 若手俳優一座</p>  <p>"THE NIGHT REVENGE OF SOGA BROTHERS." Acted by Young Actors.</p>	<p>記 驗 覽 所 第 八 十 八 國 四 福 島 清、藤 井 六 輔</p>  <p>"THE EFFICACY OF 88th WORSHIPPING PLACE IN SHIKOKU." Acted by K. Fukushima and K. Fujii.</p>
<p>(劇 師) 士 武 と 貸 金 藤 澤 淺 二 郎、木 下 吉 之 助 吉 澤 考 案 部 作</p>  <p>"A CREDITOR & A MIL- ITARY OFFICER." Comic by Yoshizawa. Actors A. Fujisawa and K. Kinoshita.</p>	<p>郎 太 重 見 吾 市 川 市 十 郎 一 座</p>  <p>"IWAMIJUTARO."</p>	<p>勤 福 賀 加 市 川 市 十 郎 一 座</p>  <p>"THE DISTURBANCE OF KAGA-CLAN." Acted by I. Ichikawa and his part.</p>
<p>其 之 功 成 福 島 清、藤 井 六 輔 吉 澤 考 案 部 作</p>  <p>"THE BASE OF SUCCESS." Written by Yoshizawa. Actors K. Fukushima and K. Fujii.</p>	<p>(宗 之 又 田 洲 傳 々 第 十 義) 若 手 俳 優 一 座</p>  <p>"M. USHIODA." A member of the 47 Akōtoshi. Acted by Young Actors.</p>	<p>(劇 師) 券 債 中 野 信 近 一 座</p>  <p>"THE DEBENTURE." Comic play by S. Nakano and his part.</p>

Ryc. 57. Część oferty filmowej Yoshizawa Shōten zaprezentowana w 17. numerze czasopisma „Katsudō Shashinkai” ze stycznia 1911 roku. Większość filmów bazowała na repertuarze *kabuki*.

Na początku 1907 roku, jeszcze przed rozpoczęciem budowy studia w Meguro, Kawaura zaczął organizować sieć stałych kinoteatrów, w których miały być wyświetlane produkowane i sprowadzane przez jego firmę filmy. Wezniej, jak już

pisałem, w Japonii istniał tylko jeden kinoteatr – mieszczący się w szóstej sekcji Asakusy Denki-kan. Obiekt ten powstał w styczniu 1902 roku i pierwotnie funkcjonował jako *quasi*-edukacyjne *misemono-goya* przeznaczone do prezentowania fenomenu elektryczności i zachodnich wynalazków – odwiedzający go mogli m.in. użyć aparatu rentgenowskiego, by przyjrzeć się strukturze kości swych dłoni i przytknąć palce do naelektryzowanej wody, by poczuć lekkie porażenie prądem⁷⁸⁶. Ówczesny redaktor magazynu „Shōnen Sekai” („Świat młodych”), Shōshū Kimura, wspominał, że w początkowym okresie działalności Denki-kan cieszył się dużą popularnością, zwłaszcza wśród dzieci, szybko jednak podupadł i niespełna dwa lata po otwarciu obiektu jego dotychczasowy menadżer uciekł. Wówczas pozostały personel, chcąc uratować miejsce pracy, zwrócił się do firmy Kawaury z prośbą o umożliwienie wyświetlania w obiekcie filmów, w zamian za udział w zyskach⁷⁸⁷. Przedsiębiorca przystał na propozycję. W październiku 1903 roku zainstalowano w Denki-kanie stałą aparaturę projekcyjną i rozpoczęto wyświetlanie filmów Yoshizawa Shōten, wciąż jednak prezentowano tam również inne atrakcje. Instalacji aparatury projekcyjnej nie towarzyszyły większe zmiany w wystroju budynku – podłoga wciąż była z ubitej ziemi, a przed sceną, na której mieścił się ekran, znajdowało się kilkanaście rzędów drewnianych ławek. W 1905 roku firma Kawaury przejęła bezpośredni zarząd nad Denki-kanem i dokonała jego renowacji, zaś cztery lata później gruntownie przebudowała⁷⁸⁸.

Drugi kinoteatr, który wszedł w sieć Yoshizawa Shōten, a zarazem drugi tego typu obiekt w Japonii – położony w Asakusie Bion-kan powstał w styczniu 1907 roku przez przekształcenie *misemono-goya*, w którym wcześniej odbywały się pokazy pływaków. Na początku kwietnia firma otworzyła w Kandzie Shinsei-kan, a w połowie miesiąca swój trzeci kinoteatr w Asakusie – Sanyū-kan, funkcjonujący wcześniej jako hala targowa. W ciągu czterech lat Kawaura stworzył sieć ponad dwudziestu kinoteatrów w największych miastach regionów Kantō i Kansai. Z pięciostronicowej reklamy w 17. numerze „Katsudō Shashinkai” ze stycznia 1911 roku czytelnicy mogli dowiedzieć się, że do sieci kinoteatrów zarządzanych przez Yoshizawa Shōten należą: w Tokio – Denki-kan, Sanyū-kan, Teikoku-kan, Bion-kan, Opera-kan, Bankoku-kan i Torikoe Denki-kan w Asakusie, Shinsei-kan w Kandzie, Kato-kan w Honjō, Ōmori-kan w Nihonbashi, Kyōbashi Denki-kan w Kyōbashi i Kabuto-za w pobliżu mostu Yoroi; w Jokohamie – Yokohama Denki-kan; w Yokusuce – Yokusuka Jōsetsu-kan; w Kobe – Bankoku-kan,

⁷⁸⁶ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 31–32. Pierwotna funkcja obiektu znalazła odbicie w jego nazwie, którą można przełożyć na Halę Elektryczną lub – co bardziej odpowiada funkcji, jaką pełnił on później – Teatr Elektryczny. W literaturze przedmiotu można spotkać się z błędną informacją, jakoby Denki-kan został wybudowany w 1903 roku i od początku był pomyślany jako budynek przeznaczony do stałego wyświetlania filmów. Por.: Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 26–27, Richie Donald, *Japanese Cinema: Film Style...*, dz. cyt., s. 3; Desser David, *Japan...*, dz. cyt., s. 10; Dym Jeffrey A., *Benshi and...*, dz. cyt., s. 526; Kletowski Piotr, *Sfilmować...*, dz. cyt., s. 11.

⁷⁸⁷ Domenig Roland, *A Place...*, dz. cyt.

⁷⁸⁸ Szczegółowe omówienie przekształceń Denki-kanu w pierwszej dekadzie XX wieku, wraz z planami obiektu i mapą okolicy, w której się znajdował, można znaleźć w: Ueda Manabu, *Eiga...*, dz. cyt.

Sakae-za i Katsura-za; w Osace – Daiichi Sekai-kan, Ashibe Kurabu i Ōye Kura-bu; a w Kioto – Yochiyo-za⁷⁸⁹. W większości tych obiektów projekcje odbywały się dwa lub trzy razy dziennie, a program zmieniał się dwa razy w miesiącu. Po wyświetleniu filmów we wszystkich kinoteatrach należących do sieci mobilne jednostki projekcyjne firmy zabierały je w trasę po kraju.

THE SPECIAL BUSINESS OF THE YOSHIZAWA & CO.		約 特 店 商 澤 吉	
THE AUTHORITY OF SPECIFIC ELECTRIC THEATRE THE DENKI-KAN ASAKUSA-PARK. OPEN 11 A.M. On 1 st & 15 th of every Month, Change Program. TELEPH. SHI NO. 3622.		斗室之附設常具其動活 三 電 下 谷 三 六 三 三	館 氣 電 淺草公園 演 開 時 一 十 前 午 日 毎 替 取 節 全 異 其 日 五 十 日 一 月 毎
WITH PICTURES, ACTORS WILL PLAY, AND HOLD NEW OPERA-DANCE. THE OPERA-KAN ASAKUSA-PARK. OPEN 11 A.M. On 1 st & 15 th of every Month, Change Program. TELEPH. SHI NO. 3623.		ショウゴクライキョウ異演劇活形感物實 三 電 下 谷 三 六 三 三	館 ラ ベ オ 淺草公園 演 開 時 一 十 前 午 日 毎 替 取 節 全 異 其 日 五 十 日 一 月 毎
KINEOLAMA * ELECTRIC-DANCE. THE SANYŪ-KAN ASAKUSA-PARK. OPEN 11 A.M. On 1 st & 15 th of every Month, Change Program. TELEPH. SHI NO. 3712.		巧氣電マフオトキ 三 電 下 谷 三 七 二 三	館 友 三 淺草公園 演 開 時 一 十 前 午 日 毎 替 取 節 全 異 其 日 五 十 日 一 月 毎
THE GREAT CINEMATOGRAPH * WITH PICTURE, COMEDY PLAY BY ACTORS THE BION-KAN ASAKUSA PARK. OPEN 11 A.M. The Program will be Change On 1 st & 15 th of every Month. TELEPH. SHI NO. 3712.		劇喜物實異其大動活 三 電 下 谷 三 七 二 三	館 音 美 淺草公園 演 開 時 一 十 前 午 日 毎 替 取 節 全 異 其 日 五 十 日 一 月 毎

Ryc. 58. Druga strona dwujęzycznej reklamy Yoshizawa Shōten w 17. numerze „Katsudō Shashinkai” ze stycznia 1911 roku, na której wymieniono najważniejsze kina firmy w Tokio.

Sześć lat po powrocie z USA Kawaura sfinalizował swój najbardziej ambitny projekt, z którym nosił się od czasu, gdy odwiedził Luna Park na Coney

⁷⁸⁹ *The Special Business of the Yoshizawa & Co.*, „Katsudō Shashinkai”, no. 17, 1911, s. 4–8.

Island – umiejscowiony w szóstej sekcji Asakusy nowoczesny park rozrywki Luna Park (Runa Pāku), otwarty 10 września 1910 roku. Budowa i wyposażenie imponującego obiektu o łącznej powierzchni 1200 *tsubo* (ok. 4000 m²) kosztowała zawrotną sumę 500 tysięcy jenów, sfinansowaną głównie z zysków z działalności filmowej Yoshizawa Shōten. Ryzykowne przedsięwzięcie okazało się sukcesem komercyjnym – w artykule opublikowanym pod koniec października w „The Japan Weekly Mail”, będącym w istocie materiałem promocyjnym Luna Parku, informowano, że od chwili otwarcia odwiedzało go średnio 12 tysięcy osób dziennie, a Kawaura już planował jego powiększenie i rozpoczął budowę podobnego parku w Osace⁷⁹⁰.

THE UNDERTAKING OF THE
YOSHIZAWA & Co.

營 經 店 商 澤 吉

TELEPHONE SHITAYA No. 1005

LUNA-PARK

IN

ASAKUSA-PARK

*Only Grand Pleasure
Place in the Orient.*

小規模の常設博覽會の如し

同 九 二 番

電話下谷一〇〇五番

東洋唯一大娛樂場

淺草公園

ルナパーク

THE TEIKOKUKAN (Cinematograph Palace).....	館	國	—	帶
THE MERRY-GO ROUND	館	馬	—	木
THE FIRST PAVILION	館	號	一	第
THE SECNND PAVILION	館	號	二	第
THE THIRD PAVILION	館	號	三	第
THE AUTOMATIC TOOL	館	機	器	自
THE EVERY PERFORMANCE	館	藝	—	演
THE PICTURE FROM THE TRAIN	館	真	寫	動
THE WRESTLING-CINEMATOGRAPH	館	真	寫	動

汽 車 活 動 寫 真 相 換

Ryc. 59. Reklama Luna Parku zamieszczona w 17. numerze „Katsudō Shashinkai” ze stycznia 1911 roku.

⁷⁹⁰ *Amusements in Tokyo*, „The Japan Weekly Mail”, 26.11.1910, s. 679.

Bilety do Luna Parku były tanie – kosztowały 5 senów, a więc tyle, ile przeciętnie płacono się wówczas za wejście do *misemono-goya* – lecz za skorzystanie z większości mieszczących się na jego terenie atrakcji należało uiścić dodatkową opłatę. Centralny punkt parku stanowiła sztuczna góra o wysokości około 20 metrów, z której szczytu spływał do położonego u jej stóp jeziorka wodospad, obok zaś rozstawione były krzesła, na których mogli spocząć odwiedzający, by delektować się imponującym widokiem. Znajdowały się tam także restauracje, herbaciarnie i stragany, gdzie sprzedawano przysmaki z różnych regionów Japonii i innych krajów. Tłumy odwiedzających ściągały jednak do Luna Parku przede wszystkim ze względu na liczne atrakcje, takie jak trzy duże pawilony (gdzie prezentowano zróżnicowane ekspozycje, m.in. podmorską, arktyczną i astronomiczną), karuzela, gabinet luster, scena, na której odbywały się pokazy tańca i sztuczek magicznych, szklarnia z krajowymi i zagranicznymi roślinami, budka z urządzeniami mechanicznymi oraz studio fotograficzne, gdzie można było wykonać pamiątkowe zdjęcie.

W Luna Parku mieściły się ponadto dwie atrakcje wykorzystujące technologię filmową i kinoteatr Teikoku-kan. Budowę tego ostatniego ukończono już po otwarciu parku, pod koniec 1910 roku – miał on ponad 1500 miejsc siedzących, a poza projekcjami filmowymi odbywały się w nim występy prestidigitatorów, artystów cyrkowych i tancerek, a także spektakle teatralne. Jedną z atrakcji wykorzystujących technologię filmową był wspomniany już Pawilon Filmów Sumo, w którym wyświetlano nagrania ukazujące zmagania sumitów, drugą natomiast Pawilon Filmu Kolejowego (*Kisha-katsudō-kan*), bazujący na popularnej w USA atrakcji *Hale's Tours*, zaprezentowanej po raz pierwszy podczas Wystawy Światowej w Saint Louis, gdzie zobaczył ją Kawaura⁷⁹¹. Pawilon Filmu Kolejowego miał symulować doświadczenie podróży pociągiem – był to zmodyfikowany wagon kolejowy z umieszczonym na przedniej ścianie ekranem, na którym wyświetlano nagranie zarejestrowane podczas jazdy pociągiem przy pomocy kamery przymocowanej do przodu lokomotywy, wyposażony ponadto w trzęsącą nim aparaturę i wytwarzające podmuchy powietrza elektryczne wiatraki. Wykorzystywany w nim film został zarejestrowany na zlecenie rządowego Biura Kolei (*Tetsudō-in*) na linii Gotemba, biegnącej od Odawary do Numazu. Podobna atrakcja, również stworzona przez Yoshizawa Shōten, działała od kwietnia do maja 1910 roku w domu towarowym Mitsukoshi w Nihonbashi, w trakcie odbywającej się tam wystawy dziecięcej⁷⁹². Przywoływany wcześniej artykuł z „*The Japan Weekly Mail*” zawiera bardzo przychylną opinię o Pawilonie Filmu Kolejowego:

⁷⁹¹ Szczegółowe omówienie atrakcji *Hale's Tours* i jej mutacji można znaleźć w: Fielding Raymond, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, „*Cinema Journal*”, Vol. 10, No. 1, 1970, s. 34–37; Hayes Christian, *Phantom carriages: Reconstructing Hale's Tours and the virtual travel experience*, „*Early Popular Visual Culture*”, Vol. 7, No. 2, s. 185–198; Rabinovitz Lauren, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York 2012, s. 66–95.

⁷⁹² Domenig Roland, *A Place...*, dz. cyt.

Wchodzisz tylnym wejściem do wagonu kolejowego, rozbrzmiewa sygnał, dzwoni dzwonek, wagon zaczyna się poruszać, a gdy spoglądasz na jego przednią ścianę, twoim oczom ukazuje się piękny widok obszaru góry Hakone, z jego tunelami, urwiskami i wspaniałymi krajobrazami. Film jest tak dobry, sceny tak znajome, a zgrzytanie i drzenie wagonu tak realistyczne, iż trudno jest ci uwierzyć, że nie znajdujesz się daleko od Tokio i Luna Parku⁷⁹³.

Zdecydowanie mniej entuzjastycznie wypowiadała się o nim aktorka Sadako Sawamura, która na kartach wspomnień z dzieciństwa przeżytego w Asakusie pisała, że był to „wagon kolejowy trzeciej klasy, w którym widzowie siadali w bujających się na boki fotelach i oglądali rzutowane na znajdujący się przed nimi ekran nagranie, ukazujące ciągnące się w nieskończoność szyny kolejowe”, dodając, że ze względu na to, iż na filmie nie uchwycono żadnej innej scenerii, był on monotony⁷⁹⁴. Niezależnie jednak od tego, czy na dłuższą metę „podróż” w Pawilonie Filmu Kolejowego była nużąca, stanowił on jedną z najpopularniejszych atrakcji Luna Parku. Niejako też przypieczętował jego los – w nocy z 29 na 30 kwietnia 1911 roku wybuchł w nim pożar, który rozprzestrzenił się na cały park i w ciągu kilku godzin doszczętnie strawił mieszczące się tam budynki⁷⁹⁵. Najambitniejszy i najkosztowniejszy z dotychczasowych projektów Kawaury działał niespełna osiem miesięcy. Zniszczenie Luna Parku odbiło się niekorzystnie na kondycji finansowej przedsiębiorcy i było jedną z przyczyn wycofania się przezeń z branży filmowej w 1912 roku.

Na przestrzeni kilku lat od zakończenia wojny rosyjsko-japońskiej znacznie rozwinęła się także firma Yokoty. Już w marcu 1905 roku stworzyła w Kioto, nieopodal zamku Nijō, laboratorium przeznaczone do wywoływania zarejestrowanych przez jej pracowników nagrań dotyczących konfliktu z Rosją i kopiowania importowanych przez nią filmów Pathé Frères – wcześniej Yokota zlecał to zewnętrznym podmiotom, takim jak Terada Seijirō Shōten z Osaki czy Tsurubuchi Gentōho z Tokio. Laboratorium początkowo kierował wspomniany już Tsuneji Tsuchiya, którego później zastąpił jego siostrzeniec, Shigekazu Fukui, równolegle pracujący w firmie jako operator, po tym zaś, jak w 1909 roku Fukui przeniósł się do M.Patē, funkcję tę objął Makita Ogawa. Tsuchiya i Fukui odeszli z Yokota Shōten z powodu niechęci do wymuszonej przez Yokotę praktyki rejestracji filmów z prędkością 8 klatek na sekundę, która miała na celu obniżenie kosztów produkcji przez ograniczenie zużycia kosztownej taśmy filmowej⁷⁹⁶.

Idąc śladem Yoshizawa Shōten, firma Yokoty otwarła w Osace w lipcu 1907 roku swój pierwszy kinoteatr – Sennichimae Denki-kan, będący zarazem pierwszym tego typu obiektem w regionie Kansai. Tak jak większość najwcześniejszych kinoteatrów w Japonii, nie został on wybudowany od podstaw, lecz

⁷⁹³ *Amusements...*, dz. cyt.

⁷⁹⁴ Sawamura Sadako, dz. cyt., s. 147. Opisując Pawilon Filmu Kolejowego, Sawamura, która w chwili zamknięcia Luna Parku miała 2,5 roku, bazowała na wspomnieniach innych osób.

⁷⁹⁵ Domenig Roland, *A Place...*, dz. cyt.

⁷⁹⁶ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 144–145.

powstał na drodze przekształcenia już istniejącego obiektu, w tym konkretnym przypadku – *yoseba*, w którym poza regularnymi wykonawcami występowały wędrownie trupy teatralne. Drugi kinoteatr Yokota Shōkai powstał dopiero w 1908 roku – był to mieszczący się Shinkyōgoku w Kioto Minami-Denki-kan, niedaleko którego w 1909 roku firma otworzyła Kita Denki-kan⁷⁹⁷. W sierpniu 1908 roku działalność zainaugurował natomiast jej pierwszy kinoteatr w Tokio – położony w Asakusie Fuji-kan. Rozbudowa sieci kinoteatrów Yokota Shōkai posuwała się wolniej niż w firmie Kawaury, gdyż Yokota dysponował skromniejszymi środkami finansowymi niż jego konkurent. Niemniej, na początku następnego dekady Yokota kontrolował już kilkanaście kinoteatrów w największych miastach regionu Kansai i w Tokio.

Również w sferę produkcji filmowej przedsiębiorstwo Yokoty wkraczało z wyraźnym opóźnieniem w stosunku do Yoshizawa Shōten. Do chwili wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej, kiedy to Yokota zdecydował się na zakup kamer i oddelegował część pracowników do realizacji poświęconych jej nagrań, działalność Yokota Shōkai ograniczała się do importu i wyświetlania zagranicznych filmów⁷⁹⁸. Co ciekawe, sam Yokota wspominał w krótkim tekście zawartym w *Przeglądzie japońskiego przemysłu filmowego* z 1926 roku, że tuż przed wojną Ogawa nakręcił film *Bitwa w świątyni Honnō-ji* (*Honnō-ji kassen*), którego dobre przyjęcie zachęciło firmę do produkcji kolejnych filmów historycznych⁷⁹⁹. W rzeczywistości jednak film ten powstał dopiero w 1908 roku, co oznacza, że Yokota bądź to pomylił się, bądź celowo przekłamał historię swej działalności, by zaprezentować się jako pioniera kina historycznego⁸⁰⁰. Od zakończenia wojny do końca 1908 roku produkcja filmowa Yokota Shōkai miała charakter sporadyczny. Składały się na nią nieliczne reportaże – z których najważniejsze były nakręcone na zlecenie Hirobumiego Itō, piastującego wówczas funkcję rezydenta generalnego w Korei, nagrania ukazujące Koreę, zwyczaje tamtejszej ludności i działalność Departamentu Rezydenta Generalnego (Tokan-fu), a także przyjazd do Japonii Yi Una, księcia koronnego Korei – i pojedyncze filmy fikcyjne, które pracownicy firmy zaczęli realizować dopiero w 1908 roku.

⁷⁹⁷ Tajima Ryoichi, dz. cyt., s. 109. Minami Denki-kan i Kita-Denki-kan były określane zbiorczą nazwą Nanboku Denki-kan. Nazwa ta powstała przez połączenie znaków 南 („południe”) i 北 („północ”), czytanych samodzielnie jako *minami* i *kita*, zaś łącznie jako *nanboku*.

⁷⁹⁸ Jedyne znany wyjątek na tym polu stanowi film *Chodaki Higo* (*Higo no komageta*, reż. nieznan), zrealizowany na zlecenie Yokota Shōkai w 1902 roku – był to zapis fragmentu spektaklu na podstawie sztuki autostwa Genzō Katsu III, w którym wystąpili młodzi aktorzy *kabuki* z Osaki – Ritoku Arashi, Rakunosuke Onoe i Fukunosuke Nakamura V. Okoliczności powstania filmu nie są znane – nie wiadomo, kto go nakręcił, w jakim stopniu firma Yokoty była zaangażowana w jego realizację, ani nawet kiedy i gdzie go wyświetlano. Najprawdopodobniej było to ze strony Yokota Shōkai jednorazowe przedsięwzięcie, bowiem w literaturze przedmiotu nie pojawiają się żadne wzmianki o innych filmach wyprodukowanych przez tę firmę aż do wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej.

⁷⁹⁹ Yokota Einosuke, dz. cyt., s. 437.

⁸⁰⁰ W *Bitwie w świątyni Honnō-ji*, tak jak i w *Chodakach Higo*, wystąpili Ritoku Arashi i Fukunosuke Nakamura V, możliwe więc, że Yokota, pisząc tekst wiele lat później, nieświadomie połączył te dwa filmy w jeden.

Spośród tych ostatnich warto odnotować zarejestrowaną przez Fukuię *Zwęgloną traszkę* (*Imori no kuroyaki*), której premiera odbyła się 25 czerwca 1908 roku, jako że produkcja ta stanowiła pierwszą próbę przeniesienia na japoński grunt popularnej na Zachodzie – a za sprawą importu również w Japonii – formuły tzw. filmu pościgowego (*chase film*)⁸⁰¹. W 1909 roku produkcja filmowa Yokota Shōkai nabrała charakteru systematycznego, głównie za sprawą Shōzō Makino, sprawnie realizującego kolejne filmy na podstawie sztuk *kabuki*. Mimo to Yokota dość długo wstrzymywał się z budową studia filmowego – powstało ono dopiero w 1910 roku w pobliżu zamku Nijō, było przy tym jedynym z działających wówczas w Japonii studiów filmowych pozbawionym sceny ze szklanym dachem. Choć Yokota dysponował skromniejszymi środkami finansowymi niż właściciele Yoshizawa Shōten i M. Patē, co początkowo wymuszało na nim spore oszczędności, miał w rękach atut, o którym jego konkurenci mogli tylko pomarzyć – był nim Matsunosuke Onoe, pierwsza gwiazda japońskiego kina, o którym szerzej piszę w dalszej części rozdziału.

W przeciwieństwie do przedsiębiorstw Kawaury, Yokoty i Umeji, którego działalność omawiam w następnym podrozdziale, firma Fukuhōdō Gōshi-kaisha nie zapisała się wielkimi literami w dziejach japońskiej kinematografii. Początek jej działalności przypada na okres, w którym w Japonii istniała już względnie rozwinięta branża filmowa, toteż nie podejmowała ona żadnych pionierskich działań w zakresie biznesu filmowego, naśladując rozwiązania uprzednio wypracowane przez jej poprzedników. Ponadto, jej właściciel, Kenzō Tabata, wszedł w biznes filmowy nie tylko, jak już sygnalizowałem, w niecodziennych okolicznościach, ale i wbrew pierwotnym intencjom⁸⁰².

Piastując stanowisko dyrektora w Nihon Hikaku i obracając się w kręgach stołecznej finansjery, Tabata zasłyszał plotkę, jakoby władze Tokio miały wprowadzić przepisy, w świetle których dopuszczalna byłaby konstrukcja tylko jednego kinoteatru na dzielnicę, a pozwolenia na to wydawano by według kolejności zgłoszeń. Wietrząc łatwy interes, biznesmen postanowił nabyć grunty budowlane w każdej z piętnastu ówczesnych dzielnic Tokio, uzyskać zezwolenia na postawienie na nich kinoteatrów, a po wprowadzeniu przepisów odsprzedać je z kilkukrotnym zyskiem któremuś przedsiębiorcy filmowemu. Tabata uzyskał dla projektu wsparcie finansowe wuja, Kinzaburō Kady, który ponadto pozwolił mu na użycie nazwy Fukuhōdō – należącej do niego firmy zajmującej się produkcją

⁸⁰¹ Film składał się z trzech scen i był komedią, której główną atrakcją stanowił widowiskowy pościg. Bohaterem był młody mężczyzna, który widzi w okolicy mostu prowadzącego do świątyni piękną kobietę, po czym kupuje w pobliskim sklepie środek miłosny ze sproszkowanej węglonej traszki. Młodzieniec zakrada się do kobiety od tyłu i próbuje sypnąć w nią proszkiem, trafia jednak w kłęzącą obok starą żebraczkę. Żebraczka z miejsca się w nim zakochuje, a kiedy ten salwuje się ucieczką, rusza za nim w pościg. W trzeciej scenie bohater próbuje uciec przed żebraczką jedną z zacumowanych przy brzegu łódek, ta jednak nie daje za wygraną, wskakuje do innej łódki i ściga go dalej. Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 246–247.

⁸⁰² Okoliczności zaangażowania się przez Tabatę w działalność filmową przytaczam za: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 166–168; High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 50.

i sprzedażą przyrządów farmaceutycznych⁸⁰³. Nabywszy działki i uzyskawszy potrzebne zezwolenia, postawił na nich tablice z napisem „Plac budowy kinoteatru Fukuhōdō” i czekał na wprowadzenie kluczowych dla jego planu regulacji. Przepisy ograniczające możliwości rozbudowy infrastruktury filmowej nie weszły jednak w życie (nie jest nawet jasne, czy faktycznie rozważano ich wprowadzenie⁸⁰⁴), wskutek czego Tabata został z gruntami, których nikt nie chciał od niego kupić⁸⁰⁵ i zobowiązaniami finansowymi względem wuja. W końcu zdecydował się na budowę kinoteatrów i rozpoczęcie działalności filmowej, mając nadzieję, że w ten sposób w dłuższej perspektywie uda mu się odzyskać zainwestowane pieniądze, a być może nawet – zważywszy na popularność kina – zapewnić sobie stałe źródło dodatkowych dochodów. W sierpniu 1910 roku jego firma dysponowała już w Tokio siecią ośmiu solidnych betonowych kinoteatrów wybudowanych pod kierownictwem wspomnianego już Kisaburō Kobayashiego przez gildię Endo-gumi. Kobayashi, który zaczął karierę w branży filmowej kilka lat wcześniej jako członek jednostki projekcyjnej firmy Yokoty, objął jedno z kierowniczych stanowisk w Fukuhōdō. By zagwarantować sobie stały dopływ zagranicznych i krajowych filmów do wyświetlania w jej kinoteatrach, firma otworzyła biuro w Londynie i studio filmowe w Nippori, gdzie realizowała głównie produkcje na podstawie spektakli *shinpa*⁸⁰⁶.

Shōkichi Umeya i M.Patē Shōkai

Przedsiębiorstwo M.Patē powstało, zanim jeszcze Kawaura i Yokota przystąpili do tworzenia sieci kinoteatrów i, podobnie jak ich firmy, początkowo zajmowało się organizacją pokazów zagranicznych filmów w wynajmowanych lokalach lub – gdy nie było takiej możliwości – w rozstawianych w tym celu wielkich namiotach. Choć formalnie firma została powołana do życia w połowie 1906 roku, jej właściciel – Shōkichi Umeya – prowadził działalność filmową od 1904 roku, pierwotnie na Półwyspie Malajskim. Umeya był postacią barwną nawet jak na standardy ówczesnej branży filmowej – przedsiębiorcą zaangażowanym w projekt japońskiej ekspansji ekonomicznej w Azji Południowo-Wschodniej, sympatykiem idei panazjatyckiej, aktywnie wspierającym ruch narodowyzwoleńczy na Filipinach i antymandżurski w Chinach, społecznikiem i awanturnikiem.

⁸⁰³ High błędnie stwierdza, że Tabata był właścicielem firmy farmaceutycznej. Por.: tamże.

⁸⁰⁴ Tanaka pisze, że nie udało mu się odnaleźć żadnego wskazującego na to dokumentu. Badacz dotarł co prawda do wewnętrznego pisma Tokijskiej Policji Metropolitarniej z 1912 roku zawierającego propozycję ograniczenia liczby kinoteatrów w Tokio do jednego lub dwóch na dzielnicę, lecz zważywszy na datę jego powstania, nie mogło ono mieć nic wspólnego z okolicznościami powstania Fukuhōdō. Por. Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 167.

⁸⁰⁵ Negocjacje z działającymi w Tokio przedsiębiorcami filmowymi próbował bezskutecznie prowadzić wspólnik Tabaty – Otosaburō Takiguchi, zarządzający wówczas jednym z kinoteatrów M.Patē.

⁸⁰⁶ Pełna nazwa studia to Fukuhōdō Nippori Hanamidera Satsueijo, stąd też w literaturze przedmiotu bywa ono zamiennie określane mianem Studia Nippori i Studia Hanamidera.

Urodzony w 1868 roku, uosabiał, bardziej nawet niż Yokota, ducha epoki Meiji, w której w wyniku zaburzenia tradycyjnej struktury społecznej Japonii, oddziaływania ideologii sukcesu i zaradności życiowej oraz pojawienia się możliwości nauki i pracy za granicą wystąpił wzrost przestrzennej i społecznej mobilności obywateli. Dlatego też przed omówieniem działalności filmowej Umeyi warto poświęcić nieco miejsca na przybliżenie jego sylwetki.



Ryc. 60. Fotografia portretowa Shōkichiego Umeyi z ok. 1910 roku.

Umeya przyszedł na świat w Nagasaki jako syn Matsugorō Hondy, lecz tuż po urodzeniu został adoptowany przez Kichigorō Umeyę – właściciela zakładu przetwórstwa ryżu i statku, wykorzystywanego głównie w handlu z kontynentem⁸⁰⁷. W młodości wielokrotnie dawał wyraz swej awanturniczej naturze. W wieku czternastu lat zakradł się na pokład należącego do jego rodziny statku płynącego do Szanghaju, a gdy na miejscu go odkryto, uciekł i przez jakiś czas pracował tam jako służący i kulis, aż zarobił pieniądze na powrót od Nagasaki. Rok później zorganizował pokazną grupę pracowników swego ojca, by rozprawić się z lokalnym gangiem, dowodzonym przez znanego jakuzę, Denkichiego Amadę. Między grupami wywiązała się bitwa, podczas której Umeya śmiertelnie ranił mieczem Amadę, wskutek czego musiał wraz z ojcem uciec z miasta do czasu przycichnięcia sprawy. W obawie przed zemstą ze strony członków gangu Amady, rodzina Umeyi zdecydowała się w 1886 roku wysłać go do USA. Nigdy jednak tam nie dotarł – na przewożącym go statku wybuchł pożar, z którego z życiem uszli tylko kapitan okrętu i Umeya. Po powrocie do Nagasaki przez kilka lat prowadził ze zmiennym szczęściem interesy w firmie ojca, kiedy jednak w 1891 roku stracił fortunę na ryzykownych spekulacjach ryżem, potajemnie opuścił miasto i zamieszkał w Xiamen w południowo-wschodnich Chinach. Dług względem rodziny, która musiała sprzedać część należących do niej nieruchomości, by pokryć straty firmy, spłacił dopiero w 1905 roku⁸⁰⁸.

Ucieczka do Xiamen dała początek czternastoletniemu pobytowi Umeyi poza granicami ojczyzny, przerywanemu okazjonalnymi wizytami w celach biznesowych. W Xiamen Umeya związał się z niejaką Tomeko, będącą prawdopodobnie *karayuki-san*⁸⁰⁹, która przekazała mu podstawową wiedzę z zakresu fotografii, nabytą w czasie wcześniejszego związku z angielskim fotografem. W październiku 1893 roku para przeniosła się do Singapuru, gdzie otworzyła sklep fotograficzny. Cztery miesiące później Umeya udał się do ojczyzny w celu pozyskania wsparcia dla projektu utworzenia na Półwyspie Malajskim japońskich plantacji kauczuku i ściągnięcia dużej liczby japońskich osadników, którzy mieli na nich pracować. Choć planów tych nie udało mu się zrealizować, nawiązał wówczas znajomość z politykami zainteresowanymi japońską ekspansją na tereny Azji Południowo-Wschodniej i myślicielami panazjatyckimi, takimi jak Kentarō Ōi, Tsuyoshi Inukai i Mitsuru Tōyama. W czasie tej wizyty Umeya wziął również ślub z Toku, adopcyjną córką jego ojca, z którą ten nakazał mu się ożenić na łożu śmierci, nie zabrał jej jednak ze sobą na kontynent – żona dołączyła do niego dopiero w 1903 roku. Wkrótce po wybuchu wojny chińsko-japońskiej Umeya i Tomeko opuścili Singapur ze względu na wrogie nastawienie tamtejszej chińskiej społeczności i osiedlili się w Hongkongu⁸¹⁰.

⁸⁰⁷ Dla ścisłości: za każdym razem, gdy w dalszych partiach tekstu piszę o ojcu Umeyi, mam na myśli jego ojca adopcyjnego.

⁸⁰⁸ Por.: High Peter B., *Umeya Shokichi: The Revolutionist as Impresario*, [w:] „*Tagenbunka to mirai shakai*” – *Kenkyū Purojekuto*, Nagoya University, Nagoya 2005, s. 106–108.

⁸⁰⁹ *Karayuki-san* (dosł. kobieta, która udała się za granicę) to określenie na Japonki, które pracowały za granicą, głównie w Chinach i Azji Południowo-Wschodniej, jako prostytutki.

⁸¹⁰ Por.: tamże, s. 108–111.

W Hongkongu Umeya otworzył kolejny sklep fotograficzny, prowadził także inne interesy i szerzej niż dotychczas zaangażował się w działalność społeczną – ufun-dował m.in. sierociniec dla porzuconych dzieci z mieszanymi związków, buddyjską świątynię zajmującą się opieką nad starzejącymi się japońskimi prostytutkami i przeznaczony dla nich cmentarz. W styczniu 1895 roku poznał Sun Jat-Sena, chińskiego rewolucjonistę i lidera opozycji antymandżurskiej, z którym połączyła go trwająca aż do jego śmierci w 1925 roku przyjaźń. Według Ayano Kosaki, prawnuczki Umeyi i autorki jego biografii *Japończyk, który wspierał rewolucję (Kakumei o purodyūsushita Nihonjin)*, już podczas ich pierwszego spotkania jej pradziadek przekonał się do sprawy Suna i zadeklarował: „Ty zajmij się rewolucją, ja zajmę się jej finansowaniem”⁸¹¹. Od tego czasu Umeya regularnie przekazywał mu z prywatnych funduszy pieniądze, które przeznaczano m.in. na zakup broni i sprzętu wojskowego, druk rewolucyjnych publikacji oraz wsparcie finansowe dla chińskich rewolucjonistów i ich rodzin. Ponadto pomagał mu w zdobyciu broni i jej przetrzymaniu do Chin, ukrywając ją w skrzyniach ze sprzętem fotograficznym i innymi towarami, którymi handlował. Umeya wspierał działalność Suna przez trzydzieści lat – dokładna suma pieniędzy, jaką mu w tym czasie przekazał, nie jest znana, lecz według Kosaki mogła wynosić nawet równowartość ponad biliona jenów (tj. ponad 12 mld. dolarów) z 2009 roku⁸¹². W 1898 roku Umeya poznał innego azjatyckiego rewolucjonistę – Emilia Aguinalda, przywódcę zrywu narodowo-wyzwoleńczego na Filipinach, którego także wspierał finansowo, najpierw w walce przeciw Hiszpanom, a później Amerykanom. W 1903 roku, dziewięć lat po ich ślubie, do przedsiębiorcy dołączyła żona, Tomeko zaś powróciła do Xiamen, skąd następnie wyjechała do Australii. Małżeństwo zmuszone było opuścić Hongkong w kwietniu 1904 roku, ponieważ jeden ze znajomych Umeyi doniósł tamtejszym władzom o jego działalności rewolucyjnej i groziło mu aresztowanie. Biznesmen ponownie osiedlił się w Singapurze, gdzie rozpoczął działalność filmową⁸¹³.

W odniesieniu do młodości Umeyi i lat spędzonych przez niego poza ojczyznę narosło wiele legend, w przypadku których do dziś trudno jest oddzielić ziarno prawdy od plew fantazji. Jedną z nich, przedstawianą przez biografę Umeyi, Jōjiego Kurumadę, i jego wnuczkę, Seiko Kunigatę, jako prawdziwą historię dotyczy okoliczności nawiązania przez niego znajomości z gangsterem Katsutarō Harimą i zaangażowania się w działalność filmową. Umeya miał jakoby poznać Harimę w Hongkongu i wyzwać do gry w karty *hanafuda*, w której ten przegrywał raz za razem, aż postawił swoje życie, a kiedy przegrał i tę partię, związał się ze zwycięzcą *quasi*-feudalną relacją. Wedle legendy jakiś czas później biznesmen wysłał gangstera i jego ludzi do Singapuru, gdzie nabył tradycyjną japońską gospodę, którą oddał im do prowadzenia; na krótko zaś przed opuszczeniem przez Umeyę Hongkongu Harima przesłał mu w prezencie projektor filmowy wraz z kilkoma nagraniami, które ten postanowił zabrać ze sobą, co stanowiło impuls

⁸¹¹ Kosaka Ayano, *Kakumei o purodyūsushita Nihonjin*, Kōdansha, Tōkyō 2009, s. 57.

⁸¹² Tamże, s. 13.

⁸¹³ Por.: High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 114–116.

do zaangażowania się przezeń w działalność filmową. Tymczasem, na co zwraca uwagę High, przytaczając tę anegdotę, nie ma żadnych dowodów na jej prawdziwość, a zdaniem Jun'ichirō Tanaki Umeya poznał Harimę dopiero w Singapurze, gdy ten już prowadził gospodę⁸¹⁴.

Niezależnie jednak od tego, kiedy Umeya poznał Harimę, jakie łączyły ich relacje i w jakich okolicznościach w jego ręce trafił pierwszy projektor, faktem pozostaje, że po przybyciu do Singapuru biznesmen zaangażował się w działalność filmową i współpracował na tym polu z Harimą. Zważywszy na to, że Umeya prowadził sklep fotograficzny, jest prawdopodobne, że pierwotnie nabył projektor z zamiarem jego sprzedaży i dopiero później postanowił spróbować sił w organizacji projekcji, cieszących się na Półwyspie Malajskim coraz większą popularnością. Rezydując w Singapurze, nie miał problemów z zakupem filmów, gdyż oferowało je wówczas kilka działających tam sklepów⁸¹⁵. Najważniejszym z nich był otwarty w 1904 roku sklep firmy Levy Hermanos, w którym sprzedawano filmy wytwórni Gaumont i Pathé Frères⁸¹⁶. Pierwsze projekcje zorganizowane przez Umeyę z pomocą chińskich kupców, wdzięcznych za wsparcie przezeń sprawy Suna, okazały się dużym sukcesem, toteż biznesmen kontynuował działalność filmową, prowadząc równocześnie sklep fotograficzny i inne interesy. Pod koniec 1904 roku w Singapurze regularnie odbywały się organizowane przez niego pokazy filmowe, utworzył także kilka mobilnych jednostek projekcyjnych, które wyświetlały filmy w największych miastach Półwyspu Malajskiego. Współpracujący z nim Harima zapuścił się nawet na terytorium Syjamu, organizując projekcje w Bangkoku i Chiang Mai⁸¹⁷. Mając świadomość konieczności częstego zmieniania repertuaru projekcji, Umeya

⁸¹⁴ Por.: tamże, s. 112–113 i 116.

⁸¹⁵ Charakteryzując dystrybucję filmową w Azji Południowo-Wschodniej pod koniec XIX i w pierwszej dekadzie XX wieku, Nadi Tofighian stwierdza, że w latach 1896–1903 wędrowni ogranzatorzy projekcji pozyskiwali filmy bezpośrednio z Europy i USA, później zaś – w okresie przypadającym na moment zaangażowania się przez Umeyę w działalność filmową – liczne przedsiębiorstwa handlowe działające w regionie sprzedawały importowane przez siebie filmy. Nagrania te nabywali od nich lokalni przedsiębiorcy filmowi lub inni handlowcy, którzy następnie odsprzedawali je innym podmiotom. W sierpniu 1907 roku – już po powrocie Umeyi do Japonii – wytwórnia Pathé Frères otwarła filię w Singapurze, co umocniło pozycję jej produktów w regionie. Por.: Tofighian Nadi, *Blurring the Colonial Binary: Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm University, Stockholm 2013, s. 136.

⁸¹⁶ Firmę Levy Hermanos (Bracia Levy) założyli Charles i Adolphe Levy, którzy w 1870 roku opuścili Alzację z powodu jej zajęcia przez siły Królestwa Prus w wojnie francusko-pruskiej, a po krótkim pobycie w San Francisco przenieśli się w 1873 roku na Filipiny. Początkowo prowadzili sklep w Iloilo, później przenieśli się do Manili, a z biegiem czasu otwarli kolejne oddziały firmy, m.in. w Bombaju, Tiensin, Szanghaju, Hongkongu i Singapurze. Firma zajmowała się handlem, m.in. diamentami, biżuterią i lekami, oraz produkcją slajdów do latarni magicznej, a w 1904 roku rozpoczęła sprzedaż importowanych z Francji filmów. Oddziałem w Singapurze zarządzał Fernard Dreyfus, który po otwarciu w mieście filii Pathé Frères został jej wyłącznym agentem w regionie.

⁸¹⁷ Wzmiankowany na początku rozdziału Tomoyori Watanabe wspominał, że współpracował z Harimą przy jednej lub dwóch okazjach, gdy ten przebywał w Chiang Mai, lecz wycofał się ze współpracy, gdy dotarły do niego plotki o gangsterskiej przeszłości Harimy. Por.: High Peter B, *Umeya...*, dz. cyt., s. 119.

regularnie pozyskiwał nowe nagrania od handlowców z Singapuru, Hongkongu i Japonii – większość filmów, jakie miał w ofercie była produkcjami Pathé Frères, dominującymi wówczas w regionie⁸¹⁸. Nowo zakupione filmy Umeya najpierw prezentował przez jakiś czas w Singapurze, później zaś przekazywał je mobilnym jednostkom projekcyjnym, które zabierały je w trasę po półwyspie⁸¹⁹. Szczególną popularnością cieszyły się nagrania dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej, budzącej zainteresowanie zarówno lokalnej ludności, mieszkających na półwyspie Japończyków i Chińczyków, jak i przebywających tam obywateli państw zachodnich.

Umeya powrócił na stałe do Japonii w czerwcu 1905 roku. Przywiózł ze sobą pokazną sumę pieniędzy, trzy projektory i ponad setkę filmów, w tym kilka koloryzowanych produkcji Pathé Frères, barwionych z zastosowaniem technologii Pathécolor. Jego przybycie wywołało sensację w rodzinnym Nagasaki, które odwiedził ostatni raz jedenaście lat wcześniej, a gdzie od dawna docierały wieści o jego zagranicznej działalności, poważaniu, jakim cieszył się wśród Japończyków żyjących w Hongkongu i Singapurze, pomocy udzielanej chińskim i filipińskim rewolucjonistom oraz sukcesach biznesowych. Pod koniec miesiąca zorganizował w jednym z teatrów pokazy filmów, które ze sobą przywiózł, w lipcu zaś przeniósł się do Tokio, gdzie mieszkał aż do śmierci. Przez kolejny rok organizował pojedyncze projekcje i gromadził kapitał potrzebny do rozkręcenia pełnowymiarowej działalności filmowej, której miał zamiar poświęcić się w Japonii. W końcu, w lipcu 1906 roku, powołał do życia firmę M.Patē Shōkai⁸²⁰, której nazwę utworzył przez połączenie pierwszej litery zlatynizowanej formy swego nazwiska (Mumeya) i nazwy wytwórni Pathé, której filmy dominowały wówczas w jego ofercie. Umeya użył nazwy francuskiej wytwórni, mimo że nie był z nią w żaden sposób związany, a formalnie wyłączność na wyświetlanie jej filmów w Japonii wciąż miała Yokota Shōkai⁸²¹. Trzon kadr M.Patē stanowili młodzi Japończycy, którzy związali się z Umeyą w Hongkongu i Singapurze, zdobyli doświadczenie w organizacji projekcji filmowych na Półwyspie Malajskim i przybyli z nim do Japonii. Wkrótce w firmie zatrudniło się także kilku nowych pracowników, takich jak Tatsumi Iwaoka i Shisetsu Iwafuji.

⁸¹⁸ High stwierdza, że sieć kontaktów biznesmena rozciągała się do samego Paryża, skąd importował filmy Pathé Frères (tamże, s. 118), jest to jednak wysoce nieprawdopodobne. Biorąc pod uwagę zarysowany przez Tofighiana model dystrybucji filmów w Azji Południowo-Wschodniej i fakt, że w Singapurze od 1904 roku działał sklep Levi Hermanos, w którym sprzedawano francuskie filmy, o wiele bardziej prawdopodobne jest, że to właśnie stamtąd – a zapewne także od innych sprzedawców – Umeya pozyskiwał produkcje Pathé.

⁸¹⁹ High spekuluje, że część taśm Umeya mógł później odsprzedawać innym promotorom filmowym działającym w regionie, jak sam stwierdza, nie ma jednak na to dowodów. Por.: tamże, s. 119.

⁸²⁰ Pierwotnie firma nosiła nazwę M.Patē Katsudō Shashin Shōkai, lecz jeszcze w 1906 roku Umeya skrócił ją do formy M.Patē Shōkai.

⁸²¹ Szczegóły kontraktu między Yokotą a Pathé Frères nie są znane, najprawdopodobniej jednak wyłączność na dystrybucję filmów wytwórni na terenie Japonii rozumiana była tak, że nie sprzedawała ona swych nagrań innym japońskim firmom. Tymczasem Umeya pozyskiwał filmy Pathé w Singapurze i Hongkongu, później zaś zapewne także od europejskich i amerykańskich handlowców operujących w Japonii lub za pośrednictwem pracowników wysyłanych w celu ich zakupu od pośredników do Europy.

M.Patē zainaugurowała działalność z wielką pompą, organizując w prestiżowym teatrze Shintomi-za trwające od 4 do 13 lipca pokazy, których główną atrakcją stanowiła koloryzowana wersja *Żywota i męki Jezusa Chrystusa* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, 1903, Ferdinand Zacca, Lucien Nonguet)⁸²². Na potrzeby projekcji przed wejściem do teatru ustawiono tunel z gałęzi teczyny, w środku przygrywał zespół wykonujący malajską muzykę, a widzów na miejsca prowadziły atrakcyjne bileterki w jednolitych uniformach. Umeya zadbał także o to, by pokazy uświetniła obecność prominentnych gości – na widowni zasiedli m.in. ówczesny premier Katsura Tarō oraz Shinpei Gotō, szef administracji cywilnej japońskich władz kolonialnych na Tajwanie. Reklama projekcji zamieszczona w „Yomiuri Shinbun” zachęcała do zapoznania się z pierwszymi produktami innowacyjnego procesu barwienia filmów opracowanego przez firmę Pathé, które zdobyły niebywały rozgłos na całym świecie i złoty medal na Wystawie Światowej w Paryżu⁸²³. Poza *Żywotem...* w Shintomi-za wyświetlano również *W czarnej krainie* (*Au pays noir*, 1905, Ferdinand Zacca, Lucien Nonguet)⁸²⁴, *Wodowanie japońskiego pancernika Katori* (*Launching of Japanese Battleship Katori*, 1905, Cecil M. Hepworth), produkcję opatrzoną tytułem *Przestroga przed hazardem* (*Tomikuji no imashine*)⁸²⁵ i trzynaście innych filmów.

Przedsiębiorstwo M.Patē rozwijało się w sposób analogiczny do firm Kawauy i Yokoty, choć w jego przypadku, ze względu na późniejszy start, proces ten przebiegał znacznie szybciej. Pod koniec 1906 roku Umeya przekształcił przestronne pomieszczenie mieszczące się na drugim piętrze siedziby firmy w Kabuto-chō, służące wcześniej do magazynowania taśm z filmami, w laboratorium przeznaczone do kopiowania zakupionych zagranicznych filmów, a później także do wywoływania nagrań zarejestrowanych przez pracowników M.Patē. W 1907 roku biznesmen odkupił teatr *yose* w Osace, który przekształcił w kinoteatr Bunmei-kan, inicjując tym samym proces tworzenia sieci kinoteatrów M.Patē. Rok później jego firma kontrolowała przynajmniej trzy takie obiekty w Tokio – Dai-ichi Bunmei-kan w Ushigomi, Dai-ni Bunmei-kan w Azabu i Taishō-kan w Asakusie⁸²⁶. W tym samym roku firma otwarła również

⁸²² Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 150. High, mimo że w wielu miejscach posiłkuje się pracą Tanaki, błędnie datuje projekcje w Shintomi-za na lipiec 1905 roku. Datę tę prawdopodobnie przyjął za biografią Umeyi autorstwa Kurumady. Richie i Anderson, nie wskazując konkretnie na projekcje w Shintomi-za, założenie M.Patē datują, tak jak Kurumada, na 1905 rok. Por.: High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 105; Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 28; Kurumada Jōji, *Kokufu Sonbun to Umeya Shōkichi: Chuōgoku ni sasageta aru Nihonjin no shōgai*, Rokkō Shuppan, Tōkyō 1975, s. 177 i 183.

⁸²³ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 150.

⁸²⁴ Film, oparty na motywach powieści *Germinal* Émile'a Zoli, wyświetlano pod tytułem *Tragiczne okoliczności wybuchu w kopalni w Neapolu we Włoszech w roku 1906* (*1906-nen Ikoku Nēburu kōzan haretsu no sanjō*).

⁸²⁵ Najprawdopodobniej był to film *Życie szulera* (*La vie d'un joueur*, 1903, Ferdinand Zacca).

⁸²⁶ Taishō-kan, otwarty 13 lipca 1908 roku, był – przynajmniej początkowo – pierwszym kinoteatrem w Japonii specjalizującym się w wyświetlaniu zagranicznych filmów, stopniowo jednak, zwłaszcza po przejściu go w 1912 roku przez Nikkatsu, prezentowano w nim coraz więcej krajowych produkcji. W grudniu 1930 roku przekształcono go ponownie w kino wyświetlające – formalnie, ponieważ ist-

kinoteatr w Jokohamie – M.Patē Denki-kan, przemianowany 1909 roku na Shikishima-kan. W kolejnych latach Umeya wybudował, kupił lub zakontraktował po kilka kinoteatrów w największych miastach Japonii. W kwietniu 1908 roku, cztery miesiące po ukończeniu budowy Studia Meguro przez Yoshizawa Shōten, M.Patē otworzyła własne studio filmowe na terenie świeżo nabytej posiadłości Umeyi w Ōkubo. Filmy kręcono tam zarówno w plenerze, jak i na zamkniętej scenie – początkowo w przestronnym budynku o drewnianych ścianach i płóciennym dachu, później zaś na scenie ze szklanym dachem, skonstruowanej na początku 1910 roku⁸²⁷.

Rozwijając swą firmę, Umeya podążał ścieżką wytyczoną przez Kawaurę, miał jednak także kilka własnych pomysłów. Wspominałem już, że podjęta przez niego próba wzbogacenia projekcji o dźwięk z płyt gramofonowych nie przyniosła zadowalających rezultatów ze względu na trudności w synchronizacji dźwięku z obrazem. Większym sukcesem okazał się opracowany w M.Patē proces barwienia całych segmentów filmów w kadziach z farbą w ustandaryzowanym kluczu kolorystycznym – scen nocnych w kolorze niebieskim lub sepii, scen rozrywających się w zamkniętych przestrzeniach w kolorze brązowym, a scen przedstawiających walki, pożary i postaci w chwili miłosnego uniesienia w kolorze czerwonym⁸²⁸. Choć barwione w ten sposób nagrania z pewnością nie wywoływały na widowni takiego wrażenia, jak filmy koloryzowane ręcznie, a tym bardziej przy zastosowaniu technologii Pathécolor – poszczególne sceny wciąż były bowiem zaledwie monochromatyczne – proces ten był znacznie bardziej ekonomiczny, a przy tym dawał namiastkę filmu kolorowego. Ponadto, w 1906 roku Umeya utworzył pierwszą w Japonii szkołę dla narratorów filmowych (Benshi Yōseijo), którą kierował Shisetsu Iwafuji – przyszły główny *benshi* w kinoteatrze Dai-ichi Bunmei-kan i reżyser filmowy. Szkoła działała do chwili wchłonięcia M.Patē przez Nikkatsu w 1912 roku⁸²⁹, przygotowując pracowników firmy do prowadzenia narracji podczas organizowanych przez nią projekcji, później zaś także do objęcia funkcji *benshi* w zarządzanych przez nią kinoteatrach.

niały od tego wyjątki – wyłącznie filmy zagraniczne. Budynek, który przekształcono w Taishō-kan, powstał w 1880 roku i funkcjonował wcześniej pod nazwą Dai-ichi Kyōsei-kan – występowała w nim trupa akrobatyczna Tanamoriego Aokiego. Jeszcze zanim przekształcono go w kinoteatr, w obiekcie okazjonalnie odbywały się projekcje filmowe. Por.: *A Tour of the Motion Picture Hall*, [w:] Friends of Silent Films Association, Matsuda Film Productions (red.), *The Benshi – Japanese Silent Film Narrators*, Urban Connections, Tokyo 2001, s. 153; Yoshimi Shun'ya, *Toshi no doramaturugi: Tōkyō sakariba no shakaishi*, Kawade Shobō Shinsha, Tōkyō 2008, s. 211–212.

⁸²⁷ High Peter B, *Umeya...*, dz. cyt., s. 126.

⁸²⁸ Tenże, *The Dawn...*, dz. cyt., s. 41.

⁸²⁹ W 1913 roku firma ta powołała do życia własną szkołę dla *benshi* (Katsudō Shashin Benshi Yōseijo) – kierował nią Kingorō Nakajima, a zajęcia prowadził głównie Raishū Tōgō. W szkole poza praktycznymi umiejętnościami zawodowymi uczono także m.in. historii Europy i USA, geografii ogólnej i języka angielskiego. Miało to na celu dostarczenie kandydatom na *benshi*, którzy w większości kończyli edukację na szkole podstawowej, minimalnej wiedzy potrzebnej do poprawnego prezentowania zagranicznych filmów oraz tłumaczenia anglojęzycznych plansz tekstowych i opisów filmów podczas prac nad skrytem narracji.



Ryc. 61. Asakusa Rokku na fotografii z ok. 1910 roku. Pierwszy budynek od lewej to Taishō-kan, drugi zaś to Sekai-kan.

Pierwszym filmem wyprodukowanym przez M.Patē Shōkai był *Zmierzch na ziemiach łowieckich braci Soga* (*Soga kyōdai kariba no akebono*, 1908, Gen'ichirō Nishikawa), którego premiera odbyła się 30 września 1908 roku w Taishō-kanie. Mierzące około 1700 stóp nagranie zarejestrowano na dziedzińcu jednej z tokijskich świątyń, na tle wielkiej malowanej kurtyny, a przed kamerą stanęły aktorki żeńskiej trupy *kabuki* Musume Bidan (Trupa Pięknych Dziewcząt), której gwiazdą była dziewiętnastoletnia Kasen Nakamura⁸³⁰. Film okazał się dużym sukcesem, do czego niewątpliwie przyczyniła się uprzednia popularność aktorki, toteż Umeza zdecydował się na realizację kolejnych filmów z jej udziałem – już 10 grudnia w Taishō-kanie premierę miał *Dziesiąty akt Taikōki* (*Taikōki jūdanme*, 1908, Kaku Ozawa)⁸³¹, następnie na ekranach

⁸³⁰ Informacje o kobiecym *kabuki* w epoce Meiji, zwłaszcza o Kumehachi Ichikawie, uczniu Danjurō Ichikawy IX, można znaleźć w: Edelson Loren, *The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi*, „The Journal of Japanese Studies”, Vol. 34, No. 1, 2008, 69–98; też, *Danjūrō's Girls: Women on the Kabuki Stage*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2009, s. 15–36.

⁸³¹ Film był wyświetlany także jako *Ilustrowana kronika Taikō* (*Ehon Taikōki*), tj. pod tytułem sztuki, na podstawie której powstał. Sztuka, napisana dla teatru *bunraku* i wystawiona po raz pierwszy w 1799 roku, zaś rok później przeniesiona na deski teatru *kabuki*, składała się z 13 aktów przedstawiających po jednym dniu pomiędzy śmiercią Nabunagi Ody w wyniku zdrady Mitsuchidego Akechiego a śmiercią tego drugiego podczas bitwy pod Yamazaki, gdzie jego oddziały starły się z wojskami Hideyoshiego Toyotomiego. Więcej informacji na temat sztuki, a także tłumaczenie jej dziesiątego aktu na język angielski można znaleźć w: Leiter Samuel L., *The Picture Book of Taikō: Ehon Taikōki*, [w:] James R. Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage: Villainy and Vengeance, 1773–1799*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 352–375.

gościły m.in. *Scena zabójstwa zniewolonej Kasane* (*Kasane miuri koroshiba*, 1909, reż. nieznany), *Opowieść o Asagao* (*Asagao nikki*, 1909, reż. nieznany), *Sakura znad rzeki Hidaka* (*Hidakagawa iriai zakura*, 1910, reż. nieznany) i *Pożegnanie w śniegu na stoku Nanbuzaka* (*Nanbuzaka yuki no wakare*, 1911, reż. nieznany). W późniejszych latach aktorka występowała głównie w *renstageki*, których segmenty filmowe wyświetlano nie tylko w ramach spektakli, ale także jako niezależne filmy.



Ryc. 62. Kadr z filmu *Opowieść o Asagao* z udziałem Kasen Nakamury.

Zmierzch... był pierwszym japońskim filmem, w którym wystąpiły kobiety. Co więcej – wcieliły się one w postaci męskie. Wcześniej, zgodnie z teatralną tradycją, przed kamerami stawali wyłącznie mężczyźni, odgrywający zarówno role męskie, jak i żeńskie. Mimo ogromnej popularności Nakamury oraz filmów i – przede wszystkim – spektakli *renstageki* z jej udziałem, we wczesnym japońskim przemyśle filmowym nie wykształciła się praktyka obsadzania kobiet w rolach żeńskich – z aktorów wcielających się w kobiety (tzw. *onnagata*, alt. *oyama*) branża zrezygnowała dopiero, przy ich głośnym sprzeciwie, na początku trzeciej dekady XX wieku. O wiele trwalszy wpływ na praktyki produkcyjno-wystawiennicze japońskiej branży filmowej wywarł sposób prezentacji *Zmierzchu...* podczas jego premierowych pokazów w Taishō-kanie. Wówczas to jeden z producentów filmu, Hideo Honda, wpadł na pomysł, by w czasie projekcji występujące w nim aktorki stały obok ekranu i wypowiadały kwestie odgrywanych przez siebie postaci⁸³². Był to prawdopodobnie pierwszy przypadek zastosowania techniki *kagezerifu*, z całą

⁸³² McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 29.

natomiast pewnością pierwszy, w którym głosy postaciom podkładały osoby, które faktycznie wystąpiły w danym filmie⁸³³.

Ze względu na spore koszty i trudności logistyczno-organizacyjne wiążące się z formą *kagezerifu* zaprezentowaną podczas premiery *Zmierzchu...*, sięgano po nią rzadko, zwykle podczas specjalnych wydarzeń, za udział w których pobierano wyższą opłatę wejściową niż na zwykłe projekcje. Sama idea podkładania głosu postaciom pojawiającym się na ekranie szybko jednak się przyjęła – kwestie postaci wygłaszali bądź to *benshi*, odpowiednio modulując głos, bądź specjaliści aktorzy głosowi, zwani *kowairo*⁸³⁴. Zakres stosowania tej techniki różnił się w zależności od typu prezentowanych filmów – w przypadku zagranicznych produkcji z reguły nie stosowano *kagezerifu*, uważano bowiem, że zabieg ten do nich nie przystaje⁸³⁵; japońskie filmy historyczne prezentowano niemal zawsze z udziałem *benshi* odpowiadającego za narrację i kwestie głównego bohatera oraz kilku *kowairo*; podobnie czyniono z produkcjami *shinpa*, choć w ich przypadku liczba aktorów głosowych była zazwyczaj mniejsza niż przy wyświetlaniu filmów historycznych, często też za *kagezerifu* odpowiadali wyłącznie *benshi*, modulujący głos, by wcielić się w kilka postaci. Od połowy drugiej dekady XX wieku

⁸³³ Wśród badaczy japońskiego kina istnieje konsensus, że nigdy wcześniej podczas wyświetlania filmu głosów postaciom nie podkładali występujący w nim aktorzy. Komatsu jest ponadto zdania, że był to pierwszy przypadek, gdy kwestie postaci wygłaszało kilka osób, nie zaś pojedynczy *benshi* (Por.: Komatsu Hiroshi, Musser Charles, dz. cyt., s. 83). Warto odnotować, że podczas premiery *Pokazu tańca miecza szkoły Shintō-ryū* (*Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi*, 1908, reż. nieznanego) – pierwszego filmu zrealizowanego w Studio Meguro, ukazującego taniec miecza w wykonaniu Raifu Hibino, założyciela istniejącej do dziś szkoły szermierczej Shintō-ryū – która odbyła się 1 maja 1908 roku w Denki-kanie, Hibino stał obok ekranu, recytując chińskie wiersze (Por.: Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 246). Premiery *Pokazu tańca...* nie można jednak uznać za przypadek zastosowania techniki *kagezerifu*, gdyż – abstrahując od niefikcyjnego charakteru nagrania – Hibino nie wygłaszał kwestii postaci widocznej na ekranie.

⁸³⁴ Należy podkreślić, że stosowana wówczas terminologia nie była ścisła. Mianem *kowairo* określano zarówno samą praktykę podkładania głosu postaciom pojawiającym się na ekranie, aktorów głosowych, jak i modulowanie głosu w celu wywołania wrażenia, że poszczególne kwestie wypowiada kilka różnych postaci. Ponadto – w tym pierwszym przypadku posługiwano się zamiennie terminami *kagezerifu* i *kowairo*, choć część piszących termin *kagezerifu* rezerwowała dla sytuacji, gdy kwestie wypowiadało kilku aktorów głosowych i *benshi*, nie stosując go w odniesieniu do pokazów, podczas których wszystkie kwestie wygłaszał jeden modulujący głos narrator.

⁸³⁵ Choć w Japonii unikano stosowania *kagezerifu* podczas wyświetlania zagranicznych filmów, aktorzy głosowi istnieli wówczas na Zachodzie, głównie w USA i Kanadzie, gdzie okres największej aktywności przypadał na lata 1908–1910. Wtedy to w USA powstało kilka firm specjalizujących się w organizacji projekcji z akompaniamentem dialogowym, takich jak Humanovo, Actologue czy Dramagraph. Firmy te nabywały filmy, usuwały z nich plansze tekstowe, następnie scenarzysta tworzył na ich podstawie skrypt dialogowy, który przekazywał trupie liczącej od trzech do sześciu aktorów, a ci po odbyciu prób wyruszyli z filmem w trasę, prezentując go w zakontraktowanych kinoteatrach. Por.: Klenotic Jeffrey, *Dialogue Accompaniment*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia...*, dz. cyt., s. 263–264. Bardziej szczegółowe omówienie tego zagadnienia można znaleźć w: tenże, *Talker Pictures as Early Cinema Sound Practice* [w:] Richard Abel, Rick Altman (red.), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 156–166; Véronneau Pierre, *An Intermedia Practice: 'Talking Pictures' in Montreal, 1908–1910*, tłum. Franck Le Gac, Wendy Schubring, „Film History”, Vol. 11, No. 4, 1999, s. 426–432.

stopniowo odchodzono od *kagezerifu* w wykonaniu narratora i kilku aktorów głosowych, na rzecz odgrywania wszystkich ról przez pojedynczego *benshi* – *kowairo* ostatecznie zniknęli z kinoteatrów na początku następnej dekady. Pewne wyobrażenie o tym, jak wyglądało wczesne *kagezerifu* w wykonaniu pojedynczego *benshi* daje wyimek z wydanego na płycie gramofonowej w 1919 roku nagrania z narracją Shōju Tsuchiyi, słynącego z maestrii w sztuce *kowairo*, do filmu *Złoty demon* (*Konjiki yasha*, 1912, Kichizō Chiba):

[Narracja:] Oto słynny japoński dramat sentymentalny *Złoty demon*. Scena rozgrywa się na plaży w Atami.

Kowairo [dla bohatera]: Omiya, dziś zwracam się do ciebie po raz ostatni. Zapamiętaj tę datę – 17 stycznia. Ja zapamiętam tę noc do końca swego życia. Jak mógłbym zapomnieć? Za rok zachmurzę księżyc swymi łzami. Kiedy zobaczysz ten zachmurzony księżyc, pomyśl o mnie. Łkającym. Nienawidzącym cię.

Kowairo [dla bohaterki]: Nie mów takich smutnych rzeczy. Z pewnością nie zapomnę cię tak długo, jak będę żyła.

Kowairo [dla bohatera]: Nie mam ochoty cię słuchać. To był tylko sen. Zły sen, który mi się przyśnił.

[Narracja:] Kanichi szedł cicho wzdłuż plaży, z opuszczoną głową. Cóż miała zrobić Omiya? Cała we łzach podążyła za nim.

Kowairo [dla bohaterki]: Co powiesz, jeśli wyjdę za Tomiyamę?

Kowairo [dla bohatera]: Jesteś więc gotowa wyjść za niego. Jakąż złą kobietą o zepsutym sercu jesteś.

[Narracja] Kanichi, przepelniony gniewem, uniósł nogę i kopnął drobną Omiyę⁸³⁶.

Od początku działalności filmowej w Japonii Umeya kładł nacisk na edukacyjne walory „ruchomej fotografii”, do czego rzekomo przekonał go Sun Jat-Sen⁸³⁷. Posługując się retoryką bliźniaczo podobną do tej, jaką stosowali organizatorzy pionierskich projekcji, przekonywał, że film stanowi najprostszy, najbardziej bezpośredni środek oświecania mas⁸³⁸. Z tego względu jego firma w większym zakresie niż przedsiębiorstwa Kawaury, Yokoty i Tabaty importowała i włączała do organizowanych przez nią pokazów nagrania o charakterze edukacyjnym, głównie produkcje z katalogu Charles Urban Trading Company⁸³⁹. Pierwsza okazja do udowodnienia edukacyjnego potencjału kina nadarzyła się Umeyi bardzo szybko, bowiem już pod koniec 1906 roku, kiedy to w prefekturze Yamagata

⁸³⁶ Cytat za: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 182–183.

⁸³⁷ High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 124.

⁸³⁸ Tenże, *The Dawn...*, dz. cyt., s. 56.

⁸³⁹ Firma ta od początku działalności specjalizowała się w filmach edukacyjnych, reportażach i trawelogach. Sam Urban opublikował w 1907 roku kilkudziesięciostronicową broszurę poświęconą możliwości wykorzystania filmu w celach edukacyjnych, naukowych i państwowych: Urban Charles, *The Cinematograph in Science, Education, and Matters of State*, Charles Urban Trading Co., Ltd., London 1907. Zbieżność wyłożonej w niej argumentacji z retoryką Umeyi pozwala przypuszczać że właściciel M.Patē znał broszurę i inspirował się nią.

wybuchła epidemia cholery. Przedsiębiorca zwrócił się wówczas do lokalnego oddziału Biura do spraw Higieny Publicznej (Eisei Kyoku) z propozycją odbycia po terenach objętych epidemią trasy z filmami dotyczącymi drobnoustrojów, których wyświetlenie poprzedzałaby prelekcja urzędnika biura, wyjaśniająca widzom, czym są bakterie i podkreślająca konieczność gotowania wody przed spożyciem w celu zabezpieczenia się przed infekcją. Pomysł zyskał akceptację, a gdy na początku następnego roku epidemia wygasła, prasa przypisała zasługę za to projekcjom zorganizowanym przez Umeyę⁸⁴⁰.

Z biegiem czasu Umeya coraz bardziej reorientował się na filmy edukacyjne, być może licząc na to, że wraz z upowszechnieniem się wykorzystania filmów w szkolnictwie, stanie się głównym dostawcą tego typu produkcji. Swoistym ukoronowaniem tego procesu było wydanie przez niego pod koniec 1911 roku *Skarbnicy ruchomych fotografii (Katsudō shashin hyakka hōten)* – liczącego ponad 500 stron katalogu filmów edukacyjnych, reportaży i trawelogów, z których każdy został opatrzone japońskim i angielskim tytułem oraz krótkim japońskim opisem. Nornes i Gerow charakteryzują *Skarbnicę...* jako „katalog filmów dostępnych w M.Patē [...], zaprezentowany w formie encyklopedii ludzkiej wiedzy, z filmami pogrupowanymi według różnych obszarów nauki i badań”⁸⁴¹. Charakterystyka ta, choć zasadniczo prawdziwa, jest jednak nieprecyzyjna – wydawnictwo nie zawierało wykazu wszystkich filmów edukacyjnych, jakie znajdowały się w posiadaniu M.Patē, lecz tylko tych, które dystrybuowała firma Urbana; zastosowany w nim system kategoryzacji filmów został zaczerpnięty z katalogów brytyjskiego przedsiębiorstwa; z nich też pochodziły ich opisy, przetłumaczone na język japoński⁸⁴². Nie jest nawet jasne, czy Umeya faktycznie dysponował wówczas wszystkimi wymienionymi w *Skarbnicy...* nagraniami, czy też tylko wyliczył filmy znajdujące się w ofercie Urbana, planując sprowadzenie do kraju tych pozycji, na które pozyska zamówienia.

Tab. 3. Kategorie i podkategorie nagrań wyróżnione w *Skarbnicy ruchomej fotografii* wraz z przykładowymi seriami i filmami wchodzącymi w ich ramy.

1. Historia naturalna	
1. A. Królestwo zwierząt	<i>Królestwo zwierząt (Animal Kingdom, 1906, F. Martin Duncan)</i> <i>Nasi przyjaciele z farmy (Our Farmyard Friends, 1903, F. Martin Duncan)</i>
1.B. W krainie ptaków	<i>W krainie ptaków (In Birdland, 1906, F. Martin Duncan)</i>
1.C. Wśród gadów	<i>Wśród gadów (Amongst the Reptiles, 1907, Cherry Kearton)</i>
1.D. Gryzonie	<i>Gryzonie i ich zwyczaje (Rodents and Their Habits, 1908, reż. nieznan)</i>

⁸⁴⁰ High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 124–125.

⁸⁴¹ Nornes Abé Mark, Gerow Aaron, *Research Guide to Japanese Film Studies*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 2009, s. 90.

⁸⁴² *We Put the World...*, dz. cyt.; *Revised List...*, dz. cyt.; *List of New, High-class and Original Urban Film Subjects*, The Charles Urban Trading Company, London 1906; *Urbanora, the World's Educator: Catalogue: Scientific and Educational Subjects*, The Charles Urban Trading Company, London 1908.

1.E. Życie owadów	<i>Imperium mrówek (The Empire of the Ants, 1906, F. Martin Duncan)</i> <i>Życie pszczoły (Life of a Bee, 1906, F. Martin Duncan)</i>
1.F. Studia mikroskopowe	<i>Drobne krople wody (Little Drops of Water, 1908, F. Martin Duncan)</i>
1.G. Cuda mórz	<i>Giganci i pigmeje głębi (Giants and Pygmies of the Deep, 1907, F. Martin Duncan)</i>
2. Fizyka i chemia	
2.A. Zjawiska fizyczne i optyczne	<i>Zjawiska fizyczne i optyczne (Physical and Optical Phenomena, 1908, F. Martin Duncan)</i>
2.B. Procesy chemiczne	<i>Cud krystalizacji (Wonders of Crystallization, 1911, F. Percy Smith)</i>
3. Chirurgia i medycyna	
3.A. Chirurgia	<i>Cuda medycyny i chirurgii (Wonders of Medicine and Surgery, 1906, kompilacja nagrań)</i>
3.B. Medycyna	<i>Choroby systemu nerwowego (Diseases of the Nervous System, 1908, F. Martin Duncan)</i>
4. Bakteriologia i zdrowie publiczne	
	<i>Niewidoczny świat (The Unseen World, 1903, F. Martin Duncan)</i>
5. Sprawy państwowe, marynarka i armia	
5.A. Uroczystości państwowe i wydarzenia wojskowe	<i>Pogrzeb księcia Cambridge (Funeral of the Duke of Cambridge, 1904, Cecil M. Hepworth)</i> <i>Wizyta króla Hiszpanii w Londynie (King of Spain's Visit to London, 1906, reż. nieznan)</i> <i>Atak torpedowy na pancernik H.M.S. Dreadnought (Torpedo Attack on H.M.S. Dreadnought, 1907, reż. nieznan)</i>
5.B. Marynarka	<i>Brytyjska flota pod Brest (The British Fleet at Brest, 1905, reż. nieznan)</i>
5.C. Armia	<i>Królewski przegląd wojska w Aldershot (Royal Review at Aldershot, 1907, reż. nieznan)</i>
5.D. Różne tematy wojskowe	<i>Obłężenie i kapitulacja Port Arthur (Siege and Surrender of Port Arthur, 1905, Joseph Rosenthal)</i> <i>Sułtan Maroka i jego armia (The Sultan of Morocco and His Army, 1906, reż. nieznan)</i>
6. Tematy geograficzne	
	<i>Malownicza Północna Walia (Picturesque New Wales, 1907, reż. nieznan)</i> <i>Przez Rzym i Trivoli (Through Rome and Trivoli, 1906, reż. nieznan)</i> <i>Przez państwa Bałkanów (Across the Balkan States, 1907, John Mackenzie, Harry de Windt)</i>
7. Przemysł	
	<i>Produkcja szampana (Making Champagne, 1906, reż. nieznan)</i> <i>Wizyta w hucie stali (A Visit to a Steel Works, 1905, reż. nieznan)</i>

Zawarty w *Skarbnicy...* wykaz filmów poprzedzały kilkustronicowy wstęp autorstwa Umeyi oraz krótkie przedmowy (czy raczej: listy rekomendacyjne) hrabiego Shigenobu Ōkumy, hrabiego Taisukego Itagakiego i Kingorō Nakajimy. Każdy z nich wskazywał na edukacyjny potencjał filmu i chwalił inicjatywę Umeyi. Ōkuma – były premier, minister finansów i minister spraw zagranicznych oraz założyciel Uniwersytetu Waseda – pisał:

Technika fotograficzna poczyniła w ostatnich latach znaczne postępy, aż w końcu dała nam ruchome fotografie. Mają one jednak nie tylko walor rozrywkowy, ale także – ze względu na to, że obejmują rozmaite dziedziny, począwszy od krajobrazów i obyczajów różnych krajów, przez naukę i tak dalej – wiele właściwości, które czynią je użytecznymi w powszechnej edukacji. Należy zatem pochwalić pomysł pana Umeyi, mającego doświadczenie w tej materii, by wydać niniejszą, nie przeznaczoną do sprzedaży publikację i rozprowadzić ją w kręgach pedagogicznych oraz wśród zainteresowanych osób. Wierzę, że książka ta przyczyni się do edukacji społeczeństwa, dlatego przystałem na prośbę napisania do niej kilku słów wstępu⁸⁴³.

Itagaki – niegdysiejszy lider Ruchu na rzecz Wolności i Praw Obywatelskich (*Jiyū minken undō*) i były minister spraw wewnętrznych – wypowiadał się w podobnym tonie, stwierdzając, że z punktu widzenia japońskich kręgów wychowawczych *Skarbnica...* stanowi przedsięwzięcie przełomowe⁸⁴⁴. Najentuzjastyczniej, a przy tym najbarwniej, o inicjatywie właściciela M. Patē wypowiadał się Nakajima – pastor metodystyczny, nauczyciel, tłumacz z języka angielskiego i późniejszy dyrektor szkoły dla *benshi* w Nikkatsu – który napisał przedmowę po angielsku, w formie listu do „profesora M. Mumeji”:

Drogi przyjacielu,

Nic nie sprawiło mi większej radości niż wiadomość o twoim wspaniałym osiągnięciu. Nie tylko sprowadziłeś wielki wszechświat do samych bram naszych miast, ale również odkryłeś przed nami tajemnice i cuda niewidzialnego świata.

Uzyskanie tak wspaniałego rezultatu niewątpliwie wymagało wielkiej cierpliwości, pieczołowitości, namysłu i zasobów. Nie pozostaje nam nic innego, jak uznać, że użyteczność ruchomej fotografii nie ogranicza się wyłącznie do rozrywki. Wykorzystana w celach praktycznych musi mieć ona także wartość dla nauki, nie tylko jako automatyczna i niezawodna metoda zapisu eksperymentów, ale też jako potężna pomoc w rozpowszechnianiu wiedzy.

Co więcej, twój triumf w zakresie sztuki fotograficznej – katalog filmów do wykorzystania w celach edukacyjnych, ukazujących tajemnice natury, sceny z wszystkich zakątków globu, przedstawiające w sposób najbardziej obrazowy kraje i ich zasoby tysiącom ludzi, którzy nie mogliby w ciągu całego życia zobaczyć ich wszystkich na własne oczy, a także sprawy państwowe, tajemnice przemysłu; w istocie odnoszących się do prawie każdego tematu o wadze edukacyjnej w sposób równie dobry, co [najlepsze publikacje naukowe] – powinien zostać zarekomendowany jako dzieło godne wielkiego podziwu. Ten encyklopedyczny katalog, tak interesujący i pouczający, dostarcza pełne informacje i wyjaśnienia, nawet w odniesieniu do zagadnień, na temat których uczniowie często nie mogą znaleźć nic w dobrej miejskiej bibliotece. Jest to istotnie edukacyjny autorytet w kwestii nauki, geografii ogólnej, technologii itd., a jego potencjalna wartość jest olbrzymia.

Przyjmij, proszę, moje serdeczne gratulacje za swój niezrównany sukces⁸⁴⁵.

Nie sposób stwierdzić, czy Ōkuma i Itagaki, nie działający już aktywnie politycznie, lecz wciąż cieszący się dużą estymą, byli rzeczywiście przekonani o edukacyjnym potencjale filmu, czy też skreślili kilka zdań rekomendacji na prośbę posiadającego liczne koneksje towarzyskie Umeyi. Faktem jest jednak, że w chwili publikacji *Skarbnicy...* japońskie władze – zwłaszcza Ministerstwo Edukacji

⁸⁴³ Umeya Shōkichi, *Katsudō shashin hyakka hōten*, Umeya Shōkichi, Tōkyō 1911, brak paginacji.

⁸⁴⁴ Tamże.

⁸⁴⁵ Tamże.

– wyrażały już zainteresowanie zarówno możliwością wykorzystania filmów w celach edukacyjno-wychowawczych, jak i kwestią ich domniemanego negatywnego wpływu na odbiorców, o czym szerzej piszę w dalszej części rozdziału.

Powstanie Nikkatsu i nieudana próba monopolizacji japońskiej branży filmowej

Shōkichi Umeya był inicjatorem jednego z najważniejszych wydarzeń z okresu formacyjnego japońskiej branży filmowej – sygnalizowanego już we wstępie książki założenia Nikkatsu, najstarszego z wciąż aktywnych japońskich przedsiębiorstw filmowych. W świetle jego planu powołanie do życia Nikkatsu stanowiło próbę – nieudaną – monopolizacji japońskiej branży filmowej przez jedną dużą spółkę. Na początku 1910 roku Umeya, którego firma borykała się ze sporymi problemami finansowymi, przekonał właścicieli Yokota Shōkai, Yoshizawa Shōten i Fukuhōdō do nawiązania współpracy wymierzonej przeciw małym firmom zajmującym się importem, sprzedażą i wynajmem filmów, a także potencjalnym nowym graczom na rynku. Inspirując się działającym na gruncie amerykańskim tzw. trustem Edisona (Motion Picture Patents Company), właściciel M.Patē powołał do życia Stowarzyszenie Producentów Aparatury Filmowej Wielkiej Japonii (Dai-Nihon Firumu Kikai Seizō Kaisha), w ramy którego poza jego firmą weszły przedsiębiorstwa Yokoty, Kawaury i Tabaty. Choć firmy te wciąż konkurowały ze sobą, tworzyły wspólny front przeciw innym przedsiębiorstwom, które próbowałyby wejść na rynek filmowy, zastrzegając, że nie będą współpracować z właścicielami obiektów, w których wyświetlane byłyby filmy pochodzące z innych źródeł niż od któregoś z członków stowarzyszenia. Porozumienie to było jednak tylko pierwszym etapem planu Umeyi, który chciał bowiem połączyć aktywa M.Patē, Yokota Shōkai, Yoshizawa Shōten i Fukuhōdō w jedno przedsiębiorstwo filmowe.

Pozyskawszy wsparcie ze strony znajomych przedstawicieli świata polityki i biznesu oraz zapewnień o zakupie akcji przedsiębiorstwa po powołaniu go do życia od kilku syndykatów finansowych, w tym Mitsubishi, Umeya przystąpił do negocjacji z członkami Stowarzyszenia Producentów Aparatury Filmowej Wielkiej Japonii w sprawie rozwiązania ich firm i sprzedaży ich aktywów nowemu przedsiębiorstwu. Sam wyznaczył cenę zakupu M.Patē na kwotę 600 tysięcy jenów. By przekonać do swych planów zarówno Yokotę, Kawaurę i Tabatę, jak i potencjalnych inwestorów, Umeya argumentował, że powołanie do życia dużego przedsiębiorstwa filmowego w miejsce czterech dotychczas działających przyczyni się do podniesienia poziomu krajowej produkcji filmowej, wyeliminuje bowiem niezdrową konkurencję. W jednym z materiałów stanowiących element jego kampanii przekonywał:

Obecnie sytuacja na gruncie japońskiego kina doprawdy przypomina okres [Sengoku]. [...] Zacięta konkurencja [w branży] spowodowała, że wszyscy sięgamy po niewybredną, wulgarną rozrywkę, zamiast dostarczać widowni wartościowego kina, którego ta potrzebuje

i na który zasługuje. Jeśli obecne trendy się utrzymają, nigdy nie osiągniemy ogólnej jakościowej poprawy [japońskiego kina], czym zapewnimy sobie wspólny upadek naszych przedsiębiorstw. [...] Ta myśl przyprawia mnie o dreszcze⁸⁴⁶.

Kawaura, który jako pierwszy wyraził zainteresowanie sprzedażą swoich aktywów filmowych za kwotę miliona jenów, ostatecznie zgodził się je przekazać 15 marca 1912 roku za cenę o 25 procent niższą. Przypuszcza się, że właściciel Yoshizawa Shōten przystał na tę propozycję ze względu na to, że poniósł spore straty w wyniku pożaru Luna Parku w kwietniu 1911 roku, później zaś dwóch kinoteatrów w Osace⁸⁴⁷. Nieco później na sprzedaż swojej firmy zdecydował się Yokota, wcześniej jednak podjął działania obliczone na pozyskanie z tej transakcji jak największego zysku. Dowiedziawszy się, że w negocjacjach ceny zakupu firmy decydującą rolę odgrywa ilość – a co za tym idzie: wartość – wywołanego materiału filmowego, polecił Makino pospieszną realizację jak największej liczby filmów, bez baczenia na ich jakość. Dzięki temu, gdy 30 marca 1912 roku podpisał umowę, wartość Yokota Shōkai wyceniono na 750 tysięcy jenów. W przypadku Fukuhōdō osoba odpowiedzialna za pertraktacje – nie jest pewne, czy był to Tabata czy Kobayashi – opierała się najdłużej, windując cenę sprzedaży firmy. Tę w końcu ustalono na 976 tysięcy jenów oraz, dodatkowo, pokrycie długów przedsiębiorstwa⁸⁴⁸. Nowa firma – Nihon Katsudō Shashin Kaisha (w skrócie: Nikkatsu) – weszła na rynek 10 września 1912 roku⁸⁴⁹.

Nowo powstałe przedsiębiorstwo od początku borykało się z trudnościami finansowymi, wynikającymi po części z większych niż pierwotnie planowano kosztów zakupu firm, których aktywa i personel weszły w jego ramy, po części zaś z wycofania się niektórych z potencjalnych inwestorów – w tym Mitsubishi – którzy wcześniej zadeklarowali chęć zakupu jej akcji. Umeya odszedł z firmy na początku 1913 roku – jak sam twierdził – w akcie pokuty względem liczego grona znajomych, których nakłonił do zakupu szybko tracących na wartości akcji firmy⁸⁵⁰. W 1915 roku Umeya założył kolejne przedsiębiorstwo filmowe – M.Kashii Shōkai, zajmujące się importem, produkcją, wynajmem i sprzedażą filmów edukacyjnych oraz dokumentalnych. Po sprzedaży swoich firm działalność filmową porzucili Tabata, który – jak pisałem – pierwotnie zaangażował się w nią wbrew intencjom, oraz Kawaura. Ten drugi poświęcił się innym przedsięwzięciom, zwłaszcza prowadzeniu Luna Parku w Osace, działającego od 1912 do 1923 roku i będącego inwestycją jeszcze bardziej spektakularną niż jego poprzedni park rozrywki w Tokio. Yokota nie tylko kontynuował działalność filmową, ale i został pierwszym prezydentem Nikkatsu, piastując tę funkcję do 1924 roku.

⁸⁴⁶ Cytat za: High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 128.

⁸⁴⁷ Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 30.

⁸⁴⁸ Przebieg negocjacji przytaczam za: High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 128–130. Należy jednak zaznaczyć, że High błędnie stwierdza, że te odbyły się w 1911 roku.

⁸⁴⁹ Standish Isolde, dz. cyt., s. 19.

⁸⁵⁰ High Peter B., *Umeya...*, dz. cyt., s. 130.

Wbrew argumentacji Umeyi połączenie M.Patē Shōkai, Yokota Shōkai, Yoshizawa Shōten i Fukuhōdō w jedno przedsiębiorstwo nie zaowocowało wzrostem wartości artystycznej japońskiego kina. Wręcz przeciwnie – pod przewodnictwem Yokoty w Nikkatsu obowiązywały praktyki produkcyjne stosowane w jego poprzedniej firmie, w tym kręcenie filmów z prędkością 8 klatek na sekundę. Próba monopolizacji branży przez jedno przedsiębiorstwo była negatywnie oceniana przez znaczną część krytyków filmowych, zwłaszcza tych związanych z Ruchem Czystego Filmu. Norimasa Kaeriyama pisał w 1915 roku na łamach „Kinema Record”:

Obecnie [w Japonii działają] cztery duże przedsiębiorstwa kinematograficzne, nie wspominając już o licznych mniejszych spółkach i firmach. [Nikkatsu] ma największy kapitał wynoszący około 1,5 mln. jenów [...]. Przedsiębiorstwo to zostało założone w 1912 roku w celu monopolizacji japońskiej branży filmowej, poprzez połączenie w jedno czterech działających wówczas przedsiębiorstw [...]. W tych warunkach japońskie środowisko filmowe znalazło się pod butem [tej] firmy. Przykro jest nam o tym mówić, ale panowanie Króla Kina sprawiło, że rozwój naszego świata filmowego utkwiał do pewnego stopnia w martwym punkcie. Powiada się, że przepływ wody czyni potok czystym i świeżym, a w dziewięciu na dziesięć przypadków monopol sprawia, że potok staje w miejscu. Zmonopolizowane japońskie środowisko filmowe nie odstaje od tej reguły. Był to największy powód do żalu, na jaki mogliśmy wskazać. Spokój, którym cieszył się Król, został jednak szybko zakłócony, jako że w marcu następnego roku założona została [firma Tenkatsu], która stała się jego największym rywalem [...]. Wkrótce pojawił się jej kolejny rywal – [firma Nihon Kinetophone], założona w sierpniu 1913 roku [...]. Toteż, ku naszej radości nasze środowisko filmowe staje się z miesiąca na miesiąc coraz bardziej aktywne⁸⁵¹.

Plan monopolizacji japońskiego rynku filmowego przez Nikkatsu skończył się fiaskiem. O ile w 1912 roku firma nie miała żadnego znaczącego rywala, w 1914 roku miała już potężnego konkurenta w postaci Tenkatsu i nieco mniejszego w postaci Komatsu Shōkai, która wznowiła produkcję filmową w 1913 roku, a rok później realizowała już średnio sześć filmów miesięcznie (w Nikkatsu produkowano ich wówczas około czternaście, zaś w Tenkatsu około piętnaście). Ponadto w Japonii działało wówczas także sześć mniejszych przedsiębiorstw zajmujących się produkcją filmów⁸⁵².

Charakterystyka japońskiej branży filmowej w drugiej dekadzie XX wieku

Na początku drugiej dekady XX wieku w Japonii funkcjonowała już względnie rozwinięta branża filmowa. Działały tam cztery duże przedsiębiorstwa filmowe, zajmujące się importem, produkcją, dystrybucją i wyświetlaniem filmów, a także pomniejsze podmioty – takie jak firma Kōyō Komady – organizujące pokazy nagrań pozyskanych od zagranicznych i japońskich firm handlowych,

⁸⁵¹ Editor of the „Kinema Record”, *The Japanese Kinema Circle of To-day*, „Kinema Record”, Vol. 4, No. 22, 1915, s. 4–5.

⁸⁵² Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 178.

a w mniejszym stopniu także od lokalnych producentów. W 1910 roku w Japonii zrealizowano ponad 300 filmów i od tego czasu poziom produkcji systematycznie wzrastał aż do końca epoki kina niemego. W ostatnim roku epoki Meiji w kraju operowało już kilkadziesiąt kinoteatrów, z których większość należała do sieci jednego z czterech głównych przedsiębiorstw filmowych, oraz kilkadziesiąt innych obiektów – głównie *yoseba* – regularnie organizujących projekcje, bądź to w formie niezależnych wydarzeń, bądź dodatku do innych atrakcji. Do tego czasu wykształcił się także szereg praktyk produkcyjnych, dystrybucyjnych i wystawienniczych, które wywarły istotny wpływ na sposób funkcjonowania branży w drugiej dekadzie XX wieku.

Równoległe do przekształceń infrastrukturalnych, jakie zachodziły w japońskiej branży filmowej pod koniec pierwszej dekady XX wieku, zmianie uległ model dystrybucji i produkcji filmowej. O ile wcześniej w repertuarze projekcji dominowały filmy importowane z Zachodu, a skromna krajowa produkcja była skoncentrowana na formach niefikcyjnych – reportażach, filmowych „widokówkach” oraz zapisach tańców *geisz* i zmagani sumitów – o tyle po 1908 roku japońskie przedsiębiorstwa filmowe nie tylko zintensyfikowały produkcję, ale także przystąpiły do regularnej realizacji filmów fikcyjnych⁸⁵³. Filmy te realizowano głównie na podstawie spektakli *kabuki* i *shinpa*, rzadziej innych materiałów i oryginalnych scenariuszy tworzonych przez pracowników przedsiębiorstw filmowych. Bardzo szybko w świadomości producentów i widzów wykształcił się fundamentalny dla japońskiego przemysłu filmowego podział na dwa typy filmów, czy raczej – dwa metagatunki: *kyūha* (dosł. stara szkoła, alt. *kyūgeki*, dosł. stary dramat) i *shinpa* (dosł. nowa szkoła). Podstawę podziału stanowiła nie tyle tradycja teatralna, do której te nawiązywały tj. klasyczny teatr *kabuki* i nowoczesny teatr *shinpa*, później zaś także *shingeki* – choć w okresie formacyjnym kwestia ta była istotna – co czas akcji filmu. Wszystkie filmy, których akcja rozgrywała się przed 1868 rokiem, czyli przed restauracją Meiji, określano mianem *kyūha*; analogicznie – wszystkie filmy, których akcja rozgrywała się później, zwano *shinpa*. Podział ten *de iure* utrzymuje się w ramach japońskiego przemysłu filmowego do dziś, przy czym w latach 20. XX wieku zmianie uległa terminologia – produkcje historyczne zaczęto określać mianem *jidai-geki* (dosł. dramat z epoki), zaś współczesne mianem *gendai-geki* (dosł. dramat współczesny)⁸⁵⁴.

Choć pierwocin podziału japońskiej produkcji filmowej na filmy *kyūha* i *shinpa* można upatrywać już w omawianych w trzecim rozdziale nagraniach zarejestrowanych w 1899 roku przez Tsunekichiego Shibatę – *Oglądaniu jesiennych liści klonu* oraz *Dwóch dziewczynach w świątyni Dōjō-ji*, zrealizowanych na podstawie

⁸⁵³ Pisząc o filmach fikcyjnych, posługuję się tu pewnym uproszczeniem, bowiem początkowo większość tych filmów stanowiły produkcje typu *engeki jisssha eiga*, które – jak wskazywałem w trzecim rozdziale – miały dwojaki charakter, łączący aspekty filmu fikcyjnego i niefikcyjnego.

⁸⁵⁴ Piszę „*de iure*”, ponieważ od lat 80. XX wieku filmy *jidai-geki* stanowią niewielką część japońskiej produkcji filmowej, podczas gdy wcześniej proporcje *jidai-geki* do *gendai-geki* były względnie wyrównane. Stąd też obecnie podział ten ma charakter czysto genologiczno-terminologiczny, bowiem jego znaczenie na płaszczyźnie praktyk produkcyjnych jest znikome.

sztuk *kabuki*, i *Złodzieja z pistoletem...*, który powstał na bazie spektaklu *shinpa* – byłoby to jednak zbyt daleko idącym nadużyciem. Sądzę, że o dywersyfikacji japońskiej produkcji filmowej na dwa metagatunki można mówić dopiero w odniesieniu do sytuacji, w której zaistniała ona jako praktyka produkcyjna (tj. gdy producenci, przystępując do realizacji filmu, identyfikowali go jako *kyūha* bądź *shinpa*), a podział ten był wyraźnie uświadamiany sobie przez widownię, co nastąpiło pod koniec pierwszej dekady XX wieku.

Regularną produkcję filmów fikcyjnych zainicjowała firma Kawaury, której śladem wkrótce podążyły przedsiębiorstwa Umeyi i Yokoty. Pierwsza produkcja *kyūha* zrealizowana przez Yokota Shōten – *Skarbiec wiernych wasali, Akt 5 (Chūshingura godan-me)* – była bliższa filmowi dokumentalnemu niż fabularnemu, stanowiła bowiem zapis występu cenionego aktora *kabuki* z Osaki, Nizaemona Kataoki XI, oficjalnie zarejestrowany w celu uczczenia nadania mu tego imienia⁸⁵⁵ i utrwalenia na taśmie jego kunsztu aktorskiego. Historycy japońskiego kina wskazują jednak na bardziej prozaiczny powód realizacji tego filmu – entuzjastyczne przyjęcie ponownie wprowadzonego na ekrany *Oglądania jesiennych liści klonu*, wyświetlonego przez firmę Kawaury w ramach projekcji zorganizowanych w teatrze Benten-za w Osace w maju 1907 roku⁸⁵⁶. *Skarbiec...* nakręcił Ryō Konishi, pracownik oddziału Yoshizawa Shōten w Osace, mający duże doświadczenie w realizacji filmów niefikcyjnych⁸⁵⁷. Główną atrakcją nagrania stanowił popis techniki *hayagawari*, polegającej na szybkiej zmianie kostiumu przez aktora, z której słynął Kataoka. Kataoka odegrał przed kamerą trzy postaci: Yoichibeia – teścia Kanpeia, jednego z byłych wasali pana Asano, który sprzedaje córkę do domu publicznego, by wesprzeć sprawę 47 roninów; Sadakurō – rozbójnika, który morduje Yoichibeia, gdy ten wraca do domu z pieniędzmi; oraz Kanpeia, który, polując na dzika, przypadkiem zabija rozbójnika. Konishi tak wspominał po latach realizację filmu:

Nakręciłem trzy *hayagawari*, tak jak w sztuce. Kręcąc w lokacjach, nie konstruujemy prawdziwej sceny i nie wykorzystujemy malowanego tła, ale jako że w tym przypadku wszystko miało wyglądać jak w spektaklu, specjalnie wybudowaliśmy tymczasową scenę i rozwiesiliśmy teatralną kurtynę. Chcąc uchwycić wszystko, co działo się na scenie, ustawiłem kamerę w odległości około dziesięciu metrów od niej i nie przestawiałem jej, odwracając obiektyw tylko w podczas *hayagawari*. W ten sposób zarejestrowałem wszystko na około 450 stopach taśmy. Jako że pojemnik na taśmę mieścił tylko około 150 stóp taśmy, musiałem wymieniać ją dwukrotnie. W tym czasie aktorzy zastygali w bezruchu i czekali [aż skończę]⁸⁵⁸.

⁸⁵⁵ Aktor był wcześniej znany jako Gatō Kataoka III – imię Nizaemon przyjął w styczniu 1907 roku.

⁸⁵⁶ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 244.

⁸⁵⁷ Konishi zarejestrował wcześniej m.in. takie nagrania, jak *Turniej sumo w Koraku-en (Koraku-en Ōzumō, 1906)*, *Procesja daimyō (Daimyō gyōretsu, 1906)*, *Wielki pożar na stacji kolejowej Shinbashi (Shinbashi teishajō no taika, 1906)*, *Pierwszy regiment Gwardii Cesarskiej (Konoe Daichi, 1906)*, *Powitanie ministra wojny w Parku Hibiya (Hibiya Kōen rikugundaijin kangeki, 1906)*, *Przybycie jego wysokości księcia Connaught do Jokohamy (Kon'nōto denka Yokohama tōchaku, 1906)*, *Jego wysokość księżę Connaught oglądający taniec gejsz (Kon'nōto denka goran no geisha teodori, 1906)* i *Strajk w kopalni miedzi w Ashio (Ashio dōzan dai bōdō, 1907)*. Por.: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon kyōiku...*, dz. cyt., s. 29.

⁸⁵⁸ Tenze, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 133.

Nieco później Konishi zarejestrował drugi film z udziałem Kataoki – fragment sztuki *shosagoto Benkei na moście (Hashi Benkei)*. Oba nagrania miały premierę 7 grudnia 1907 roku w teatrze Hongō-za w Tokio, a ich pozytywne przyjęcie skłoniło Kawaurę do produkcji kolejnych filmów na podstawie spektakli *kabuki*. W 1908 roku Konishi nakręcił dwa filmy z udziałem Udanjiego Ichikawy I (późniejszego Sai'nyū Ichikawy I) i jego syna, Unosukego Ichikawy I (późniejszego Udanjiego Ichikawy II) – *Las Suzu (Suzugamori)* i *Kamienny most (Shakkyō)*. Pod koniec roku nieznani pracownicy Yoshizawa Shōten zarejestrowali filmy *Kumagai w sklepie z wachlarzami (Ōgiya Kumagai)*⁸⁵⁹, *Zakrwawiony dokument Hosokawy (Hosokawa no chi daruma)* i *Scena zglądzenia pawiana przez Musashiego Miyamoto (Miyamoto Musashi hihi taji no ba)*, w którym wykorzystano mechaniczną lalkę o kształcie pawiana. W 1908 roku swe pierwsze filmy *kyūha* zrealizowały firmy Yokoty i Umeji. W kolejnych latach skala ich produkcji sukcesywnie rosła, w czym wiodącą rolę odegrało przedsiębiorstwo Yokota Shōkai.



Ryc. 63. Kadr z filmu *Jihej, handlarz papierem (Kamiya Jihei, 1911, reż. nieznanym)* produkcji M.Patē, na podstawie sztuki *Samobójstwo w niebiańskiej Amijimie (Shinjū ten no Amijima)*.

Za pierwszy film *shinpa* zwyczajowo uznaje się *Mój grzech (Onoga tsumi)*, nakręcony w październiku 1908 roku dla Yoshizawa Shōten przez Kichizō Chibę⁸⁶⁰. Film – a właściwie: dwa filmy – zrealizowano na podstawie wystawianego

⁸⁵⁹ W filmie wystąpili Sadanji Ichikawa II i Sanjurō Seki V.

⁸⁶⁰ High Peter. B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 39; McDonald Keiko I., *From...*, dz. cyt., s. 5; Richie Donald, *A Hundred...*, dz. cyt., s. 33.

wówczas przez trupę Nobuchiki Nakano spektaklu, będącego adaptacją popularnej powieści Yūhō Kikuchiego⁸⁶¹. Tak jak w przypadku innych wczesnych produkcji *kyūha* i *shinpa*, ekipa filmowa nie próbowała przenieść na taśmę całej historii przedstawionej w spektaklu – zarejestrowano tylko dwie sceny, nakręcone na plaży Katase i wyspie Enoshima. Nakano tak wspominał ich realizację:

Było to w październiku 1908 roku. Yoshizawa Shōten zwróciła się do mnie z propozycją realizacji filmu na podstawie aktualnie wystawianego spektaklu *shinpa*. W owym czasie największa możliwa długość filmu wynosiła tysiąc stóp, zdecydowałem więc, że nakręcimy dwie sceny, by zmieścić się w formacie 500 do 600 stóp. Pierwsza scena przedstawiała epizod na plaży, a druga utonięcie dwóch chłopców. Poleciałem załodze lokalnej straży pożarnej wbić na plaży dwa pale, pomiędzy którymi rozwiesiliśmy kurtynę sceniczną. W ten sposób mogliśmy podnieść kurtynę, by pokazać plażę, na której rozgrywała się akcja. [...] Po tym, jak ubraliśmy kostiumy i byliśmy gotowi na to, by zacząć, ustawiliśmy się za kurtyną. Usłyszeliśmy aplauz. Dochodził z tłumu gapiów, cierpliwie czekających na podniesienie kurtyny. [...] Scena z tonącymi chłopcami została nakręcona na wyspie Enoshima. Obaj byli tak przerażeni, że nie chcieli wejść do wody. Krzyczeli i trzymali się skał. Musieliśmy zmusić ich do odegrania ich ról. W końcu jednak udało nam się zrealizować nagranie⁸⁶².

Zarejestrowany wówczas materiał wprowadzono do dystrybucji jako dwa niezależne filmy – pierwsza scena, opatrzona tytułem *Mój grzech*, miała premierę w listopadzie, druga natomiast, zatytułowana *Mój grzech: Kontynuacja (Onoga tsumi zokuhen)* w grudniu. W tym samym czasie na ekrany trafiło jeszcze jedno nagranie z udziałem trupy Nakano zrealizowane przez Chibę – *Lustro upiora (Yūrei kagami)*. Zadowolony z efektów dotychczasowej współpracy, Kawaura podpisał z Nakano kontrakt na wyłączność, na mocy którego aktor wystąpił w latach 1909–1911 w kilkunastu filmach Yoshizawa Shōten, takich jak *Małżeńskie fale (Meotonami, 1909, Kichizō Chiba)*, *Miłosne mężi (Sōfuren, 1909, Kichizō Chiba)*, *Siostry (Chikyōdai, 1909, Kichizō Chiba)*, *Śreżoga (Kagerō, 1910, reż. nieznany)* i *Bohater wojenny komandor porucznik Hirose (Gunshin Hirose chūsa, 1910, reż. nieznany)*. Niemal wszystkie z nich były produkcjami *shinpa*, znalazły się jednak wśród nich także dwa filmy *kyūha* – *Pogrzebana żywcem piękność (Matsu no misao bijin no ikiume, 1910, reż. nieznany)* i *Zakrwawiony śnieg pod bramą Sakurada (Sakuradamon chizome no yuki, 1910, reż. nieznany)*. Od 1910 roku produkcja filmów *shinpa* miała już charakter systematyczny. Choć niektóre z nich tworzone na podstawie oryginalnych scenariuszy, większość była adaptacjami spektakli *shinpa* opartych na popularnych powieściach, należących głównie do wykształconego pod koniec XIX wieku gatunku powieści rodzinnej (*katei shōsetsu*), skupiającego się na rodzinnych dramatach i tragediach⁸⁶³.

⁸⁶¹ Powieść *Mój grzech* pierwotnie ukazywała się w formie seryjnej w „Osaka Asahi Shinbun” w latach 1899–1900. W 1900 roku po raz pierwszy wystawiono jej sceniczną adaptację – od tego czasu regularnie sięgały po nią różne trupy *shinpa*.

⁸⁶² Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, s. 136.

⁸⁶³ Interesujące omówienie gatunku *katei shōsetsu* i jego ideologicznego wymiaru można znaleźć w: Ragsdale Kathryn, *Marriage, the Newspaper Business, and the Nation-State: Ideology in the Late Meiji Serialized Katei Shosetsu*, „The Journal of Japanese Studies”, Vol. 24, No. 2, 1998, s. 229–255.



Ryc. 64. Kadr z filmu *Zakrwawiony śnieg pod bramą Sakurada*.

Podział produkcji filmowej na utwory *kyūha* i *shinpa* miał daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania japońskiego przemysłu filmowego. Zdaniem Joanne Bernardi dopuszczalne jest nawet mówienie o istnieniu dwóch względnie niezależnych przemysłów, wydzielonych na podstawie ściśle powiązanych kryteriów gatunkowych i geograficznych⁸⁶⁴. Już na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku zauważalne było geograficzne zróżnicowanie produkcji filmowej – filmy, których akcja rozgrywała się po restauracji Meiji, realizowano głównie w szybko urbanizującym się Tokio, zaś filmy historyczne w Kioto, gdzie procesy te przebiegały wolniej i ostało się więcej zabudowań z minionych epok, w tym były dwór cesarski, zamek Nijō i liczne świątynie. Z tego względu działająca w Kioto firma Yokoty specjalizowała się w *kyūha*, filmy *shinpa* realizując sporadycznie, podczas gdy przedsiębiorstwa Kawaury, Umeyi i Tabaty produkowały więcej *shinpa* niż *kyūha*. Wraz z upływem czasu owa geograficzna specjalizacja produkcji pogłębiała się – powstała w 1912 roku wytwórnia Nikkatsu dysponowała studiami filmowymi w Kioto i Tokio, przeznaczonymi do realizacji, odpowiednio, filmów historycznych i współczesnych, co od lat 30. było już w przypadku największych przedsiębiorstw filmowych standardem. Dwojgospółdzielnia produkcji filmowej odgrywał istotną rolę także na poziomie personelu wytwórni, bowiem wielu reżyserów, operatorów i aktorów specjalizowało się bądź to w kinie historycznym, bądź współczesnym, a niektórzy ograniczali się tylko do jednego z nich

⁸⁶⁴ Bernardi Joanne, *Norimasa Kaeriyama and „The Glory of Life”*, „Film History”, Vol. 9, No. 4, 1997, s. 367.

– choć japoński przemysł filmowy odszedł od tak wyraźnej specjalizacji w okresie powojennym, wciąż istnieli aktorzy obsadzani niemal wyłącznie w filmach historycznych. Od początku drugiej dekady XX wieku do chwili zaangażowania się przez Japonię w konflikt z USA udział filmów historycznych w ogólnej produkcji filmów fikcyjnych wahał się od około 40 do 60 procent⁸⁶⁵. Proporcje te znalazły przełożenie na specyfikę programów projekcji.

W odniesieniu do pokazów filmowych z końca pierwszej dekady XX wieku trudno jest mówić o specyfice ich programów, jako że wyświetlano wówczas takie nagrania, jakie były w danym momencie dostępne. Jeśli można w ogóle wskazać na jakąkolwiek ogólną właściwość programów z tego okresu, to na ich eklektyzm – rodzajowy, gatunkowy i tematyczny. Komatsu wskazuje, że około 1910 roku przeciętny repertuar projekcji składał się z sześciu do dziesięciu jedno- i dwuszpulowych filmów fikcyjnych i niefikcyjnych⁸⁶⁶. Wraz ze wzrostem skali krajowej produkcji filmowej po 1910 roku i stabilizacją importu, pozwalającymi na swobodne komponowanie programów projekcji, te ulegały stopniowej standaryzacji. W połowie pierwszej dekady XX wieku przeciętny pokaz filmowy miał następującą formę: zaczynał się od jednego lub dwóch filmów niefikcyjnych, następnie wyświetlano jedną lub kilka krótkich komedii, później dłuższy film zagraniczny i film krajowy (*kyūha* lub *shinpa*), a na koniec prezentowano główną atrakcję programu (film krajowy lub zagraniczny)⁸⁶⁷. W latach 20. standardem było już wyświetlanie kilku filmów krótkometrażowych, zarówno fikcyjnych, jak i niefikcyjnych, w tym dwóch lub trzech odcinków serialu kinowego, oraz trzech pełnometrażowych produkcji krajowych i zagranicznych (dwóch, jeśli miały długość od sześciu szpul wzwyż)⁸⁶⁸. Oczywiście istniały odstępstwa od tego modelu, wynikające z charakteru kina – projekcje w kinach niższej kategorii i prowincjonalnych były dłuższe niż w kinach o wyższym statusie, wchodziło

⁸⁶⁵ Lisa Spalding, bazując na *Generalnym przeglądzie japońskiego filmu (Nihon eiga sakuhin taikan)*, wydanym w latach 1960–1961 siedmiotomowego wykazu krajowych i zagranicznych filmów wyświetlanych w Japonii do 1945 roku, wylicza, że w 1911 roku filmy historyczne stanowiły 39 procent ogólnej japońskiej produkcji filmowej, w 1918 – 60 procent, w latach 1920–1925 średnio 40 procent, zaś w latach 1926–1940 od 46 do 56 procent. Por.: Spalding Lisa, *Period Films in the Prewar Era*, [w:] Arthur Nolletti Jr, David Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 131.

⁸⁶⁶ Komatsu Hiroshi, *Questions...*, dz. cyt.

⁸⁶⁷ Por.: Komatsu Hiroshi, *From natural colour to the pure motion picture drama: The meaning of Tenkatsu company in the 1910s of Japanese film history*, „Film History”, Vol. 7, No. 1, 1995, s. 74; Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt. Komatsu przytacza w artykule przykład programu wyświetlonego w drugiej połowie października 1914 roku w kontrolowanym przez firmę Tenkatsu Taishō-kanie. Składały się na niego: trawelog *Wąwóz Ausable w górach Adirondack (Les Georges Ausables, 1914, reż. nieznanym)* produkcji American Kinema, amerykańskiego podwykonawcy Pathé Frères; krótkometrażowa komedia *Petronela zdobywa nagrodę główną (Pétronille gagne le grand prix, 1914, Romeo Bosetti)*; dramat *Obraz jego ojca (His Father's Picture, 1914, reż. nieznanym)* brytyjskiego oddziału Gaumonta i dwa filmy krajowe produkcji Tenkatsu – dwuszpulowy dramat wojenny *Drugi oddział samobójczy (Daini kesshitai, 1914, reż. nieznanym)* z udziałem trupy *shinpa* Chōnosukego Yamazakiego oraz czteroszpulowy film *kyūha* *Zglądzenie tanuki (Tanuki taiji, 1914, reż. nieznanym)*.

⁸⁶⁸ Por.: *Bureau of Foreign...*, dz. cyt., s. 423; Anderson Joseph L., *Spoken...*, dz. cyt., s. 19–20.

więc w ich ramy więcej filmów⁸⁶⁹, ponadto od drugiej dekady XX wieku w Japonii operowały kinoteatry przeznaczone wyłącznie do wyświetlania produkcji krajowych, jak i takie, w których prezentowano tylko filmy zagraniczne. Filmy zagraniczne przeważały liczbowo w programach projekcji do 1925 roku – kiedy to udział krajowych produkcji w ogóle rozpowszechnianych w Japonii filmów przekroczył poziom 50 procent⁸⁷⁰ – wynikało to jednak w znacznym stopniu z importu fikcyjnych i niefikcyjnych filmów jedno- i dwuszpulowych przeznaczonych do wyświetlania na początku pokazów⁸⁷¹. W przypadku filmów dłuższych proporcje były bardziej wyrównane, a często w programie znajdowały się dwa filmy japońskie i jeden zagraniczny. W drugiej połowie drugiej dekady XX wieku upowszechnił się model programu, w ramy którego, poza filmem zagranicznym, wchodziła jedna produkcja *kyūha* i jedna *shinpa*⁸⁷².

Umasowienie japońskiej produkcji filmowej na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku było ściśle związane z procesami tworzenia i rozrastania się sieci stałych kinoteatrów kontrolowanych przez największe przedsiębiorstwa filmowe, a także postępującą egalitaryzacją kina, w efekcie której wśród widowni coraz liczniej reprezentowani byli przedstawiciele klasy robotniczej, zainteresowani głównie krajowymi filmami. W większości kinoteatrów program zmieniał się w pierwszej połowie drugiej dekady XX wieku dwa razy w miesiącu, zaś w drugiej – co tydzień lub co dziesięć dni. Wymuszało to na przedsiębiorstwach filmowych regularną produkcję nowych filmów *kyūha* i *shinpa*, które najpierw wyświetlano w kinach premierowych (*fūkiri-kan*⁸⁷³), a następnie przesuwano w dół

⁸⁶⁹ Redakcja „Katsudō no Sekai” informowała w sierpniu 1918 roku, że w kinach pierwszej klasy standardem był program dwunastoszpulowy, w kinach niższej kategorii oraz kinach wyświetlających tylko japońskie produkcje – szesnastoszpulowy, a w niektórych kinach w Osace i kinach prowincjonalnych prezentowano program składający się nawet z 24 szpul. Por.: Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt. W owym czasie przeciętna japońska produkcja fikcyjna miała długość czterech szpul, co przekładało się na około 60 minut projekcji, realizowano jednak również filmy krótsze, zwykle trzy-, rzadziej dwuszpulowe, a także dłuższe, mierzące sześć do ośmiu, a w skrajnych przypadkach nawet dziesięć szpul. Produkcje zagraniczne mierzyły od czterech do ośmiu szpul. Długość filmów niefikcyjnych oraz krótkometrażowych komedii nie przekraczała zwykle jednej szpuli. W ramach programu dwunastoszpulowego można było więc zaprezentować dwa filmy czteroszpulowe i cztery jednoszpulowe; jeden czteroszpulowy, jeden pięcioszpulowy i trzy jednoszpulowe; jeden sześćszpulowy, jeden czteroszpulowy i dwa jednoszpulowe itp.

⁸⁷⁰ Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 456.

⁸⁷¹ Kwestię tę dobrze ilustruje wyimek z angielszczyźnego artykułu Norimasy Kaeriyamy opublikowanego pod pseudonimem Bystander w 31. numerze „Kinema Record” ze stycznia 1916 roku. Kaeriyama pisze, że przeciętny program filmowy w kinach w Asakusie ma długość około 10 tys. stóp (czyli 10 szpul) i składa się z jednego filmu japońskiego o długości 3 tys. stóp i trzech lub czterech filmów zagranicznych (Bystander [właśc. Norimasa Kaeriyama], *What Our Cinema Circle Are*, „Kinema Record”, Vol. 4, No. 31, 1916, s. 7). Choć Kaeriyama eksplicytnie na to nie wskazuje, wiedząc, jaka była wówczas przeciętna długość filmu pełnometrażowego, łatwo zauważyć, że w opisywanym przez niego programie przynajmniej jedna produkcja zagraniczna była filmem krótkometrażowym.

⁸⁷² Także od tej reguły istniały jednak wyjątki, gdyż w większych miastach działały kina, w których wyświetlano wyłącznie filmy *kyūha*, nastawione na dzieci i mężczyzn z klasy robotniczej.

⁸⁷³ W kontekście filmowym termin *fūkiri*, oznaczający dosłownie odpieczętowywanie, pierwotnie odnosił się do premierowych pokazów importowanych filmów, które – zgodnie z logiką nazwy – po przywie-

Dai-ichi Shochiku Kan
 Akasaka Mitsuka, Tokyo
 Under Direct-Management of
SHOCHIKU KINEMA COMPANY
 From June 24th to 30th

An Inter-Ocean Film
 "Exploration on the Great Aletsch-Glacier"
 Antonio Moreno & Helene Chadwick
 in
"THE ANGEL FACTORY"
 A Pathé Picture
 In 5 Reels

Grace Darmond & George Chasebro
 in
"The Hope Diamond Mystery"
 A Kishida Serial
 Episode 10: Virgin's Love
 Episode 11: House of Terror
 Episode 12: Flame of Despair

"SHUCHO-NIKKI"
 A Super Production of
 Shochiku Kinema Kamata Studio
 Adapted from a Japanese
 Famous Novel
 By Kunikida Dakohe
 In 5 Reels

Door Open at 6 p.m.
 Matinee on Saturday and Sunday

TAMON-ZA
 MITANOGAWA SHINKAICHI, KOBE
 Under the direct management of
 Shochiku Kinema Co.
 From June 25th to July 1st

Shochiku Kinema Super Production
"Kyoku-Ko no Kanataye"
 With Moroguchi and Miss Fujiko

Billie Rhodes in
"In Search of Arcady"
 In 5 Reels
 Comedy
"The Cop and the Cook"

Faster-than-Lightning Serial
"THUNDERBOLT JACK"
 Produced by Arrow Film Corporation
 Episodes 11 and 12

Ryc. 65. Przykłady eklektycznego programu projekcji z początku lat 20. XX wieku – reklamy pokazów w zarządzanych przez Shōchiku kinach Dai-ichi Shōchiku-kan w Tokio i Tamon-za w Kobe zamieszczone w „The Japan Advertiser” z 24 czerwca 1921 roku. W pierwszym z nich wyświetlano jednoszpulowy trawelog, trzy odcinki amerykańskiego serialu kinowego, pięcioszpulowy dramat produkcji Astra Film, i pięcioszpulowy film japoński; w drugim natomiast krótkometrażową komedię, dwa odcinki amerykańskiego serialu kinowego, amerykańską pięcioszpulową komedię i film japoński.

łańcucha dystrybucyjnego. O ile w Europie i USA menadżerowie kinoteatrów mieli dużą swobodę w komponowaniu programów projekcji, gdyż nie byli związani z producentami umowami na wyłączność i działało tam wiele podmiotów zajmujących się produkcją i dystrybucją filmów, o tyle w Japonii kinoteatry, poza nielicznymi wyjątkami, należały do sieci jednego z głównych przedsiębiorstw filmowych i były zobowiązane do wyświetlania wyłącznie jego filmów. Z perspektywy przedsiębiorstw filmowych sytuacja ta była korzystna, bowiem gwarantowała, że wyprodukowane i sprowadzone przez nie filmy będą eksploatowane, z drugiej jednak strony wymagała od nich stałej i ekspresowej produkcji – jeśli bowiem nie byli w stanie wywiązać się ze swoich zobowiązań względem kinoteatrów, te mogły w każdej chwili zerwać umowę i podpisać nową z inną firmą. Skalę owych zobowiązań dobrze ilustrują dane dotyczące produkcji w Nikkatsu w 1918 roku, przytoczane w październiko-

zieniu do Japonii rozładowywano z okrętów, odpieczętowywano, wypakowywano i przekazywano do wyświetlania. Na początku drugiej dekady XX wieku mianem *fūkiriki-kan* określano kinoteatry, w których prezentowano premierowe filmy.

wym numerze „Katsudō no Sekai” – w mieszczącym się w Tokio Studio Mukōjima realizowano od czterech do pięciu *shinpa* miesięcznie, zaś w położonym w Kioto Studio Daishōgun od siedmiu do ośmiu *kyūha*⁸⁷⁴.

The
First-class
Movie Hall

AOI-KAN

Aoi-Kan
Aoi-bath
Tokyo

A WEEK OF TERROR!!

FROM FEB. 18TH TO FEB. 24TH

DOOR OPEN:
Twice Daily at 1.00 p.m., 5.30 p.m.

**German Gesellschaft Union Film Co.
Production**

POLA NEGRI
in
"The Eyes of the Mummy Ma"
Drama in 5 Reels

ADOLPH ZUKOR
Presents

JOHN BARRYMORE
in
"DR. JEKYLL
AND
MR. HYDE"
By Robert Louis Stevenson
Drama in Seven Reels

ADMISSION: ¥2.00, 1.00, 0.50

Ryc. 66. Przykład repertuaru kina przeznaczonego do wyświetlania zagranicznych filmów – reklama projekcji w Aoi-kanie zamieszczona w „The Japan Advertiser” z 19 lutego 1921 roku. Reklama wymieniała tylko *Oczy mumii Ma* (*Die Augen der Mumie Ma*, 1918, Ernst Lubitsch) i *Doktora Jekylla i pana Hyde’a* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920, John S. Robertson), lecz prawdopodobnie podczas pokazów filmy te poprzedziły produkcje krótkometrażowe.

⁸⁷⁴ Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt.

Duże zapotrzebowanie na nowe filmy wymuszało na branży filmowej katorżnicze tempo pracy. Na początku drugiej dekady XX wieku zdjęcia do filmów trwały najwyżej cztery dni, zwykle jeden lub dwa, a w niektórych przypadkach nawet kilka godzin⁸⁷⁵. W takich warunkach nie było mowy o pełnoprawnym scenariuszu, próbach czy powtórny kręceniu tej samej sceny, tym bardziej że oszczędzano taśmę filmową. W procesie realizacji filmu dłużej od zdjęć trwał etap, który, stosując współczesną terminologię, należałoby określić mianem preprodukcji, obejmujący takie czynności, jak pozyskanie praw do produkcji filmu na podstawie materiału literackiego (choć filmy kręcono zwykle nie na podstawie literackiego pierwowzoru, lecz jego scenicznej adaptacji), zaangażowanie aktorów niebędących pracownikami wytwórni i ustalenie odpowiadającego im terminu realizacji zdjęć, wybór planów zdjęciowych (zwłaszcza jeśli film miał zostać zarejestrowany w całości lub w części w plenerze) czy przygotowanie dekoracji i kostiumów. Późniejszy reżyser Teinosuke Kinugasa, który rozpoczął karierę filmową w 1917 roku jako *onnagata* w Studio Mukōjima, wspominał, że zdjęcia do filmów trwały tam wówczas około pięć dni, nie przeprowadzano prób i nie kręcono powtórnie raz zarejestrowanej sceny⁸⁷⁶. Yoshirō Edamasa, operator zatrudniony w wytwórni Tenkatsu, takimi zaś słowy opisywał w czasopiśmie „Katsudō Zasshi” („Magazyn filmowy”) z października 1919 roku panujące tam warunki pracy:

Reżyser otrzymuje scenariusz, który od razu czyta, ocenia jego jakość i w ciągu jednego lub dwóch dni podejmuje decyzję o jego odrzuceniu lub przyjęciu do realizacji. Następnego dnia natychmiast rozpoczyna przygotowania do realizacji filmu. Trzeciego dnia zbiera wszystkich aktorów i wyjaśnia im zarys scenariusza. Wówczas przystępuje się do prób. Następnego dnia w studiu przygotowana jest scenografia i natychmiast po jej ukończeniu przystępuje się do zdjęć. Generalnie rzecz biorąc, ukończenie filmu zajmuje najdłużej dziesięć, a najkrócej trzy dni. Ktoś spoza środowiska filmowego nie jest nawet w stanie wyobrazić sobie towarzyszącego temu pośpiechu⁸⁷⁷.

Przedsiębiorstwa filmowe stosowały rozmaite zabiegi ułatwiające im sprostanie dużemu zapotrzebowaniu kinoteatrów na nowe filmy, a przy tym obniżające koszty operacyjne, takie jak ponowne wprowadzenie do obiegu już raz wyświetlanych filmów (niekiedy pod oryginalnym, częściej jednak zmienionym tytułem), realizacja rozszerzonych wersji wcześniejszych filmów (polegająca na dodaniu do istniejącego filmu kilku nowych scen lub połączeniu kilku produkcji na podstawie tego samego materiału w jeden dłuższy film) czy dzielenie zrealizowanego filmu na dwie części i wprowadzanie kontynuacji na ekrany w krótkim czasie po części pierwszej.

⁸⁷⁵ Przedsiębiorstwo Fukuhōdō, nieprzywiązujące wagi do walorów produkcyjnych swych filmów, koncentrujące się zamiast tego na pozyskaniu znanych aktorów teatralnych, często realizowało dwa filmy *shimpa* w ciągu jednego dnia. Por.: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 50.

⁸⁷⁶ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 97. Kinugasa wspominał również, że realizacja zdjęć przebiegała według modelu, w którym jednej scenie odpowiadało jedno ujęcie, a gdy kończyła się taśma w pojemniku kamery, aktorzy zastygali w bezruchu, czekając na wymianę taśmy, po czym wznawiali grę w tym samym momencie, w którym ją przerwali.

⁸⁷⁷ Cytat za: Komatsu Hiroshi, *From...*, dz. cyt., s. 69.

W największym jednak stopniu, szybkemu tempu produkcji pod koniec pierwszej i na początku drugiej dekady XX wieku sprzyjały charakter większości realizowanych wówczas filmów oraz właściwa dla nich metoda pracy na planie. Choć kręcono już filmy na podstawie oryginalnych scenariuszy, *gros* produkcji stanowiły filmy bazujące na aktualnie lub niedawno wystawianych spektaklach lub innych dobrze znanych materiałach (np. opowieściach *kōdan*). W filmach tych, zwłaszcza w przypadku produkcji *shinpa*, często występowali aktorzy, którzy wcześniej grali te same role na deskach teatru, a przynajmniej mieli doświadczenie w podobnym repertuarze. Z tego względu ani prób, ani szczegółowego scenopisu nie uważano za koniecznych – uznawano, że aktorzy sami dobrze wiedzą, co mają robić, a do realizacji filmu wystarczy ogólna lista scen, które należy nakręcić. W tych warunkach rola reżysera zwykle ograniczała się do sprawdzenia dekoracji i poprawnego ustawienia kamery oraz wykrzykiwania dialogów i czynności, jakie w danym momencie winni wykonać aktorzy.

Ze względu na charakter wczesnej produkcji filmowej i przyjętą metodę pracy na planie przedsiębiorstwa filmowe potrzebowały doświadczonych aktorów, którzy mogliby występować w realizowanych przez nie filmach bez konieczności wyszkolenia ich w sztuce aktorskiej. Jak już sygnalizowałem, początkowo relacje między branżą filmową i teatralną układały się dobrze – w teatrach często odbywały się projekcje, a niektórzy aktorzy teatralni występowali w filmach. Stosunek aktorów teatralnych do filmu był uzależniony głównie od ich statusu i rodzaju teatru, w którym występowali. W przypadku *kabuki* część gwiazd największego formatu odnosiła się do nowego medium z lekceważeniem, a niekiedy pogardą, w filmach zaś występowali przede wszystkim aktorzy niższej rangi. Natomiast aktorzy teatru *shinpa* byli z reguły względem kina nastawieni bardziej przychylnie, traktując je nie tylko jako źródło dodatkowych dochodów, ale i darmowy środek reklamy ich występów scenicznych. Pod koniec pierwszej dekady XX wieku relacje między światem teatru *kabuki* i branżą filmową uległy drastycznemu pogorszeniu. Coraz więcej menadżerów teatrów nie zgadzało się na organizację projekcji w zarządzanych przez siebie obiektach i zabraniało związanych z nimi aktorom występowania w filmach, z racji przekonania, że jeśli ludzie będą mogli oglądać jakiegoś aktora na akranie, nie przyjdą do teatru, by zobaczyć jego występ na żywo⁸⁷⁸. W końcu, 10 listopada 1911 roku Związek Teatrów Tokio (Tōkyō Gekijō Kumiai), zrzeszający osiemnaście największych stołecznych teatrów *kabuki*, zakazał ich aktorom występów w filmach⁸⁷⁹. Decyzja ta okazała się sporym ciosem dla branży filmowej i kształtującej się formuły

⁸⁷⁸ Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 29.

⁸⁷⁹ Hazumi Tsuneo, *Eiga gojūnenishi*, Masu Shobō, Toykō 1947, s. 32. Co ciekawe Hazumi, będący miłośnikiem *kabuki*, relacjonując wprowadzenie zakazu, zastanawia się, czy była to decyzja słuszna, bowiem – jak stwierdza – patrząc na to ze współczesnej perspektywy, dzięki związaniu się z filmem teatr *kabuki*, będący wówczas reliktem przeszłości, mógł złapać drugi oddech, zyskać drugą młodość. Dalej pisze jednak, że filmowe *kabuki*, gdyby miało szansę się wykształcić, czekałby prawdopodobnie taki sam upadek, jak filmowe *shinpa*.

filmu *kyūha*. Przedsiębiorstwa filmowe, nie będąc w stanie ściągnąć do filmu gwiazd *kabuki*, musiały zadowolić się aktorami trzeciej kategorii i członkami wędrownych trup, występujących na prowincji i w niewielkich teatrach. Aktorów tych, poza wyższymi zarobkami, do kina przyciągała perspektywa gwiazdorskiego statusu, którego nigdy nie byłiby w stanie osiągnąć na scenie. Środowisko *shinpa* utrzymało dobre stosunki ze światem filmu, choć i w jego przypadku część aktorów i trup odmawiała występów przed kamerą, z tych samych powodów, dla których na udział w filmach nie pozwalali swym aktorom menadżerowie teatrów *kabuki*.

W wyniku silnego sprzężenia filmu i teatru w okresie profesjonalizacji branży filmowej, zaadaptowano szereg praktyk o teatralnym rodowodzie, które początkowo ułatwiały produkcję filmów, lecz w połowie drugiej dekady XX wieku stały się obiektem ataku progresywnej krytyki filmowej. Wzmiankowana nieco wcześniej metoda kierowania aktorami poprzez wydawanie im poleceń dotyczących kwestii, jakie powinni wypowiedzieć, oraz czynności, jakie powinni wykonać, równoległe do kręcenia – zwana *kuchidate* – wywodziła się właśnie z teatru, gdzie wykorzystywano ją głównie do wprowadzania nagłych zmian w spektaklu. Rzecz jasna, zabieg ten rzadko stosowano w renomowanych teatrach, lecz w wędrownych trupach, z których rekrutowała się większość ówczesnych aktorów filmowych był on zjawiskiem powszechnym. Do modelu teatralnego nawiązywały również sposób organizacji i hierarchia stałych zespołów aktorskich – jak choćby zespołu Matsunosukego Onoego – które były luźno ustrukturyzowane na podstawie podziału na silnie skonwencjonalizowane role, takie jak główny bohater (*tachiyaku*), kochanek (*nimaimo*), młoda dziewczyna (*musumegata*) czy czarny charakter (*katakiyaku*)⁸⁸⁰. Praktyką realizacyjną, która w sposób najbardziej rzucający się w oczy konotowała teatr, było obsadzanie mężczyzn w rolach kobiet.

Praktykę obsadzania mężczyzn w rolach kobiet najczęściej tłumaczy się – i tłumaczyło w czasach, gdy było to standardem – przekonaniem o tym, że szeroko rozumianą „kobiecość” w sposób bardziej efektywny wyrażają *onnagata* niż prawdziwe kobiety⁸⁸¹. Tadao Satō pisze, że o *onnagata* mówiło się, iż ich gra jest bardziej erotyczna niż kobiet, ponieważ podkreśla te cechy, o których mężczyźni sądzili, że są charakterystyczne dla płci pięknej, jak delikatność, kruchość, nieśmiałość czy kokieterijność⁸⁸². Niewątpliwie przekonanie to, a także siła tradycji, odegrały istotną rolę w adaptacji instytucji *onnagata* do kina. Wydaje się jednak, że czynnikiem równie ważnym, jeśli nie najważniejszym, było to, że praktyka obsadzania mężczyzn w rolach kobiet znacznie usprawniała produkcję filmową, bowiem przedsiębiorstwa filmowe nie musiały poszukiwać profesjonalnych

⁸⁸⁰ Fujiki Hideaki, *Dual Persona: Onoe Matsunosuke as Japan's Early Cinema Star*, „Iconics”, Vol. 7, 2004, s. 167.

⁸⁸¹ Komatsu Hiroshi, *Japan: Before...*, dz. cyt., s. 178.

⁸⁸² Sato Tadao, *Currents...*, dz. cyt., s. 21.

aktorek, których było wówczas w Japonii niewiele⁸⁸³, ani szkolić nowych, co było procesem długotrwałym – sięgali po *onnagata* z teatru *kabuki* i *shinpa*.

Obsadzanie mężczyzn w rolach kobiet było jednym z głównych przedmiotów krytyki japońskiej branży filmowej ze strony przedstawicieli i sympatyków Ruchu Czystego Filmu oraz środowisk realistycznego teatru *shingeki*, w którym w rolach żeńskich występowały wyłącznie aktorki. Centralnymi punktami tej krytyki były powiązane kwestie realizmu i negatywnego wpływu instytucji *onnagata* na rozwój japońskiej sztuki filmowej. Według krytyków *onnagata* byli najbardziej nierealistycznym elementem japońskich filmów, toteż należało go wyeliminować, bowiem istotą filmu jest realizm. Jako że przemysł filmowy nie jest skory do rezygnacji z usług *onnagata* – argumentowali ich przeciwnicy – maskuje fakt, że role kobiece odgrywane są przez mężczyzn, stosując niemal wyłącznie plany pełne, a unikając zbliżeń. W ten sposób *onnagata* uznani zostali – na równi z *benshi* – za czynnik hamujący rozwój japońskiego filmu, ponieważ, by utrzymać pozór ich „kobiecości”, twórcy filmowi nie sięgali po najnowsze środki wyrazu, takie jak zbliżenia i rozbudowany montaż, znane z filmów zagranicznych. Kitarō Oka, znany krytyk teatralny, pisał w „Katsudō no Sekai” z sierpnia 1918 roku:

Nie cierpię japońskich filmów, zwłaszcza tych historycznych. Te w stylu *shinpa* jeszcze mogę jakoś znieść, ale wszystko psują *onnagata*. Podczas gdy mężczyźni w tych filmach są prawdziwymi mężczyznami, kobiety to imitacje. Jeszcze zrozumiałbym, gdyby *onnagata* nosili peruki w stylu zachodnim, ale przecież włosy Japończyków nie kręcą się, przez co nie da się ukryć ich linii. Peruka w stylu *minoge* nie rozwiązuje problemu. Nie mając innego wyjścia, *onnagata* używają tych samych peruk, co na scenie teatru, a w tych rzuca się w oczy linia włosów uwydatniona przez kształt *daigane*. Wtedy oczywiście staje się że mamy do czynienia z jakimś *bakemono*, a nie prawdziwą kobietą. Nie znoszę tego. Przestańcie mówić, że [film] to to samo, co teatr. Tradycyjny teatr rządzi się swoimi prawami. Ma niezmiennie zwyczaje. Tymczasem film jest realistyczny – to nowo powstałe obrazowe *misemono*. Poza tym większość [stosowanych w nim dekoracji], kostiumów oraz rekwizytów jest prawdziwa. Czy nie mamy zatem do czynienia z brakiem równowagi, gdy tak istotny [aspekt filmu], jak postaci kobiece jest nieprawdziwy? Wszelka prawda zawarta w naturalnej scenerii staje się kłamstwem, gdy pojawiają się w niej *onnagata*⁸⁸⁴.

Hōgetsu Shimamura, dramaturg, reżyser teatralny i krytyk, jeden z czołowych przedstawicieli postaci teatru *shingeki*, pisał natomiast po obejrzeniu *Katiuszy* z 1914 roku, zrealizowanej na podstawie wystawionego przez jego trupę rok wcześniej spektaklu, w którym wystąpiła Sumako Matsui:

Widziałem w Shinshū [film z] Teijirō Tachibana w roli Katiuszy. Zaciemnienie ekranu zastosowane pod koniec sceny, w której Katiusza i Niechludow śpiewają, było bardzo dobre, ale gesty i mimika aktorów to kompletna porażka. Oglądając film, myślałem o tym, że w *shingeki* role kobiece muszą grać kobiety. W przypadku *onnagata* iluzja nie działa. Myślenie w stylu „to jest film, więc można to zrobić byle jak” nie tylko nie pozwoli naszym filmom stanąć w jednym rzędzie z zagranicznymi – nie będziemy mogli nawet podążać ich śladem⁸⁸⁵.

⁸⁸³ Nieliczne aktorki występujące w spektaklach *kabuki*, takie jak wspomniana już Kasen Nakamura, grały – poza rzadkimi wyjątkami – w małych teatrach (*kōshibai*). Teatr *shinpa* co do zasady akceptował kobiety na scenie, lecz w praktyce w wielu trupach role kobiece odgrywali *onnagata*.

⁸⁸⁴ Cytat za: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 236–237.

⁸⁸⁵ Cytat za: tamże, s. 233–234.



Ryc. 67. Fotografia promocyjna filmu *Pól życia młodej kobiety* (*Wakaki onna no hansei*, 1917, reż. nieznanym) z Teijirō Tachibaną zamieszczona w magazynie „Katsudō Gahō” z kwietnia 1917 roku.



Ryc. 68. Fotografia promocyjna filmu *Porzucona* (*Suteobune*, 1917, reż. nieznanym) z Teijirō Tachibaną zamieszczona w magazynie „Katsudō Gahō” z lipca 1917 roku.

Choć w drugiej dekadzie XX wieku w japońskich filmach okazjonalnie występowały kobiety, tamtejszy przemysł filmowy ostatecznie zrezygnował z *onnagata* dopiero na początku lat 20. Dwa powstałe w 1920 roku przedsiębiorstwa filmowe, Taikatsu (Taishō Katsudō Eiga) i Shōchiku (Shōchiku Kinema Gōmei-gaisha), deklarujące chęć tworzenia filmów stojących na zachodnim poziomie, już w chwili założenia wprowadziły bezwzględną politykę obsadzania w rolach żeńskich wyłącznie kobiet. Ich śladem poszły wkrótce inne przedsiębiorstwa filmowe poza niechętnym innowacjom Nikkatsu, które mimo rosnącej popularności zatrudnianych przez konkurencję aktorek – na czele z pracującą w Shōchiku Sumiko Kurishimą – wciąż korzystało z usług *onnagata*. Na zarzucenie przez firmę tej praktyki wpłynęły dwa wydarzenia. Pierwszym było odejście w maju 1922 roku jej konserwatywnego dyrektora zarządzającego, Yosaburō Suzukiego. Drugim zaś porażka finansowa zrealizowanego z udziałem *onnagata* filmu *Wieczna zagadka* (*Eien no nazo*, 1922, Osamu Wakayama), będącego adaptacją publikowanej wówczas na łamach „Nichi Nichi Shinbun” powieści Mikihiko Nagaty, w zestawieniu z bazującą na tym materiale produkcją Shōchiku, w której wystąpiły aktorki, w tym Sumiko Kurishima⁸⁸⁶. Mając świadomość, że ich dni w Nikkatsu są policzone – tym bardziej że już wcześniej firma zaczęła zatrudniać pierwsze aktorki – kilkunastu *onnagata* zorganizowało strajk protestacyjny, któremu przewodził Teinosuke Kinugasa, po czym odeszło z firmy. Nikkatsu ostatecznie zrezygnowała z obsadzania mężczyzn w rolach kobiet na początku 1923 roku. Tym samym epoka *onnagata* w japońskim przemyśle filmowym dobiegła końca.

Tab. 4. Rozkład przeciętnego budżetu japońskiego filmu w 1917 roku według magazynu „Katsudō no Sekai”⁸⁸⁷.

Aspekt produkcji	Koszt
Koszt taśmy negatywowej	360 jenów
Koszt taśmy pozytywowej	360 jenów
Koszty kręcenia w lokacjach	200 jenów
Koszty kostiumów i rekwizytów	350 jenów
Koszty scenariusza	100 jenów
Koszty pozyskania prawa do realizacji filmu	150 jenów
Koszty generalne	650 jenów
Różne koszty dodatkowe	100 jenów
Łącznie	2270 jenów

Duże zapotrzebowanie na nowe filmy oraz ostra konkurencja między przedsiębiorstwami filmowymi – które walczyły o kontrakty z kinoteatrami i były gotowe w każdej chwili przejść obiekt związany umową z rywalem – wymuszały nie tylko szybkie tempo realizacji filmów, ale i ekonomizację tego procesu. Dodatkowym

⁸⁸⁶ High Peter B., *Japanese...*, dz. cyt., s. 75. Film Nikkatsu miał premierę 20 października, natomiast produkcja Shōchiku – *Wieczna zagadka* (*Eien no nazo*, 1922, Hōtei Nomura) – dzień później.

⁸⁸⁷ Na podstawie: Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt.

czynnikiem wpływającym na ograniczanie kosztów produkcji było to, że japoński przemysł filmowy – w przeciwieństwie do francuskiego, niemieckiego czy amerykańskiego – realizował filmy wyłącznie na rynek krajowy, nie musiał więc dostosowywać się do zachodnich standardów produkcyjnych. W świetle szacunkowych danych przytoczonych przez redakcję magazynu „Katsudō no Sekai” w październiku 1917 roku przeciętny budżet czteroszpulowego japońskiego filmu (zarówno *kyūha*, jak i *shinpa*) wynosił 2270 jenów, czyli około 4500 dolarów – był więc kilkukrotnie niższy od przeciętnego budżetu filmu wyprodukowanego w kraju o rozwiniętym przemyśle filmowym i realizującym filmy na eksport, zwłaszcza w USA⁸⁸⁸. W przedstawionym w „Katsudō no Sekai” rozkładzie budżetu można wyróżnić trzy kategorie: a) koszty zmienne, uzależnione od charakteru danego filmu, na które składały się koszty pozyskania praw do realizacji filmu na podstawie utworu literackiego lub spektaklu, scenariusza, kręcenia w lokacjach, kostiumów i rekwizytów oraz wszelkie inne dodatkowe wydatki, wynoszące około 40 procent budżetu, b) koszty stałe (generalne), na które składały się koszty operacyjne studia, w tym pensje personelu i aktorów, wynoszące około 28 procent budżetu, oraz c) koszty zakupu taśmy filmowej, wynoszące około 32 procent budżetu. Redakcja pisma informowała, że przeciętny czas realizacji filmu wynosił w Japonii cztery dni i na tej podstawie obliczyła koszty generalne, posiłkując się uśrednionymi danymi dotyczącymi miesięcznych kosztów operacyjnych tamtejszych studiów filmowych. Jeśli zdjęcia do jakiegoś filmu trwały dłużej, koszty generalne jego produkcji odpowiednio wzrastały, jeśli zaś krócej – malały. Pozostałe koszty, za wyjątkiem kosztów kręcenia w lokacjach, utrzymywały się na tym samym poziomie.

Niskie koszty realizacji filmów wynikały w głównej mierze z niskich kosztów pracy w japońskim przemyśle filmowym, nawet w przypadku największych gwiazd, których uposażenie wynosiło co prawda wielokrotność pensji szeregowych aktorów i personelu technicznego, lecz stanowiło zaledwie ułamek tego, co zarabiali ich odpowiednicy na Zachodzie. Przedsiębiorstwa filmowe sięgały ponadto po inne metody obniżania kosztów produkcji, takie jak wielokrotne wykorzystywanie tych samych kostiumów i dekoracji, co było zabiegiem stosowanym także w innych krajach, czy wspomniane już tworzenie rozszerzonych

⁸⁸⁸ Benjamin B. Hampton pisał w 1931 roku, że przeciętny budżet pięcioszpulowego filmu realizowanego w dużej amerykańskiej wytwórni wynosił w 1918 roku od 12 do 20, a rok później już od 40 do 80 tys. dolarów. Według Gerbena Bakker'a produkcja przeciętnego amerykańskiego filmu w 1914 roku kosztowała od 10 do 30, a w 1912 od 40 do 80 tys. dolarów. Kerry Segrave jako średni budżet dla amerykańskiego filmu z 1915 roku podaje 25 tys. dolarów. Z kolei Patrick Robertson przytacza – za *Motion Picture Almanac* – kwotę blisko 22 tys. dolarów dla 1915 roku i 60 tys. dolarów dla 1919 roku. Por.: Hampton Benjamin B., *A History of the Movies*, Covici Friede Publishers, New York, 1931, s. 205; Bakker Gerben, *America's Master: The European Film Industry in the United States, 1907–1920*, [w:] John Sedgwick, Michael Pokorny (red.), *An Economic History of Film*, Routledge, London – New York 2005, s. 27; Segrave Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, McFarland & Company, Inc., Jefferson – London, 1997, s. 11; Robertson Patrick, *The Guinness Book of Film Facts and Feats*, Guinness Superlatives Limited, London 1980, s. 47.

wersji starszych filmów poprzez dodanie do nich nowych scen. Przede wszystkim jednak oszczędności szukały w ograniczaniu zużycia taśmy filmowej, która w całości pochodziła z importu⁸⁸⁹ i była kosztowna, zwłaszcza jak na standardy japońskiej branży filmowej. Taśmę oszczędzano na trzy sposoby. Po pierwsze, co już sygnalizowałem, unikano powtórnego kręcenia raz zarejestrowanego materiału, nawet jeśli dostrzeżono w nim jakieś uchybienia realizacyjne. Po drugie, filmy rejestrowano z mniejszą prędkością niż 16 klatek na sekundę, co było wówczas standardem w Europie i USA. Po trzecie, tworzono niewielką liczbę kopii pozytywnych zrealizowanych filmów – zazwyczaj jedną, rzadziej dwie, więcej zaś, od trzech do pięciu, tylko w wyjątkowych okolicznościach, gdy film okazał się wielkim przebojem i menadżerowie ważniejszych kinoteatrów domagali się, by trafił do nich szybciej, niż gdyby miał odbyć normalną drogę wzdłuż łańcucha dystrybucyjnego.

W różnych przedsiębiorstwach filmowych obowiązywały odmienne standardy prędkości kręcenia filmów, które uległy ujednoczeniu na poziomie 16 klatek na sekundę dopiero w latach 20. XX wieku⁸⁹⁰. Spośród czterech przedsiębiorstw regularnie realizujących filmy na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku z najniższą prędkością – 8 klatek na sekundę – kręcono w Yokota Shōkai na niepodlegające dyskusji polecenie Yokoty, chcącego maksymalnie obniżyć koszty produkcji. W M.Patē, według pracującego tam operatora Yasuanao Taizumiego, w 1912 roku obowiązywał standard od 12 do 13 klatek na sekundę przy świetle dziennym i 8 w mroku. Z kolei w Fukuhōdō do 1911 roku filmy rejestrowano z prędkością około 12–13, a później około 14–15 klatek na sekundę. Kichizō Chiba, główny operator w Yoshizawa Shōten, twierdził, że najniższa prędkość, z jaką kręcił, wahała się od 12 do 14 klatek na sekundę, nie jest jednak jasne, czy inni pracownicy firmy stosowali tę samą prędkość. Powstałe w 1912 roku przedsiębiorstwo Nikkatsu, którego dyrektorem generalnym został Yokota, zaadaptowało standard stosowany w jego poprzedniej firmie. W przedsiębiorstwie Tenkatsu, będącym największym konkurentem Nikkatsu, filmy realizowano z prędkością 12 klatek na sekundę. Choć praktyka kręcenia filmów z prędkością niższą niż 16 klatek na sekundę była krytykowana w prasie filmowej, zwłaszcza w czasopiśmie sympatyzujących z Ruchem Filmu Czystego, producenci filmowi utrzymywali je ze względów ekonomicznych – w Nikkatsu na taśmie filmowej potrzebnej do zarejestrowania dwóch filmów w standardzie 16 klatek na sekundę, realizowano cztery filmy, w Tenkatsu zaś trzy. Zważywszy na to, że koszt taśmy filmowej stanowił, według danych przytaczanych przez redakcję „Katsudō no Sekai”, około 1/3 budżetu przeciętnego filmu, była to spora oszczędność. Choć w drugiej połowie drugiej dekady XX wieku część filmowców próbowała przeforsować ideę kręcenia z prędkością 16 klatek na sekundę, a niektórym z nich udało się nawet

⁸⁸⁹ W Japonii nie produkowano taśmy filmowej do 1934 roku, kiedy zajęła się tym nowopowstała firma FujiFilm. Nawet wówczas jednak krajowa produkcja pokrywała tylko część zapotrzebowania przemysłu filmowego.

⁸⁹⁰ Wszystkie dane informacje zawarte w tym akapicie przytaczam za: Irie Yoshiro, *Silent Japanese Films: What Was the Right Speed?*, „Journal of Film Preservation”, No. 65, 2002, s. 36–41.

zrealizować kilka takich filmów, nie wpłynęło to na politykę produkcyjną japońskich wytwórni. Pierwszym japońskim przedsiębiorstwem filmowym, które konsekwentnie realizowało filmy z prędkością 16 klatek na sekundę, było założone w 1920 roku Shōchiku. Upłynęło jednak jeszcze kilka lat, zanim standard ten zaadaptowali wszyscy producenci.

Przytoczony w „Katsudō no Sekai” rozkład przeciętnego budżetu czteroszpulowego filmu, w którym wyróżniono koszty zakupu około czterech tysięcy stóp taśmy negatywowej i takiego samego metrażu taśmy pozytywowej, wskazuje, że w 1917 roku w japońskiej branży filmowej wciąż standardem było tworzenie tylko jednej kopii pozytywowej zrealizowanego filmu⁸⁹¹. Praktyka tworzenia jednej, rzadziej dwóch kopii filmów stała w wyraźnej opozycji do modelu produkcji i dystrybucji obowiązującego w Europie i USA, gdzie producenci wykonywali wiele kopii zrealizowanych przez siebie filmów, które następnie wprowadzano równocześnie do wielu kin. Miała ona w głównej mierze podłoże ekonomiczne. Z szacunków przedstawionych przez redakcję „Katsudō no Sekai” wynika, że koszt zakupu taśmy pozytywowej wystarczającej do wykonania jednej kopii pozytywowej filmu stanowił około 16 procent przeciętnego budżetu japońskiego filmu. Jeśli producent zdecydowałby się na wykonanie dwóch kopii, budżet filmu wzrósłby z 2270 do 2630 jenów; czterech – 3350, a siedmiu – 4430. Z perspektywy japońskich przedsiębiorstw filmowych bardziej opłacalne było tworzenie niewielkiej liczby kopii filmów, które najpierw wprowadzano do najważniejszych – a przy tym najbardziej dochodowych – kinoteatrów wchodzących w ramy ich sieci, a następnie stopniowo przesuwano w dół łańcucha dystrybucyjnego, aż dotarły do najmniej rentownych prowincjonalnych kinoteatrów. Polityka tworzenia niewielkiej liczby filmów utrzymała się w ramach japońskiego przemysłu filmowego do końca lat 30. XX wieku⁸⁹², kiedy to władze wymusiły na japońskich wytwórniach ograniczenie produkcji i zwiększenie liczby kopii realizowanych przez nie filmów.

Wypracowany w ramach japońskiego przemysłu filmowego model produkcji był ściśle powiązany z charakterem jego relacji między sektorem produkcyjnym

⁸⁹¹ Należy zaznaczyć, że redakcja „Katsudō no Sekai” nie uwzględniła w swym szacunkowym kosztorysie różnic w cenie taśmy pozytywowej i taśmy negatywowej. Nieco wcześniej, w czerwcu 1917 roku, pismo informowało, że koszt zakupu taśmy negatywowej wynosił 8,5 sena za stopę, zaś taśmy pozytywowej – 7,8 sena za stopę (Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt.). Gdyby kwoty podane przez redakcję potraktować dosłownie, oznaczałoby to, że na potrzeby realizacji mierzącego około 4000 stóp filmu przedsiębiorstwa filmowe zakupywały 4235 stóp taśmy negatywowej i 4615 stóp taśmy pozytywowej. Niewielka nadwyżka taśmy negatywowej nie jest w tym kontekście niczym dziwnym, ponieważ w procesach realizacji zdjęć i montażu zawsze występowały pewne straty, nawet jeśli nie kręcono dwa razy tych samych ujęć. Nadwyżki taśmy pozytywowej, wyłaniającej się z szacunków pisma, nie można jednak wytłumaczyć inaczej niż uśrednieniem cen taśmy negatywowej i pozytywowej – przy założeniu, że zarejestrowany film miał 4000 stóp długości, producenci zostawaliby z 615 stopami taśmy pozytywowej, co nie byłoby metrażem wystarczającym do wykonania drugiej kopii filmu.

⁸⁹² Według statystyk biura cenzury filmowej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, które poddawało ocenie każdą kopię wyprodukowanego w Japonii lub sprowadzonego tam zza granicy filmu, w latach 30. XX wieku japońskie przedsiębiorstwa filmowe tworzyły średnio od pięciu do dziesięciu kopii wyprodukowanych przez siebie filmów. Por.: tamże.

i wystawienniczym oraz strukturą organizacyjną i własnościową sieci kinoteatrów największych przedsiębiorstw filmowych. Wspominałem już, że od końca pierwszej dekady XX wieku w japońskiej branży filmowej dominował model biznesowy, w którym pojedynczy podmiot kontroluje wszystkie aspekty obiegu filmów – od ich produkcji lub importu po wyświetlanie. Norimasa Kaeriyama, wyjaśniając tę kwestię zachodnim czytelnikom „Kinema Record”, pisał: „ogólnie rzecz biorąc, nasze przedsiębiorstwa zajmują się jednocześnie importem, produkcją, wypożyczaniem oraz wyświetlaniem filmów”, dodając, że koncentrują się na tym ostatnim aspekcie działalności. W efekcie tego, pisał dalej, „nasi producenci wyświetlają swoje własne filmy w kinoteatrach, nad którymi sprawują bezpośredni zarząd, lub z którymi są przynajmniej [w ten czy inny sposób] związane”⁸⁹³. Nie oznaczało to bynajmniej, że przedsiębiorstwa filmowe miały decydujący głos w kwestii produkcji i mogły realizować takie filmy, jakie chciały, mając pewność, że te zostaną wyświetlone w należących do ich sieci kinoteatrach. Po pierwsze, tylko niewielka część kinoteatrów wchodzących w ramy sieci była ich własnością – większość była z nimi związana różnymi rodzajami umów, które w każdej chwili można było zerwać, po opłaceniu określonych w nich kar. Po drugie, to nie producenci filmowi, lecz właściciele i menadżerowie kinoteatrów, zwłaszcza tych najpopularniejszych i działających w największych miastach, mieli silniejszą pozycję przy stole negocjacyjnym. Mogli pertraktować wysokość opłat za wypożyczenie liczby filmów wystarczającej do wypełnienia programu i swoją pozycję w łańcuchu dystrybucyjnym, a także wpływać na produkcję filmową. Nie było rzeczą rzadką, że właściciele i menadżerowie najważniejszych kinoteatrów, a nawet co popularniejsi *benshi*, zamawiali określoną liczbę premierowych produkcji *kyūha* lub *shinpa*, zlecali realizację filmu na podstawie konkretnego spektaklu czy utworu literackiego, otrzymywali scenariusze planowanych filmów i wprowadzali do nich zmiany lub dostarczali producentom własne scenariusze i domagali się ich realizacji.

Na początku drugiej dekady XX wieku w japońskiej branży filmowej wykrystalizował się system klasyfikacji kinoteatrów na trzy kategorie – *chokuei*, *tokuyaku* i *buai*, w zależności od rodzaju umowy, jaką te związane były z przedsiębiorstwem, do którego sieci należały⁸⁹⁴. Do kategorii *chokuei* należały kinoteatry bezpośrednio zarządzane przez przedsiębiorstwo filmowe, które mogły, lecz nie musiały być jego własnością. Przedsiębiorstwo zatrudniało cały personel kinoteatru i pokrywało wszystkie koszty związane z jego bieżącym funkcjonowaniem, w zamian za co przejmowało całość dochodów po odliczeniu opłaty uiszczanej właścicielowi obiektu za jego wynajem. Do drugiej kategorii zaliczano obiekty, których właściciele lub menadżerowie podpisywali z przedsiębiorstwem filmowym specjalny kontrakt (*tokuyaku*) na wyłączność. Na mocy umowy kinoteatr

⁸⁹³ Bystander, *What Our...*, dz. cyt., s. 7. Kaeriyama wskazywał na tę właściwość japońskiej branży filmowej również we wcześniejszym o rok anglojęzycznym artykule: Editor of the „Kinema Record”, dz. cyt., s. 5.

⁸⁹⁴ Charakterystykę kinoteatrów *chokuei*, *tokuyaku* i *buai* oraz dane dotyczące ich liczby i generowanych przez nie przychodów przytaczam za: Gerow Aaron, *One...*, dz. cyt.

zobowiązywał się wyświetlać wyłącznie filmy tego przedsiębiorstwa, to zaś dostarczać kinoteatrowi liczbę filmów wystarczającą do zapalenia programu i pokryć część kosztów jego funkcjonowania, w zamian za stałą, z góry ustaloną miesięczną opłatę⁸⁹⁵. Forma pokrycia części kosztów funkcjonowania kinoteatru różniła się w zależności od umowy, lecz zazwyczaj przedsiębiorstwo filmowe opłacało pensję operatora projektora i kasjera (często oddelegowywało na te stanowiska własnych pracowników), rzadziej *benshi*, a niekiedy także finansowało zakup aparatury projekcyjnej. Do kategorii *buai* zaliczano kinoteatry związane z przedsiębiorstwem filmowym umową, w świetle której w zamian za zapalenie ich programu przekazywały mu określony procent wpływów z kas – zwykle od 40 do 60 procent. Właściciele tych kinoteatrów zwykle sami pokrywali całość kosztów ich funkcjonowania i zobowiązywali się do wyświetlania wyłącznie filmów przedsiębiorstwa, z którym miały podpisaną umowę. Najliczniejszą kategorię kinoteatrów stanowiły *tokuyaku*, natomiast najmniej liczną – *chokuei*. Przykładowo: w 1918 roku do sieci Nikkatsu należało 36 kinoteatrów *chokuei*, 146 *tokuyaku* i 65 *buai*. Z dostępnych danych z epoki wynika, że najniższe przychody generowały *tokuyaku*, najwyższe zaś *chokuei*, nie można jednak z całą pewnością stwierdzić, czy przynosiły one także największe zyski, jako że przedsiębiorstwa filmowe pokrywały w całości koszty ich utrzymania.



Ryc. 69. Asakusa Rokku na fotografii z ok. 1914 roku.

Na początku drugiej dekady XX wieku większość kinoteatrów mieściła się w głównych miastach regionów Kansai i Kantō – Kioto, Osace, Kobe, Jokohamie,

⁸⁹⁵ Pod koniec pierwszej dekady XX wieku opłata ta wynosiła średnio 300 jenów.

przede wszystkim jednak w Tokio. To właśnie tam działały wszystkie ówczesne kina premierowe, tam też po raz pierwszy wyświetlano wszystkie filmy wyprodukowane w Japonii i większość nagrań sprowadzonych zza granicy – nawet realizowane w Kioto *kyūha* produkcji Yokota Shōkai wyświetlano najpierw w stolicy, zazwyczaj w Fuji-kanie, a dopiero później odsyłano do Kioto, by zaprezentować je tamtejszej widowni. W samym Tokio kinoteatry były skupione przede wszystkim w Asakusie – to w tej dzielnicy mieściło się siedem z dwunastu stołecznych kinoteatrów firmy Kawawury, działających na początku 1911 roku, tam też otwierali kolejne kinoteatry inni przedsiębiorcy. Na przestrzeni kilku lat Asakusa przekształciła się z największego centrum rozrywkowego w Japonii w jej centrum filmowe, określane, jak już wspominałem, mianem „dzielnicy filmowej”. Kinoteatry otwierane pod koniec pierwszej dekady XX wieku tylko nieznacznie różniły się od wcześniejszych *misemono-goya*, *yoseba* czy ostatnich teatrów, jednak już na początku następnego dziesięciolecia rozpoczęto budowę obiektów w stylu określanym niekiedy mianem japońskiego neobaroku, który w ciągu kilku lat stał się standardem⁸⁹⁶. Duże, bogato zdobione, wykorzystujące szereg zachodnich rozwiązań architektonicznych (kolumny, iglice, kopuły, łukowate okna) kinoteatry zachęcały do odwiedzin nie tylko repertuarem, ale także powabem nowoczesności i wizualnym przepychem. Jednocześnie sięgano w nich po rozwiązania znane z tradycyjnych teatrów – przed budynkami powiewały chorągwie z ich nazwami, na poziomie pierwszego i drugiego piętra rozwieszano transparenty z tytułami wyświetlanych filmów, tam też (rzadziej na poziomie parteru) wystawiano ogromne malowidła przedstawiające sceny z prezentowanych filmów i wizerunki aktorów. Kilkakrotnie przywoływany już Taizō Fujimoto tak opisywał w 1915 doświadczenie filmowe w Asakusie:

Asakusa jest centrum przyjemności w Tokio. Ludzie każdego sortu – starzy i młodzi, wysoko i nisko urodzeni, mężczyźni i kobiety, bogaci i biedni – tłoczą się w parku dzień i noc. [...] Najbardziej hałaśliwa i zatłoczona jest część, w której mieszczą się hale kinematograficzne. Na frontowej ścianie hali możecie zobaczyć wielkie obrazy przedstawiające rodzaj filmów, jakie są w niej wyświetlane, a u wejścia trzech lub czterech mężczyzn zachęca gości: „Wejdźcie, wejdźcie! Mamy najnowsze, najwspanialsze filmy! Niedawno sprowadzone z Europy!”. Mężczyźni stojący przy innej hali krzyczą „U nas prezentowane są najnowsze [ruchome] fotografie ze sztuki w wykonaniu najlepszych tokijskich aktorów; film przedstawiający zemstę 47 roninów!”. Bilety sprzedają w kasach w pobliżu wejścia do każdej hali dziewczęta ubrane w piękne uniformy, o ładnie umalowanych twarzach, przyjmujące gości z czarującym uśmiechem. Większość Japończyków, zwłaszcza kobiet, nosi na stopach *geta* (chodaki) zamiast półbutów i butów. Kiedy przekraczacie próg hali, musicie wręczyć bilety mężczyznom, którzy wydadzą wam *zōri* (parę słomianych pantofli) w miejsce waszych *geta*. Nie możecie zapomnieć odebrać od nich drewnianych tabliczek oznaczonych numerami lub innymi znakami – tabliczka stanowi kwit na wasze chodaki. Kiedy wchodzicie na wyższe piętro, wita was kolejna miła dziewczyna w uniformie, która prowadzi was na wasze miejsce [...]. Hala jest pełna ludzi; wydaje się, że nie ma miejsca dla kolejnej osoby, ale przewodniczka znajduje wśród tłumu krzesło, na którym uprzejmie was usadawia. Sceny filmowe

⁸⁹⁶ Por.: Jinnai Hidenobu, *Tokyo: A Spatial Anthropology*, tłum. Kimiko Nishimura, University of California Press, Berkeley 1995, s. 108–109; Liotta Salvator-John A., Miyawaki Masaru, dz. cyt., s. 619; Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 282. Kinoteatry w tym stylu powstawały na drodze budowy nowych lub gruntownej przebudowy już istniejących obiektów.

pojawiają się na ekranie jedna za drugą, a każdą z nich wyjaśnia mówca [*benshi*] we fraku lub wieczorowym płaszczu. Pomiedzy pokazami filmowymi odbywają się występy komików lub żonglerów. Po zakończeniu każdego filmu lub występu następuje antrakt, trwający od trzech do pięciu minut. Podczas tej przerwy między tłum wchodzą sprzedawcy pomarańczy, mleka, ciastek, kanapek *etc.*, wykrzykując „Ktoś chce pomarańczę? Dobre ciastka! Świeżo przygotowane mleko!”, *etc.*, *etc.* Pokaz filmowy kończy się około północy i z hali wypływa tłum widzów. Gdzie się wówczas udają? Oczywiście, większość z nich wraca do domów, ale część – wśród nich młodzi mężczyźni – udaje się w głąb „mrocznych ulic” parku lub Yoshiwary, mieszczącej się w jego pobliżu dzielnicy licencjonowanej prostytucji⁸⁹⁷.

Na przestrzeni drugiej dekady XX wieku stopniowo otwierano coraz więcej kinoteatrów na terenie całej Japonii – do 1920 roku powstawało ich średnio 40 rocznie – wciąż jednak wyraźne były dysproporcje w zakresie ich liczby nie tylko między metropoliami i mniejszymi miastami, ale i poszczególnymi prefekturami. Ten stan rzeczy nie uległ znaczącej poprawie przez cały okres przedwojenny. Harald Salomon wskazuje, że w 1927 roku około 47 procent japońskich kin mieściło się w sześciu prefekturach – Tokio (191 kin), Osace (89), Fukuocce (61), Kanagawie (56), Hokkaido (56) i Aichi (41); podczas gdy w Fukii, Tokushimie, Kagoshimie i Ishikawie działało niewiele ponad pięć kin, w Shidze – trzy, a na Okinawie – dwa. Podobnie przedstawiała się sytuacja w 1940 roku, kiedy to około 43 procent kin w Japonii mieściło się w prefekturach Tokio (316), Osaka (207), Hokkaido (182), Fukuoka (116), Shizuoka (111) i Hyōgo (105)⁸⁹⁸. W drugiej dekadzie XX wieku w ramach sektora wystawienniczego japońskiej branży filmowej wystąpiła wyraźna dywersyfikacja na trzy rodzaje kinoteatrów wyświetlające: wyłącznie filmy krajowe, wyłącznie filmy zagraniczne oraz zarówno produkcje krajowe, jak i zagraniczne⁸⁹⁹. Nie udało mi się, niestety, dotrzeć do szczegółowych danych odnośnie do tej kwestii dla drugiej dekady XX wieku, jednak z dostępnych statystyk dla lat 20. i 30. wynika, że obiekty, w których prezentowano tylko produkcje zagraniczne (przeznaczone, przynajmniej wedle retoryki progresywnej krytyki filmowej, dla „wyrobionego” widza), stanowiły margines ogólnej liczby kin w Japonii i mieściły się tylko w kilku największych miastach (głównie Tokio i Osace) – w latach 1926–1935 ich liczba wahała się od 39 do 59. W drugiej dekadzie XX wieku zdecydowana większość kinoteatrów wyświetlała zarówno filmy krajowe, jak i zagraniczne, lecz w drugiej połowie lat 20. proporcje przechyliły się na korzyść obiektów zarezerwowanych dla produkcji krajowych. O ile jeszcze w 1926 roku stanowiły one 39 procent ogólnej liczby kin, o tyle w rok później już 49, w 1928 roku – 56, a w 1930 – 66. Poza właściwymi kinoteatrami, rozumianymi jako budynki przeznaczone tylko lub głównie do wyświetlania filmów, w Japonii – zwłaszcza na prowincji – do lat 40. funkcjonowało wiele

⁸⁹⁷ Fujimoto T., dz. cyt., s. 1–2.

⁸⁹⁸ Salomon Harald, dz. cyt., s. 153–154.

⁸⁹⁹ Wspominałem już, że początkowo w wyświetlaniu filmów zagranicznych specjalizował się powstały w 1908 roku Taishō-kan, lecz szybko zaczęto prezentować w nim także produkcje krajowe. Pierwszym kinoteatrem, który utrzymał politykę wyświetlania wyłącznie filmów zagranicznych, był otwarty w 1910 roku w Jokohamie Odeon-za.

obiektów, w których oprócz filmów prezentowano również inne atrakcje, takie jak spektakle teatralne, koncerty, pokazy tańca czy popisy akrobatów i magików. W drugiej dekadzie XX wieku tego typu pokazy odbywały się regularnie również w kinoteatrach – zwykle w przerwach między filmami, rzadziej na początku lub na zakończenie programu – lecz stopniowo coraz więcej menadżerów kinoteatrów z nich rezygnowało, koncentrując się wyłącznie na wyświetlaniu filmów.

Tab. 5. Liczba kin w Japonii w 1936 roku z podziałem na kina wyświetlające filmy japońskie, zagraniczne oraz japońskie i zagraniczne⁹⁰⁰.

Prefektura	Łączna liczba kin	Filmy japońskie	Filmy zagraniczne	Filmy jap. i zagr.
Hokkaido	60	34	1	29
Tokio	254	210	23	21
Kioto	65	52	4	9
Osaka	151	126	15	10
Kanagawa	72	48	3	21
Hyōgo	61	53	4	4
Nagasaki	18	11	–	7
Niigata	36	24	1	11
Saitama	37	30	–	7
Gumma	23	18	–	5
Chiba	22	17	–	5
Ibaraki	21	19	–	2
Nara	28	25	–	3
Mie	20	9	–	11
Aichi	61	41	3	17
Shizuoka	52	35	2	15
Yamanashi	10	7	–	3
Shiga	17	17	–	–
Gifu	17	7	–	10
Nagano	31	17	–	14
Miyagi	18	10	1	7
Fukushima	29	19	–	10
Iwate	19	6	–	13
Aomori	28	9	–	19
Yamagata	17	15	–	2
Akita	20	12	–	8
Fukui	9	4	–	5
Ishikawa	13	10	2	1
Toyama	11	7	1	3

⁹⁰⁰ Źródło: Ichikawa Sai, *An Outlook of Motion Picture Industry in Japan*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, The Sanseido Co., Tokyo 1937, s. 51. Dane na podstawie statystyk Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

Prefektura	Łączna liczba kin	Filmy japońskie	Filmy zagraniczne	Filmy jap. i zagr.
Tottori	10	3	–	7
Shimane	8	5	–	3
Okayama	28	15	–	13
Hiroshima	41	23	1	17
Yamaguchi	30	20	–	10
Wakayama	25	22	1	3
Tokushima	10	5	–	5
Kagawa	19	14	–	5
Ehime	23	18	–	5
Kōchi	13	10	–	3
Fukuoka	90	45	2	43
Ōita	17	10	–	7
Saga	14	7	–	7
Kumamoto	28	17	–	11
Miyazaki	12	4	–	8
Kagoshima	11	4	–	7
Okinawa	6	–	–	6

Tab. 6. Liczba kin w Japonii w latach 1926–1936 z podziałem na kina wyświetlające filmy japońskie, zagraniczne oraz japońskie i zagraniczne⁹⁰¹.

Rok	Łączna liczba kin	Filmy japońskie	Filmy zagraniczne	Filmy jap. i zagr.
1926	1057	414	39	604
1927	1172	577	39	556
1928	1269	714	46	509
1929	1270	807	53	410
1930	1392	925	53	410
1931	1449	1029	55	367
1932	1460	1025	49	386
1933	1498	1065	47	486
1934	1538	1076	46	416
1935	1586	1117	59	410
1936	1627	1130	64	433

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku w ramach japońskiej branży filmowej nie istniały jeszcze instytucje reżysera filmowego, przynajmniej we współczesnym rozumieniu tego terminu, ani aktora filmowego. Pieczę nad realizacją „ruchomych fotografii” sprawowali zwykle zatrudnieni w przedsiębiorstwie filmowym operatorzy, którzy poza samym kręceniem podejmowali decyzje

⁹⁰¹ Źródło: *Movie-theaters*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), tamże, s. 114. Dane na podstawie statystyk Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

w zakresie ustawienia kamery i scenografii, a także kierowali aktorami. W filmach występowali zaś przede wszystkim aktorzy teatralni, którzy nie byli pracownikami przedsiębiorstwa filmowego, lecz zawierali z nim umowę na realizację konkretnego filmu – rzadziej kilku produkcji, w których musieli wystąpić w określonym kontraktem czasie. Druga dekada XX wieku upłynęła pod znakiem postępującej profesjonalizacji branży filmowej, na którą składało się m.in. wykształcenie instytucji reżysera filmowego i systemu gwiazdorskiego. W dalszych partiach pracy omawiam ten proces na przykładzie współpracy Shōzō Makino i Matsunosukego Onoego – pierwszego pełnoprawnego reżysera w dziejach japońskiego kina i jego największej gwiazdy.

Makino i Onoe – „ojciec japońskiego kina” i jego największa gwiazda

Powiedzieć o nim, że był gwiazdą, to mało – Matsunosuke Onoe był fenomenem. W połowie drugiej dekady XX wieku, w szczytowym okresie kariery, w Asakusie znajdowały się trzy kina premierowe, w których wyświetlano trzy różne filmy z Onoem w roli głównej. Co dziesięć dni każde z nich otrzymywało nową produkcję z jego udziałem, co oznacza, że w owym czasie występował on przynajmniej w dziewięciu filmach miesięcznie⁹⁰². Popularna anegdota z epoki głosi, że uczniowie, proszeni o wskazanie najwspanialszych współczesnych im Japończyków, wymieniali go na drugim miejscu, zaraz po cesarzu⁹⁰³. Choć w latach 20. gwiazda Onoego nieco przygasła, na jego uroczysty pogrzeb przybyło ponad 200 tysięcy fanów, pragnących złożyć ostatni hołd idolowi. Mimo niezaprzeczalnej charyzmy, pracowitości i umiejętności kreowania pozaekranowego wizerunku, Onoe nie był wyłącznym architektem swego sukcesu. Zapewne do końca swych dni pozostałby drugorzędnym aktorem teatralnym, gdyby los nie postawił na jego drodze Shōzō Makino, określanego mianem „ojca japońskiego kina” i „japońskiego Davida Warka Griffitha”, do którego na początku 1908 roku z propozycją realizacji filmów na podstawie spektakli *kabuki* zwrócił się Yokota. Razem stworzyli oni nie tylko najważniejszy tandem japońskiego kina niemego, ale i wypracowali wzorec filmu *kyūha*, a następnie dalej go rozwijali, źródła inspiracji szukając nie w teatrze *kabuki*, lecz w opowieściach *kōdan*.

Nawet jak na standardy ówczesnego przemysłu filmowego Makino i Onoe byli tytanami pracy. W swej autobiografii Onoe wspominał o fizycznych i psychicznych konsekwencjach natłoku zobowiązań:

⁹⁰² Irie Yoshiro, *The First Movie Star in Japanese Film History*, tłum. Tetsuro Shimauchi, Rosemary Dean, „Journal of Film Preservation”, No. 72, 2006, s. 68.

⁹⁰³ Yasunosuke Gonda, socjolog badający m.in. wpływ ucześnieczania do kina na dzieci, pisał w 1921 roku, że dzieci mogą nie znać nazwiska premiera, lecz nie ma takiego, które nie znalazłoby Onoe i Chaplina. Por.: Fujiki Hideaki, *Dual...*, dz. cyt., s. 157.

Musiałem realizować dziewięć, a nawet więcej filmów miesięcznie. Oznaczało to, że zawsze pracowałem jednocześnie nad trzema różnymi filmami, z trzema różnymi zespołami kierowników i pracowników technicznych. Cały dzień ganiałem od jednego zespołu do drugiego, a kiedy tylko ukończyłem jakiś film, czekał na mnie kolejny. Z jednego planu przenoszono mnie na drugi, a potem na kolejny. Brakowało mi czasu na pozbieranie się, więc dosłownie rozpadałem się fizycznie. Czasem byłem tak wykończony, że kompletnie mieszałem role, tracąc świadomość tego, co robię⁹⁰⁴.

Trudno jest jednoznacznie określić, w ilu właściwie produkcjach wystąpił Onoe na przestrzeni swej osiemnastoletniej kariery filmowej. Wprowadzony do kin w 1925 roku film *Mataemon Araki* (*Araki Mataemon*, Tomiyasu Ikeda) reklamowano jako tysięczną produkcję z udziałem gwiazdora. Tymczasem filmografia Onoego sporządzona w tym samym roku wymienia 955 tytułów, filmografia z 1977 roku – 968, a najnowszy wykaz opracowany przez Narodowe Centrum Filmowe na podstawie materiałów prasowych z epoki – 874⁹⁰⁵.



Ryc. 70. Fotografia z planu filmu z udziałem Onoego (trzeci od lewej w pierwszym rzędzie) w reżyserii Makino (trzeci od prawej) zamieszczona w czasopiśmie „Katsudō Shashin Zasshi” („Magazyn filmowy”) z lipca 1915 roku.

Trudności ze sporządzeniem rzetelnej filmografii Onoego wynikają częściowo z takich praktyk ówczesnej branży filmowej, jak ponowne wprowadzanie do dystrybucji kinowej starszych filmów pod zmienionymi tytułami czy tworzenie nowych filmów poprzez połączenie fragmentów kilku produkcji wycofanych z obiegu⁹⁰⁶. Podobnych trudności nastręcza sporządzenie kompletnej filmografii

⁹⁰⁴ Cytat za: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 46.

⁹⁰⁵ Irie Yoshiro, *The First...*, dz. cyt., s. 70.

⁹⁰⁶ Dobrą ilustrację tej ostatniej praktyki stanowi wersja *Chūshingury* znajdująca się w kolekcji Narodowego Centrum Filmowego, składająca się z fragmentów filmów poświęconych zemście 47 roninów zrealizowanych z udziałem Onoe w latach 1910–1917.

Makino (tym bardziej że, w przeciwieństwie do aktorów, nazwisk reżyserów nie odnotowano w materiałach reklamowych), któremu przypisuje się reżyserię od 300 do 700 filmów. Zaledwie kilka tytułów z dorobku Makino i Onoego zachowało się do naszych czasów. Wątki skrawek ich twórczości, jakim obecnie dysponujemy, daje zaledwie ogólne wyobrażenie o formie realizowanych przez nich filmów, zwłaszcza na wczesnym etapie kariery. Materiały z epoki i późniejsze opracowania z zakresu historii japońskiego kina pozwalają jednak na prześledzenie dziejów ich współpracy i rozpoznanie skali fenomenu, jakim był Onoe.

W chwili, gdy Yokota zwrócił się do Makino z propozycją realizacji filmów, ten był właścicielem i menadżerem mieszczącego się w Kamigyō w Kioto teatru Senbon-za, którym uprzednio zarządzała jego matka – Yana Makino – pracująca również jako narratorka *gidayū*. W Senbon-za wystawiano spektakle zarówno rezydującej tam trupy *kabuki*, jak i wędrownych zespołów. Dodatkowym źródłem dochodu teatru był wynajem sali do projekcji zagranicznych filmów importowanych przez Yokota Shōkai. Rozumowanie Yokoty przebiegało w sposób następujący – skoro Makino ma doświadczenie w produkcji spektakli *kabuki*, stały zespół aktorów i niejaki rozeznanie w technologii filmowej, a do tego w przeszłości okazał się rzetelnym partnerem biznesowym, jest dobrym kandydatem do realizacji filmów na podstawie spektakli *kabuki*, podobnych do tych, jakie produkowała Yoshizawa Shōten. Po krótkiej rozmowie Makino przystał na propozycję Yokoty, ten zaś wręczył mu 50 jenów na pokrycie wstępnych wydatków. Jak wskazuje High, nie była to kwota zawrotna, stanowiła bowiem równowartość niespełna rocznego ówczesnego uposażenia aktora drugiej kategorii, jednak dla właściciela małego teatru jawiła się jako bająńska suma⁹⁰⁷. Kilka dni później u bram Senbon-za zjawili się pracownicy Yokoty z kamerą Gaumonta i 13 tysiącami stóp taśmy filmowej.

W swych kalkulacjach Yokota nie uwzględnił faktu, że znajomość mechanizmu projekcji filmów nie przekłada się automatycznie na umiejętność ich realizacji. Pierwsza przymiarka Makino do realizacji filmów – próba rejestracji wyimku ze sztuki *Yoshitsune*, czyli *tysiąc drzew wiśni* (*Yoshitsune senbon zakura*) – okazała się kompletną porażką. Makino był tak zaaferowany kontrolą nad prawidłową pracą kamery i wydawaniem poleceń aktorom, że nie wykadrował poprawnie obrazu, w wyniku czego zarejestrował wyłącznie stopy aktorów. Taśmę z felernym materiałem natychmiast spalono⁹⁰⁸. Pierwszą udaną produkcją Makino była *Bitwa w świątyni Honnō-ji* (*Honnō-ji kassen*), przedstawiająca ostatnie chwile Nobunagi Ody, nakręcona 23 maja 1908 roku na terenie świątyni Shinshō-gokuraku-ji. Premiera filmu odbyła się 17 września tego samego roku w tokijskim Kinki-kanie. Choć początkujący reżyser mógł odnotować na swym koncie drobny sukces, w toku prac nad kolejnymi produkcjami naprzemiennie padał ofiarą pecha, nieuwagi i braku wprawy w rzemiośle filmowym. Symptomatyczne są tu dwa filmy, których łączona premiera odbyła się 1 marca 1909 roku w tokijskim Fuji-kanie – *Pouczenie*

⁹⁰⁷ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 42.

⁹⁰⁸ Tamże.

Sugawary, czyli zwierciadło kaligrafii (Sugawara denju tenarai kagami) i *Skrzek kruka o świecie: Sen o lekkim śniegu (Akegarasu yume no awayuki)*.

Pouczenie Sugawary... było adaptacją trzeciego aktu sztuki *kabuki* o tym samym tytule. Przystępując do jej realizacji, Makino wynajął wołu od robotnika parającego się oczyszczeniem ulic miasta z ekskrementów. Zwierzę miało ciągnąć karocę, którą poruszał się antagonistą głównego bohatera – urzędnik dworski z epoki Heian. W trakcie zdjęć żaden z członków ekipy nie zauważył, że zad wołu pokryty był kałem. Dostrzeżono to dopiero podczas projekcji testowej. Obawiając się, że wyświetlenie filmu w takiej postaci zostanie potraktowane jako obraza tronu cesarskiego, Makino zniszczył niebezpieczny materiał, a następnego dnia ponownie wynajął wołu i nakręcił scenę od nowa, pilnie bacząc, by tym razem na taśmie nie uchwycono ani grama ekskrementów. *Skrzek kruka...* zawierała scenę pieszej wędrowki bohaterów w czasie zamieci śnieżnej, której efekt uzyskano rozsypując kawałki białego papieru z kosza zawieszzonego nad kadrem. Podczas kręcenia kosz zerwał się ze sznurka, na którym był umocowany, i uderzył w głowę jednego z aktorów, co zostało zarejestrowane na taśmie, nim zdążono wstrzymać pracę kamery. Makino działał pod silną presją oszczędzania taśmy filmowej, toteż nie powtórzył ujęcia i przekazał do dystrybucji produkt zawierający widoczną wpadkę realizacyjną. W dniu premiery rezydujący w Fuji-kanie *benshi* zmuszony był przerwać pełną patosu narrację oddającą uczucia pary kochanków przebijających się przez śnieżycę, bowiem gdy tylko niczego niespodziewający się bohater został rażony spadającym z nieba koszem, cała sala wybuchła gromkim śmiechem. Zdenerwowany *benshi* odesłał film do Kioto, domagając się usunięcia niedorzecznego fragmentu. Makino, gdy przekazano mu to polecenie, wyraził zdziwienie, że można coś takiego zrobić – na tym etapie kariery „ojciec japońskiego kina” nie zdawał sobie jeszcze sprawy z tego, że zarejestrowany materiał można dowolnie przycinać i montować⁹⁰⁹.

W piśmiennictwie poświęconym wczesnym dziejom kina w Japonii można natrafić na dwie wersje okoliczności nawiązania przez Makino współpracy z Onoem, które można określić mianem realistycznej i romantycznej. Pierwsza z nich jest przy tym prawdziwa, znajduje bowiem potwierdzenie w źródłach z epoki tworzonych przez osoby niezwiązane z przemysłem filmowym. Według niej Onoe poznał Makino jeszcze zanim ten zaangażował się w produkcję filmową i od 1904 roku z różną regularnością występował na deskach *Senbon-za*⁹¹⁰. Wersja romantyczna opowieści, choć jej wiarygodność została podważona, warta jest przytoczenia, gdyż dobrze ilustruje zjawisko mitologizowania wczesnego okresu funkcjonowania japońskiej branży filmowej przez działające w jej ramach postaci. W opowieści tej – stanowiącej relację niemal z pierwszej ręki, bowiem zawartej w autobiografii Masahiro Makino⁹¹¹, syna Shōzō Makino – spotkanie

⁹⁰⁹ Tamże, s. 42–43.

⁹¹⁰ Por.: Kinema Junpōsha (red.), *Nihon eiga jinmei jiten: Dan'yū-hen*, Kinema Junpōsha, Tōkyō 1996, s. 364–365; Fujiki Hideaki, *Dual...*, dz. cyt., s. 157.

⁹¹¹ Por.: Makino Masahiro, *Makino Masahiro jiden: Eiga tosei. Chi no maki*, Heibonsha, Tōkyō 1977, s. 8.

„ojca japońskiego kina” i jego największej gwiazdy, jawi się niemal jako efekt boskiej ingerencji. Według wersji romantycznej pod koniec 1908 roku Makino udał się z pielgrzymką do głównej świątyni synkretycznej sekty Konkōkyo (Doktryna Złotego Światła) w prefekturze Okayama, by wnieść modły w intencji większych sukcesów w realizacji filmów. W trakcie pielgrzymki, którą uprzyjemniał sobie odwiedzinami w przybytkach rozkoszy i teatrach, jego uwagę przykuł plakat przedstawiający aktora balansującego na jednej nodze z rękoma rozpostartymi niczym w locie. Zaintrygowany, postanowił obejrzeć reklamowany spektakl – gdy zawitał do teatru, po raz pierwszy jego oczom ukazał się Onoe. Elementem wspólnym obu wersji jest długotrwała niechęć aktora do zaangażowania się w realizację filmów.

Onoe przyszedł na świat 12 września 1875 roku pod nazwiskiem Tsuruzō Nakamura. Gdy doszło do jego pierwszego spotkania z o trzy lata młodszym Makino, posiadał już spore doświadczenie sceniczne. Według autobiografii z 1921 roku zadebiutował na deskach teatru w wieku pięciu lat w sztuce wystawianej przez trupę Tamizō Onoe II, zaś w 1890 roku porzucił dom rodzinny, by przyłączyć się do wędrownego trupy *kabuki*. Początkowo występował jako Tsurusaburō Onoe, lecz w 1904 roku przyjął bardziej prestiżowe imię Matsunosuke⁹¹². W ciągu kilkunastu lat, które upłynęły na występach w Okayamie, prowincjonalnych teatrach na terenie całej Japonii, a także *kōshibai* mieszczących się w większych miastach, Onoe wykształcił dynamiczny styl gry, zasadzający się na szybkich i płynnych ruchach, akrobatycznych popisach sprawnościowych, fantazyjnych pozach i ekspresyjnym ruchu gałek ocznych. To właśnie tym ostatnim Onoe zawdzięcza nadany mu przez fanów pieśczośliwy przydomek Medama no Mat-chan⁹¹³. W owym czasie Makino mógł nie dysponować jeszcze warsztatem umożliwiającym mu sprawną realizację filmów, przeczuwał jednak, że nowe medium wymaga stylu gry odmiennego od tego, jaki cechował teatr *kabuki*. Dynamiczny styl Onoego – wynikający po części z faktu, że był on aktorem niskiej kategorii, niezwiązanym z szanowanymi rodami aktorskimi, a przez to bardziej skłonny do eksperymentów – wydał mu się ucieleśnieniem „filmowości”. Onoe zrazu niechętnie odniósł się do pomysłu gry w filmach, co śladem swych stojących wyżej w hierarchii aktorów *kabuki* postrzegał jako zajęcie niegodne przedstawiciela tej sztuki, chętnie przystał jednak na propozycje występów w Senbon-za za każdym razem, gdy jego trupa zawita do Kioto. Dumny aktor jeszcze kilkakrotnie odrzucał propozycję udziału w hańbiącym w jego mniemaniu procederze. Kiedy jednak Makino zaoferował mu wysoką jak naówczas stawkę siedmiu jenów za film, Onoe w końcu przystał

Warto podkreślić, że opowieść ta przytaczana jest jako prawdziwa w części opracowań filmoznawczych m.in. w: High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 43.

⁹¹² Irie Yoshiro, *The First...*, dz. cyt., s. 67.

⁹¹³ *Medama* dosłownie oznacza gałkę oczną, ale pojęcie to stosowane jest również w znaczeniu specjalnego punktu programu czy czegoś szczególnie godnego uwagi. *Mat* to skrót od *matsu* (松), to pierwszy znak w imieniu aktora, natomiast *chan* to przyrostek dodawany do imion osób, z którymi jest się w relacjach przyjacielskich. Przydomek Medama no Mat-chan można więc przełożyć na „Matsunosuke – Gałka oczna” lub „Matsu – Gałka oczna”.

na propozycję. Mimo to zastrzegł w kontrakcie, że poza udziałem w realizacji filmów wieczorami będzie występował na deskach teatru⁹¹⁴.

Pierwszy film Makino z udziałem Onoego miał premierę 1 grudnia 1909 roku w Fuji-kanie. Był nim *Tadanobu – lis (Goban Tadanobu)*, bazujący na fragmencie sztuki *Yoshitsune, czyli tysiąc drzew wiśni*, którą reżyser próbował przenieść na taśmę rok wcześniej, a zarazem – przynajmniej według romantycznej wersji okoliczności nawiązania przez nich współpracy – spektaklu, w którym występował Onoe, gdy po raz pierwszy zobaczył go Makino⁹¹⁵. Z racji braku zachowanych materiałów, nie sposób jest dociec, jak szybko dokonał się postęp Makino w opinowaniu rzemiosła filmowego. Być może produkcje z Onoem realizowane przez niego na przestrzeni kolejnych kilkunastu miesięcy zawierały uchybienia realizacyjne podobne do tych, jakie cechowały jego wcześniejsze nagrania. Jakkolwiek by nie było, faktem pozostaje, że z czasem reżyser nie tylko zgłębił tajniki poprawnego kadrowania czy wycinania zbędnych fragmentów taśmy, ale także wypracował własny styl filmowy, zasadzający się na czynieniu obfitego użytku z technik trickowych.

„Ojca japońskiego kina” często przyrównuje się do Davida Warka Griffitha, zestawienie to jednak ma za swą podstawę wkład wniesiony przez obu reżyserów w rozwój kinematografii, na gruncie których tworzyli, nie zaś podobieństwa formalne ich utworów. Nie powinno to zresztą szczególnie dziwić, zważywszy na to, że przez długi czas dzieła Griffitha były w Japonii kompletnie nieznane. Pierwszy film w jego reżyserii wyświetlono tam dopiero w październiku 1913 roku – była to *Telegrafistka z Lonedale (The Lonedale Operator, 1911)*⁹¹⁶. Co prawda Makino doceniał szybsze tempo amerykańskich produkcji, które zaadaptował w swych filmach, a w późniejszym okresie działalności filmowej zaczął również stosować bardziej rozbudowany montaż, odchodząc od praktyki realizacyjnej, w której jednej scenie odpowiadało jedno ujęcie, lecz na początku kariery największe źródło inspiracji stanowił dla niego model kina w wydaniu Georges’a Mélièsa⁹¹⁷.

⁹¹⁴ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 43.

⁹¹⁵ Por: Tamże; McDonald Keiko I., *Japanese...*, dz. cyt., s. 43–44.

⁹¹⁶ Komatsu Hiroshi, *Some...*, dz. cyt., s. 252.

⁹¹⁷ Choć trudno mówić o wpływie Griffitha na styl Makino, między filmowcami zachodzi sporo paralel w zakresie ich biografii. Obaj byli synami oficerów, którzy w bratobójczym konflikcie opowiedzieli się po przegranej stronie. W czasie amerykańskiej wojny secesyjnej ojciec Griffitha służył w stopniu pułkownika w armii konfederatów. Koleje losów Itsukiego Fujino (Makino był nieślubnym dzieckiem, nosił więc nazwisko matki) były nieco bardziej skomplikowane – podczas wojny *boshin*, toczzonej w latach 1868–1869 między zwolennikami restytucji władzy cesarskiej i stronnikami siogunatu, walczył po stronie zwycięzców, służył bowiem w lojalistycznych oddziałach Yamaguni-tai, rekrutujących się z mieszkańców górskich terenów leżących na północ od Kioto; rozczarowany reformami rządu Meiji w 1877 roku przyłączył się jednak do zakończonego porażką buntu na półwyspie Satsuma, dowodzonego przez Takamoriego Saigō. Zarówno Makino, jak i Griffith karierę reżyserką rozpoczęli w 1908 roku, w krótkim czasie osiągnęli wysoką pozycję w ramach przemysłu filmowego, zaś u progu lat 20. założyli niezależne wytwórnie. Obaj też w późniejszym okresie kariery uważani byli za twórców archaicznych. Istotna różnica między nimi była taka, że o ile Griffith w ciągu ostatnich siedemnastu lat życia nie nakręcił żadnego filmu, o tyle Makino pracował w zawodzie aż do śmierci.

Formalna strona filmów Makino doskonale komponowała się z ich warstwą fabularną, ta z kolei dostosowana była do oczekiwań ich odbiorców, rekrutujących się w głównej mierze z przedstawicieli klasy robotniczej i dzieci. Reżyser stopniowo odchodził od przenoszenia na ekran fragmentów spektakli *kabuki* na rzecz prostszych, przepełnionych akcją, a przy tym dydaktycznych opowieści *kōdan*. Lisa Spalding tłumaczy ową reorientację tym, że bohaterowie dramatów *kabuki* mierzyli się ze skomplikowanymi i bolesnymi emocjonalnie sytuacjami, które często były trudne do oddania przy zastosowaniu ówczesnych środków filmowych, a zarazem niezrozumiałe dla młodocianej widowni⁹¹⁸. Opowieści *kōdan*, wyrosłe ze średniowiecznej praktyki publicznego recytowania fragmentów kronik wojskowych, a od końca XIX wieku publikowane w formie książkowej (*kōdan-bon*)⁹¹⁹, jawiły się jako lepszy materiał do adaptacji. Wynikało to nie tylko z ich ogromnej popularności, ale i dydaktycznego charakteru. Mimo że teatr *kabuki* celebrował heroizm, autorzy sztuk często podkreślali również ludzkie słabości i przywary bohaterów, a wybory, jakich ci musieli dokonywać, bywały dwuznaczne moralnie. *Kōdan* opierały się natomiast na wyrazistym podziale na dobro i zło oraz jednoznacznym przesłaniu – bohaterowie byli nieskazitelni, ich postawa słuszna, a czyny chwalebne. Kwestia ta jest o tyle istotna, że zarówno Makino, jak i Onoe postrzegali się nie tylko w kategoriach dostarczycieli rozrywki, lecz także popularnych edukatorów, promujących właściwą postawę moralną i wartości, które miały przyczynić się do rozwoju Japonii, co było zresztą poglądem podzielanym przez znaczną część ówczesnych twórców kultury.

Dzieła realizowane przez duet Makino–Onoe były silnie skonwencjonalizowane, tak pod względem techniki reżyserskiej i gry aktorskiej, jak i konstrukcji fabularnej. Hideaki Fujiki, po przeanalizowaniu dostępnych materiałów poświęconych produkcjom z udziałem Onoego stwierdził, że te zwykle zawierały cztery sytuacje pozwalające zidentyfikować bohatera nie tylko jako wprawnego wojownika, ale i ucieleśnienie cnót: akt dobroci, przeciwności losu, demonstrację lojalności lub synowskiej wierności oraz walkę, przybierającą postać bądź to eksterminacji potworów, bądź sprawiedliwej zemsty⁹²⁰. Choć w filmach z Onoem występowały różnice w zakresie szczegółów – protagonista mógł być samurajem lub bohaterem ludowym, dokonać wierności panu lub rodzicowi, a walczyć zarówno z nadprzyrodzonymi istotami, wasalami innego feudała, jak i pospolitymi rabusiami – ogólna linia narracyjna pozostawała niezmienna. Sceny walk cechowały się dopracowaną choreografią, lecz nie zawsze posiadały uzasadnienie fabularne, wprowadzano je bowiem po to, by zademonstrować akrobatyczne i szermiercze umiejętności aktora. To właśnie takich popisów, bardziej niż fabuły, domagała się ówczesna

⁹¹⁸ Spalding Lisa, dz. cyt., s. 133.

⁹¹⁹ *Kōdan-bon* cieszyły się ogromną popularnością, zwłaszcza wśród dzieci i młodzieży. Skalę zjawiska dobrze ilustrują dane dla samej Osaki, w której na przestrzeni lat 1890–1915 czterdzieści różnych wydawnictw wydało około 1,6 tys. tego rodzaju publikacji. Por.: Torrance Richard, *Literacy and Literature in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter”, Vol. 28, No. 2, 2001, s. 14.

⁹²⁰ Fujiki Hideaki, *Dual...*, dz. cyt., s. 159.

widownia, która podczas scen walki głośno klaskała i wznosiła okrzyk „*matte-mashita*” („na to właśnie czekaliśmy”)⁹²¹.

Na przestrzeni swej niemal dwudziestoletniej kariery filmowej Onoe wcielał się w ogromną liczbę postaci wywodzących się z annałów historycznych, sztuk *kabuki*, opowieści *kōdan* i podań ludowych⁹²², na wyżyny popularności wspiął się jednak za sprawą ról ninja i wojowników, którzy na równi z walką z użyciem broni opanowali sztukę magiczną. Mawia się wręcz, że w połowie drugiej dekady XX wieku filmy o ninja zdominowały japońskie ekrany. Mniej więcej w tym samym czasie zaczęto wykorzystywać wizerunek i nazwisko Onoe w promocji filmów z jego udziałem, a w prasie filmowej coraz częściej pojawiały się wywiady z nim, artykuły mu poświęcone i jego fotografie, co położyło podwaliny pod wykształcenie się w Japonii systemu gwiazdorskiego. W przeciwieństwie do USA w Japonii proces ten nie był – przynajmniej na wczesnym etapie – kreowany przez producentów filmowych, lecz rozpoczął się oddolnie, za sprawą widzów, wystawców, szybkiego tempa produkcji i wysokiej podaży filmów oraz sztywnej hierarchii panującej w zespołach aktorskich⁹²³. Fujiki stwierdza, że fakt, iż nie zachował się żaden ślad wskazujący na to, by w początkowym okresie kariery filmowej Onoe Yokota Shōkai lub Nikkatsu promowały jego nazwisko i wizerunek, sugeruje, iż ich wartość komercyjną odkryto dopiero po tym, jak dostrzeżono popularność tego aktora wśród widzów⁹²⁴. Innymi słowy: gwiazdorski status Onoe nie został wykreowany, przynajmniej nie bezpośrednio, przez zatrudniające go przedsiębiorstwa, lecz był zjawiskiem wtórnym wobec zaistnienia aktora w świadomości widzów za sprawą jego regularnej obecności na ekranach i atrakcyjności filmów z jego udziałem.

Onoe był aktorem energicznym i niezwykle sprawnym fizycznie, niemniej – wbrew wyobrażeniom sporej części dziecięcego segmentu widowni – nie władał biegle bronią, ni nie dysponował nadnaturalnymi umiejętnościami. By ukazać przygody kreowanych przez niego bohaterów w sposób spektakularny, a jednocześnie przekonujący, Makino stosował szereg zróżnicowanych efektów specjalnych, począwszy od tricku stopowego, przez różnicowanie tempa rejestracji poszczególnych partii filmu, skończywszy na projekcji tylnej oraz zdjęciach nakładanych. Onoe jawił się wówczas jako perfekcyjny szermierz, gibki ninja i biegły magik.

⁹²¹ Tamże, s. 163. Praktyka ta stanowi jeden z aspektów zjawiska przenoszenia na obszar recepcji wczesnego kina zwyczajów wykształconych na gruncie wcześniejszych sztuk performatywnych, zwłaszcza teatru *kabuki*, gdzie podobne okrzyki, zwane *kakegoe*, wznoszono w kluczowych momentach spektaklu, pozwalających aktorowi na ukazanie pełni jego kunsztu.

⁹²² Jak stwierdza Tsuneo Hazumi: „Nie istnieje słynny bohater, którego nie zagrałby [Onoe]” (Hazumi Tsuneo, dz. cyt., s. 33). Onoe, tak jak inni wcześnie japońscy aktorzy filmowi, wielokrotnie grał te same postaci. Wynikało to zarówno z preferencji ówczesnej widowni, jak i wyśrubowanych wymagań ilościowych w zakresie produkcji ze strony władarzy przedsiębiorstw filmowych i menadżerów kinoteatrów, pod wpływem których twórcy filmowi chętnie sięgali po sprawdzony materiał.

⁹²³ Szersze omówienie tej kwestii można znaleźć w: Fujiki Hideaki, *Dual...*, dz. cyt., s. 165–168.

⁹²⁴ Tamże, s. 166.



Ryc. 71. Plakat filmu *Jūtarō Iwami* (*Iwami Jūtarō*, 1917, Shōzō Makino) z kolekcji Narodowego Archiwum Filmowego Japonii. Po prawej stronie tytułu widnieje nazwisko Onoego, co wskazuje, że na tym etapie jego kariery jego nazwisko było już magnesem przyciągającym widownię.



Ryc. 72. Matsunosuke Onoe jako Kuranosuke Ōishi w jednej z filmowych wersji *Chūshingury* w jego dorobku.

Choć niemal pewne jest, że trick stopowy Makino zaczerpnął od Georges'a Mélièsa, sam twierdził, że odkrył go przez przypadek. Zgodnie z ówczesnym modelem realizacji filmów, w którym jednej scenie odpowiadało ujęcie, kiedy w kamerze kończyła się taśma, aktorzy zamierali w bezruchu, szpulę wymieniano, po czym na sygnał reżysera aktorzy wracali do gry, a operator do kręcenia. Według Makino pewnego razu podczas wymiany taśmy – co mogło trwać nawet kilkanaście minut – jeden ze statystów odczuł silną potrzebę fizjologiczną i bez poinformowania kogokolwiek udał się w krzaki. Jako że nikt tego nie zauważył, kiedy tylko zmieniono szpulę w kamerze, wznowiono kręcenie. Po wywołaniu materiału reżyser miał ze zdziwieniem odkryć nagłe zniknięcie z ekranu jednej z postaci⁹²⁵. O ile technika ta pozwoliła wprowadzenie do filmów efektów teleportacji i transformacji w fantazyjne stworzenia oraz widowiskowych scen śmierci, o tyle wrażenie nadludzkich umiejętności akrobatycznych Onoe wywoływano kręcąc jego popisy kaskaderskie na odwróconym biegu taśmy. Zarejestrowane w ten sposób ujęcie, w którym Onoe zeskakiwał z nawierzchni wysokiego muru czy gałęzi drzewa, dawało podczas projekcji złudzenie, że aktor na to miejsce wskakuje. Zawrotne tempo potyczek uzyskiwano z kolei w ten sposób, że aktorzy wykonywali swe ruchy w zwolnionym tempie, kamera rejestrowała je z mniejszą prędkością, a podczas projekcji przyspieszano wyświetlanie tej partii materiału. Paradoksalnie, do wypracowania tego efektu przyczyniła się restrykcyjna polityka finansowa Yokota Shōten, nakazująca oszczędzanie taśmy. Z upływem czasu efekty specjalne stosowane przez ekipę „ojca japońskiego kina”, choć wypracowywane były metodą prób i błędów, stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Yaroku Kobayashi, który zaczął karierę jako operator Makino, później zaś został samodzielnym reżyserem na kontrakcie w Nikkatsu, wspominał po latach:

Pamiętam pewien trick, który zrobiliśmy z Matsunosuke. Pojawiał się on nagle na grzbiecie fali i walczył z atakującymi go zewsząd przeciwnikami. Po uzyskaniu materiału z falą, rozłożyliśmy na podłodze studio dużą warstwę białej tkaniny i kazaliśmy Matsunosuke biec po niej w kierunku kamery z pewnej odległości, a później podskoczyć. Cechująca go sprawność fizyczna była w takich chwilach niezwykle pomocna. Zarejestrowaliśmy to ujęcie od tyłu, a w miejsce tkaniny nałożyliśmy później materiał z falą. Kiedy wywołaliśmy scenę w laboratorium, okazało się, że obraz dopasował się perfekcyjnie. Jako że wszystko robiliśmy na wycucie, do dziś pamiętam radość, jaka przepełniła mnie, gdy scena wyszła tak, jak zamierzaliśmy⁹²⁶.

Metody pracy Makino i kierowanej przez niego jednostki produkcyjnej, później zaś jego własnych wytwórni, ulegały stopniowej profesjonalizacji, korespondującej z przekształceniami w ramach japońskiego przemysłu filmowego. Początkowo Makino realizował filmy w plenerach i w Senbon-za, korzystał z kostiumów i rekwizytów zgromadzonych w teatrze lub dostarczanych przez aktorów, reżyserował

⁹²⁵ High Peter B., *The Dawn...*, dz. cyt., s. 46. Wersję Makino potwierdził w swej autobiografii jego syn, jednak publikacji tej nie należy traktować jako wiarygodnego źródła ze względu na wyraźne skłonności jej autora do ubarwiania historii czy wręcz konfabulacji oraz fakt, że często opierał się on na relacjach swojego ojca. Por. Makino Masahiro, dz. cyt., s. 36.

⁹²⁶ Cytat za: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 149–150.

wszystkie filmy produkowane przez jego jednostkę i nie stosował scenariuszy. W 1910 roku reżyser pozyskał od Yokoty fundusze na budowę studia filmowego, które powstało nieopodal zamku Nijō. Studio zajmowało powierzchnię około 990 m², z czego obszar odpowiadający 16 matom *tatami* (około 65 m²) przeznaczono na prostą, drewnianą scenę, nad którą rozstawiony był wielki namiot, chroniący ją przed złymi warunkami pogodowymi. W styczniu 1912 roku jednostka produkcyjna Yokota Shōkai przeniosła się do nowo otwartego Studia Hokkedō, gdzie operowała przez sześć lat. Wówczas Makino nawiązał współpracę z Umejirō Takatsu, właścicielem niewielkiego sklepu Kozu Shōkai, do którego reżyser zaglądał w drodze do studia, wypożyczając co jakiś czas przedmioty, które wykorzystywał na planie jako rekwizyty. Z upływem czasu wizyty te stawały się coraz częstsze, a zamówienia na tyle intratne, że syn właściciela zaczął przemierzać Japonię w poszukiwaniu starych przedmiotów, które mogłyby zainteresować Makino, a sklep przekształcił się w firmę parającą się wynajmem rekwizytów na potrzeby kina. Do idei scenariusza Makino przekonał się, jak wielu innych japońskich reżyserów, dopiero pod wpływem amerykańskich filmów, które zaczęły dominować w imporcie w czasie I wojny światowej. Wcześniej posługiwał się tylko krótką listą scen, które należało zrealizować, i na bieżąco instruował aktorów, co mają w danym momencie robić. To właśnie z tego okresu pochodzi słynna maksyma reżysera: „Po pierwsze: historia. Po drugie: wyraźny obraz. Po trzecie: akcja”⁹²⁷. Od połowy drugiej dekady XX wieku, ze względu na duże zapotrzebowanie na nowe filmy *kyūha*, Makino coraz częściej oddelegowywał do ich realizacji współpracujących z nim operatorów, takich jak Yaruko Kobayashi, Kichirō Tsuneji czy Kōroku Numata, którzy stopniowo przekształcali się w reżyserów.

W połowie drugiej dekady XX wieku filmy z Onoem wiodły prym na japońskich ekranach, sam aktor osiągnął zaś status niespotykany wcześniej w japońskim przemyśle filmowym. W okresie tym pojawiły się także głosy krytyczne względem filmów tandemu Makino–Onoe, artykułowane zarówno przez przedstawicieli środowisk intelektualnych, jak i postępowych miłośników kina. Produkcje z Onoem atakowano jako wulgarną rozrywkę, schlebającą niskim gustom mas miejskich, wskazując jednocześnie, że są niebezpieczne dla dzieci, które, nieświadome faktu, że to, co oglądają na ekranie, jest fikcją, próbują naśladować poczynania bohaterów. Sympatycy Ruchu Czystego Filmu – zafascynowani kinem zachodnim, domagający się przeniesienia jego wzorców na grunt krajowy, oczyszczenia japońskiego kina z naleciałości teatralnych i adaptacji przez japońską branżę filmową standardów produkcyjnych obowiązujących w amerykańskich i europejskich wytwórniach – postrzegali produkcje z Onoem jako ucieleśnienie wszystkiego, co najgorsze w japońskim przemyśle filmowym. Wymowny przykład

⁹²⁷ W materiałach źródłowych i literaturze przedmiotu przytaczana jest też inna wersja maksymy: „Po pierwsze: wyraźny obraz. Po drugie: historia. Po trzecie: akcja”, jednak to tę pierwszą – przypisującą nieco wyższą wagę historii względem wyraźnego obrazu – uznaje się za poprawną, potwierdzają ją bowiem osoby, które znały Makino osobiście, m.in. aktor Osamu Takizawa. Por.: Bernardi Joanne, *Writing...*, dz. cyt., s. 31 i 307; Mizuguchi Kaoru, dz. cyt., s. 55; Anderson Joseph L., Richie Donald, dz. cyt., s. 59.

poglądów progresywiwistów stanowi poniższy fragment artykułu poświęconego filmom produkowanym w Studio Hokkedō, zamieszczony w „Kinema Record” w czerwcu 1915 roku:

Prywatnie nie mam nic przeciwko Matsunosuke, więc nie chcę go w tym miejscu krytykować. Nie mogę tego jednak powiedzieć o metodach produkcji w studio w Kioto. Na początek postaram się wymienić najpoważniejsze wady realizowanych tam filmów. Po pierwsze, normą jest tam kręcenie filmów z prędkością niemal o połowę niższą, niż powinno się to robić. Po drugie, błędy popełniane w procesie wywoływania filmów pociągają za sobą wyraźne straty w zakresie gradacji i detali. Po trzecie, nie przykładają się tam należytej troski do prawidłowego oświetlenia planu. [...] W Kioto kręci się z oburzającą wręcz prędkością około 8 klatek na sekundę, co sprawia, że ich filmy trzeba wyświetlać z prędkością o połowę niższą niż zalecana. Jeśli w czasie przeznaczonym na wyświetlenie czterech tysięcy stóp filmu wyświetla się ich połowę mniej, widz odnosi wrażenie, że ogląda zdjęcia trickowe. Co więcej – cierpią na tym tempo i styl filmu. Ogólnie przyjęty standard 16 klatek na sekundę został wywiedziony z naukowych badań nad percepcją. Ignorowanie tej zasady i kręcenie z prędkością o połowę mniejszą jest czymś niedorzecznym. [...] W Kioto zdaje się panować przekonanie, że im jaśniejszy jest wywołany obraz, tym lepszy jest film. Szkoda w tym miejscu nawet pisać o produkcjach, w których wskutek takiego myślenia aktorzy wyglądają niczym pozbawione oczu i nosa *noppera-bō*⁹²⁸.

W okresie tym Onoe zintensyfikował wysiłki na rzecz uzyskania prestiżu społecznego, dobra deficytowego w ramach ówczesnego japońskiego przemysłu filmowego – uczęszczał na państwowe uroczystości, spotykał się z politykami i brał udział w ćwiczeniach wojskowych, a także przeznaczał darowizny na rzecz władz prefektury i różnych organizacji użyteczności publicznej, zajmujących się m.in. budową domów dla biedoty (w uznaniu jego działalności charytatywnej rząd przyznał mu zresztą wyróżnienie). Wziął także udział we wspomianej już Wystawie Ruchomej Fotografii zorganizowanej pod auspicjami Ministerstwa Edukacji pod koniec 1921 roku, której przyświecał cel promocji idei wykorzystania filmu na polu kształcenia i wychowania młodzieży – jego trupa odegrała na terenie wystawy pod gołym niebem spektakl, którego zapis stanowił film *Sztuka historyczna: Pożegnanie z Nankō*. Spektaklowi, a zarazem pracy nad filmem, przyglądał się wówczas książę regent Hirohito, przyszły cesarz Shōwa (1926–1989), co zostało uwiecznione w *Reportażu z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Ekscelencję Księcia Regenta*. Onoe świadomie kształtował swój publiczny wizerunek jako osoby godnej szacunku, filantropa, społecznika, nosiciela dominujących wartości i ucieleśnienia konfucjańskich cnót. Często podkreślał przekonanie o edukacyjno-wychowawczej roli swoich filmów, które poza dostarczaniem rozrywki miały promować etos *shūyū-shugi* (ciągłego dążenia do samorozwoju i samodyscypliny), lojalność, patriotyzm, praworządność i szacunek dla tradycji⁹²⁹. Artykuły prasowe poświęcone jego prywatnemu życiu przedstawiały go jako osobę stateczną,

⁹²⁸ Cytat za: Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 222. *Noppera-bō* to stworzenia z japońskiego folkloru, których głowa pozbawiona jest twarzy. Zachodni – w tym polscy – czytelnicy mogli zapoznać się z legendą o tych istotach za pośrednictwem Lafcadio Hearn, który poświęcił im jedną z historii w zbiorze *Kwaidan*, określając je mianem *mujina*. Por: Hearn Lafcadio, *Kwaidan. Opowieści niezwykłe*, tłum. Jerzy A. Rzewuski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984, s. 63–69.

⁹²⁹ Szersze omówienie tej kwestii można znaleźć w: Fujiki Hideaki, *Dual...*, dz. cyt., s. 169–173.

pracowitą, skromną, oszczędną i wywiązującą się ze swoich synowskich obowiązków. Dobry przykład stanowi tu reportaż opublikowany we wrześniu 1923 roku w „Nikkatsu Gahō” („Ilustrowany magazyn poświęcony Nikkatsu”), w którym opisano, jak aktor ze łzami w oczach złożył na grobie rodziców puchar, wręczony mu w uznaniu zasług przez władze wytwórni.

Krytyka filmów Makino z tytułu ich domniemanego negatywnego wpływu na dzieci i młodzież ze strony przedstawicieli środowisk intelektualnych bardzo dotknęła reżysera, który postrzegał się jako popularnego edukatora, czyniącego z kina użytek tak w celu dostarczania rozrywki, jak i promocji pożądanych postaw i wartości. W relatywnie krótkim odstępie czasu miały miejsce ponadto dwa inne wydarzenia, które skłoniły Makino do głębszego namysłu nad swoją dotychczasową działalnością. Pod koniec 1915 roku dużą część studia Hokkedō strawił pożar, co – jak relacjonuje Masahiro Makino – przesądny reżyser odebrał jako znak od bogów, że powinien zaprzestać kręcenia filmów⁹³⁰. Jego receptą było wyeliminowanie niebezpiecznych popisów akrobatycznych, które dzieci mogłyby próbować naśladować, na rzecz magii. Wkrótce jednak do doszedł wniosek, że i to nie wystarczy. Syn reżysera tak opisał okoliczność jego iluminacji:

Pewnego dnia, kiedy wraz z ojcem wracaliśmy ze studia do domu, zostaliśmy otoczeni przez grupę dzieci. „Shōzō Makino! Jesteś wielkim kłamcą! Nawet jeśli wykonasz palcami magiczny gest, nie rozplynieś się w powietrzu!” – krzyczały. Kiedy zaczęły rzucać w nas kamieniami, ojciec kazał mi uciekać. Sam został w tyle i nie unikając ciskanych w niego kamieni raz za razem powtarzał: „Przepraszam! Proszę, wybaczcie mi!”⁹³¹.

Skruszony reżyser zdawał sobie sprawę z tego, że wypracowana przez niego formuła filmowa jest zbyt dochodowa, by władze Nikkatsu zgodziły się ją zarzuć. Wiedział też, że realizacji filmów edukacyjnych – jakie zapragnął wówczas kręcić – będzie mógł poświęcić się dopiero, gdy uniezależni się od swego dotychczasowego pracodawcy.

W 1919 roku Makino pozyskał od Ministerstwa Edukacji fundusze na założenie Mikado Shōkai, niezależnej wytwórni specjalizującej się w produkcji filmów edukacyjnych. Nie zdążył jednak upłynąć rok nim firma została wchłonięta przez Nikkatsu, a reżyser wrócił do kręcenia filmów z Onoe. W 1921 roku ponownie opuścił szeregi Nikkatsu i założył Makino Kyōiku Eiga Seisakusho (Wytwórnia Filmów Edukacyjnych Makino). Jako że w wytwórni tej realizowano również filmy fabularne, po dwóch latach funkcjonowania przemianowano ją na Makino Eiga Seisakusho (Wytwórnię Filmową Makino). Niespełna rok później firma została przejęta przez Tōa Kinema. W 1925 roku reżyser otworzył kolejną wytwórnię – Makino Purodakushon, która utrzymała się na rynku do 1931 roku, przeżywając swojego założyciela o dwa lata. Po zerwaniu współpracy z Nikkatsu, a co za tym idzie również z Onoe, Makino pomógł wypromować takie gwiazdy kina historycznego, jak Tsumasaburō Bandō, Kanjūrō Arashi, Chiezō Kataoka czy Utaemon Ichikawa. Choć kręcił filmy aż do śmierci, w latach 20. największe zasługi dla

⁹³⁰ Makino Masahiro, dz. cyt., s. 23.

⁹³¹ Tamże, s. 46.

rozwoju japońskiej kinematografii wniósł jako progresywny producent, zezwalający swoim pracownikom na eksperymenty fabularne i formalne. Odegrał kluczową rolę w wykształceniu się kina *jidai-geki* – dojrzsze, poważniejszego, brutalniejszego i bardziej dynamicznego od *kyūgeki*, w którym sam się specjalizował.

Wkrótce po opuszczeniu przez Makino szeregów Nikkatsu, Onoe został mianowany na kierownika sekcji kina historycznego tego przedsiębiorstwa w studio w Kioto. Choć poczynił pewne kroki w kierunku bardziej realistycznej gry, a współpracujący z nim reżyserzy, zwłaszcza Tomiyasu Ikeda, zaczęli sięgać po nowocześniejsze środki formalne niż te, jakie stosowano we wcześniejszych filmach *kyūha*, produkcje z jego udziałem jawiły się jako archaiczne. Mimo to do końca swych dni cieszył się dużą popularnością, zwłaszcza wśród młodszej widowni. Podczas zdjęć do *Rycerskiego ducha Mikazukiego, części pierwszej* (*Kyōkotsu Mikazuki zanpen*, 1926, Tomiyasu Ikeda) zasłabł na planie. Choć szybko poddano go hospitalizacji, nigdy już nie odzyskał sił. Zmarł na serce niespełna dwa miesiące po premierze swego ostatniego filmu⁹³².

„Skandal zigomarowski” i wykształcenie się systemu cenzury filmowej

Pisałem już, że na początku drugiej dekady XX wieku w Japonii wielu przedstawicieli świata polityki, edukacji i kultury zainteresowało się kwestią wpływu, jaki filmy wywierają na widzów, oraz możliwościami wykorzystania medium filmowego w celach politycznych i edukacyjnych. W tym miejscu należy podkreślić, że namysł nad społecznymi, psychologicznym i medycznymi właściwościami kina wystąpił wówczas na szeroką skalę również poza Japonią. Kiedy tamtejsi uczeni prowadzili badania nad hipnotycznymi właściwościami filmu i jego wpływem na sen dzieci (koszmary i somnambulizm), analogiczne dociekania prowadzono w Europie i USA⁹³³. Na początku drugiej dekady XX wieku Hugo Münsterberg prowadził rozważania nad sposobem oddziaływania filmów na ludzką psychikę i świadomość, z których wnioski zawarł w wydanej w 1916 roku pracy *Dramat kinowy: Studium psychologiczne* (*The Photoplay: A Psychological Study*)⁹³⁴. Mniej więcej w tym samym czasie poeta Vachel Lindsay stwierdził, że najważniejszą ze społecznych właściwości kina jest jego zdolność do przekształcania zróżnicowanych mas ludzkich w jednolity naród amerykański⁹³⁵. Refleksja nad edukacyj-

⁹³² Sharp Jasper, *Historical...*, dz. cyt., s. 188.

⁹³³ Więcej informacji na ten temat można znaleźć w: Hase Masato, *Cinemapobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism*, „Iconics”, Vol. 4, 1998, s. 92–95.

⁹³⁴ Wydanie polskie: Münsterberg Hugo, *Dramat kinowy: Studium psychologiczne*, tłum. Alicja Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989. Syntetyczne omówienie poglądów Münsterberga dostępne jest w: Helman Alicja, *Hugo Münsterberg*, [w:] taż, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej: Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 21–28.

⁹³⁵ Lindsay Vachel, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism by Vachel Lindsay*, Michael Loundsbury (red.), The Scarecrow Press, Lanham 1995, s. 235. Praca ukazała się

nym i wychowawczym potencjałem kina nie była obca także 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 studiów⁹³⁶. Prowadzone w Japonii w pierwszej dekadzie XX wieku badania nad kinem były w głównej mierze pokłosiem planów władz do wykorzystania go w celach edukacyjnych i wychowawczych. Jednocześnie jednak politycy, edukatorzy i publicyści zaczęli coraz głośniej podnosić kwestię konieczności kontroli medium filmowego.

Niemal od początku epoki Meiji w środowiskach rządowych i edukacyjnych popularny był postulat wykorzystania różnych dziedzin rozrywki i sztuki do edukowania, wychowywania i oświecania obywateli. Nim do Japonii dotarł film, postulat ten zaczęto wdrażać do teatru *kabuki*, który w myśl propagatorów jego reformy miał się stać „szkołą dla niepiśmiennych”. Pod koniec lat 70. XIX wieku Danjūrō Ichikawa IX i Mokuami Kawatake powołali do życia tzw. teatr żywej historii (*katsureki-geki*), w którym większą niż wcześniej wagę przywiązywano do faktograficznej dokładności przedstawianych wydarzeń, postaci i realiów, wykorzystując w tym celu materiały dostarczone przez historyków⁹³⁷. Nowa dydaktyczna funkcja *kabuki* nie miała jednak ograniczać się wyłącznie do przekazywania wiedzy faktograficznej. Zwłaszcza ruchy reformatorskie z lat 80. i 90. – na czele ze Stowarzyszeniem na rzecz Reformy Teatru (*Engeki Kairyōkai*), którego założycielami byli m.in. ówczesny premier Hirobumi Itō, minister spraw zagranicznych Kaoru Inoue i minister edukacji Arinori Mori, zaś prezesem Kenchō Suematsu, zięć Itō⁹³⁸ – akcentowały jego funkcję wychowawczą, widząc w nim teatr moralnej inspiracji. Jednocześnie w latach 70. i 80 władze wprowadziły szereg regulacji obliczonych na wyeliminowanie z teatru *kabuki* praktyk i treści uznawanych za szkodliwe oraz na zwiększenie możliwości jego kontroli⁹³⁹.

Idea zaangażowania rozrywki do realizacji celów edukacyjno-wychowawczych znalazła pełne ucieleśnienie w koncepcji „edukacji popularnej” (*tsūzoku kyōiku*), której pomysłodawcą był Eitarō Komatsubara, minister edukacji z lat 1908–1911. Edukacja popularna miała wspierać tę w wydaniu szkolnym, a zamierzone przez ministra i jego współpracowników działania na szczeblu legislacyjnym i administracyjnym początkowo miały mieć wyłącznie pozytywny charakter – służyć

drukiem dopiero po śmierci autora. Jego wcześniejsze rozważania na temat społecznych właściwości kina można znaleźć w: Lindsay Vachel, *The Art of the Moving Picture*, The Macmillan Company, New York 1916.

⁹³⁶ Rosenstone Robert A., *History on Film / Film on History*, Pearson Longman, Harlow 2006, s. 11–12.

⁹³⁷ Powell Brian, *Japan's Modern Theatre. A Century of the Continuity and Change*, Japan Library, London 2000, s. 8.

⁹³⁸ Poulton M. Cody, dz. cyt., s. 3.

⁹³⁹ Szczegółowe omówienie reform teatru *kabuki*, w tym regulacji z lat 70. i 80 XX wieku można znaleźć w: Lipszyc Henryk, *Jak reformowano kabuki*, [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 323–341; Takahashi Yuichiro, *Kabuki Goes Official: The 1878 Opening of the Shitomi-za*, „The Drama Review”, Vol. 39, No. 3, 1995, s. 131–150; Payne Rachel, *Early Meiji Kabuki Censorship*, „Japan Forum”, Vol. 19, No. 3, 2007, s. 317–339.

promocji pożądaných 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 Inkaï*), który miał za zadanie zbadać możliwości wykorzystania do celów edukacyjnych literatury popularnej, publicznych wykładów, pokazów latarni magicznej i projekcji filmów. Utworzenie komitetu, na mocy dekretu cesarskiego, poprzedziła dyskusja w parlamencie, podczas której poparcie dla pomysłu wyraziło wielu polityków, w tym ówczesny premier Katsura Tarō⁹⁴⁰. Tadao Satō wiąże powołanie komitetu z tzw. incydemntem wielkiej zdrady (*taigyaku jiken*)⁹⁴¹, zaniepokojeniem władz wzrostem znaczenia ruchów lewicowych i obawami przed potencjalnymi wystąpieniami antycesarskimi oraz przekonaniem o potrzebie kształtowania właściwych z punktu widzenia rządu postaw obywateli przez odpowiednie ukierunkowanie środków masowego przekazu⁹⁴². W listopadzie 1911 roku komitet opublikował blisko trzystustronicowy raport referujący wstępne ustalenia, w którym zawarto m.in. informacje o procedurach oceniania i pozytywnego opiniowania filmów i slajdów latarnianych mających potencjał edukacyjny. Producenci, sprzedawcy i wystawcy filmów lub slajdów mieli sami decydować, czy chcą ubiegać się o rekomendację komitetu. Jeśli wyrazili tym zainteresowanie, byli zobowiązani wystosować podanie uzupełnione o przykładowe filmy lub slajdy oraz ich opis. W przypadku uzyskania aprobaty komitetu petent mógł opatrzeć swoje produkty słowami „Zatwierdzone przez Komitet Badawczy do spraw Edukacji Popularnej”, komitet zaś zobowiązywał się do upublicznienia tej informacji na łamach „Kanpō” – oficjalnej rządowej gazety⁹⁴³.

Uznanie kultury popularnej za platformę edukacyjną zdolną do promowania pozytywnie waloryzowanych wartości, wiedzy, postaw i nawyków, nierozzerwalnie łączy się z konstatacją przeciwną, mianowicie dostrzeżeniem możliwości jej negatywnego wpływu na jednostkę – promocji wartości stojących w opozycji do istniejącego porządku społecznego, kształtowania postaw niepożądanych, przekazywania wiedzy niebezpiecznej czy 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 wyrugowanie z niej elementów szkodliwych. Stąd też, niejako wbrew początkowym intencjom, w sekcji raportu poświęconej wyłącznie filmowi – wskazującej, że już wtedy dostrzegano jakościową odmienność tego medium – pojawiła się zachęta do wprowadzenia środków o charakterze negatywnym, tj. mechanizmów kontroli kina, zarówno w odniesieniu do zawartości filmów, jak i warunków ich wyświetlania. Wśród problemów, z którymi należało się uporać, komitet zidentyfikował

⁹⁴⁰ Tanaka Jun'ichirō, *Nihon kyōiku...*, dz. cyt., s. 29.

⁹⁴¹ Mianem tym określa się spisek socjalistów i anarchistów mający na celu zgładzenie cesarza, udaremniony przez policję w maju 1910 roku, oraz późniejszą rozprawę sądową, w wyniku której w styczniu następnego roku stracono dwunastu domniemyanych spiskowców.

⁹⁴² Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I...*, dz. cyt., s. 318.

⁹⁴³ Pełne tłumaczenie procedur zgłaszania slajdów latarni magicznej i filmów do rekomendacji dostępne jest w: Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 52–53.

nieodpowiednie warunki w zakresie higieny i moralności panujące w obiektach wyświetlających filmy, ekspozycję widzów na niewłaściwe zachodnie zwyczaje, łączenie w ramach tych samych pokazów filmów edukacyjnych i szkodliwych filmów fikcyjnych, niewykształconych *benshi* oraz nieprzyzwoite piosenki i tańce towarzyszące części projekcji⁹⁴⁴. Konkluzją sekcji filmowej było stwierdzenie konieczności ograniczenia możliwości oglądania filmów przez uczniów szkół podstawowych.

Choć pewne zamierzenia komitetu udało się zrealizować – np. od 1912 roku na łamach „Kanpo” publikowano informacje o filmach, które zostały uznane za wartościowe ze względów edukacyjnych – jego działania nie zyskały szerokiego odzewu. Od początku istnienia komitet borykał się z brakami infrastrukturalnymi i kadrowymi, stanowiącymi konsekwencję zbyt pochopnego zaangażowania się w proces oceny filmów. Kwestią istotniejszą był jednak fakt, że środek ciężkości publicznej debaty nad kinem przeniósł się w bardziej restrykcyjne obszary. Pod wpływem nacisków prasowych Tokijska Policja Metropolitalna dwukrotnie – w latach 1912 i 1917 – wprowadziła regulacje filmowe o charakterze *stricte* negatywnym, 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 kategorycznych twierdzeń – wykazał się większą siłą oddziaływania, kwestie odnoszące się do edukacyjnego potencjału kina spychając na margines głównego nurtu jego dyskusji. Bezpośrednią przyczyną ataku na kino stał się skandal medialny, jaki wybuchł niedługo po japońskiej premierze francuskiego kryminału o Zigomarze – mistrzu zbrodni.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Ministerstwo Edukacji nigdy nie porzuciło ambicji aktywnego wykorzystania filmów 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*), w ramach którego filmy 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 medalu⁹⁴⁵. Praktyka publicznego rekomendowania filmów postrzeganych jako istotne dla podniesienia poziomu kultury narodowej (*kokumin bunka*) utrzymała się nawet po wprowadzeniu regulacji filmowych z okresu wojny na Pacyfiku, na mocy których rząd zyskał nowe prerogatywy, w tym możliwość nakazania realizacji filmów na określony temat.

Zigomar, król złodziei był jedną z licznych produkcji kryminalno-detektywistycznych – zarówno filmów pełnometrażowych, jak i seriali kinowych – realizowanych we Francji od 1908 roku, kiedy to Victorin-Hippolyte Jasset nakręcił dla wytwórni Éclair sześcioczęściowy serial kinowy *Nick Carter, król detektywów* (*Nick Carter, le roi des détectives*). Za kanwę serialu posłużyły amerykańskie

⁹⁴⁴ Tamże, s. 54.

⁹⁴⁵ Tamże, s. 151.

powieści groszowe, wydawane we Francji w trybie dwutygodniowym przez niemieckie wydawnictwo Eichler⁹⁴⁶. W kolejnych latach Jasset zrealizował jeszcze dwa seriale o tej formie – *Nowe sprawy Nicka Cartera* (*Les nouveaux exploits de Nick Carter*, 1909), i *Nick Carter kontra Paulin Broquet* (*Nick Carter contre Paulin Broquet*, 1911). Wraz z premierą *Zigomara, króla złodziei* we wrześniu 1911 roku reżyser zrewolucjonizował formułę filmowego kryminału, centralną postacią filmu czyniąc nie obrońcę prawa i porządku, takiego jak Nick Carter, lecz pełnokrwistego mistrza zbrodni, opracowującego i realizującego wymyślne plany przestępstw⁹⁴⁷. Choć Carter i Zigomar stali po przeciwnych stronach 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 epizodu⁹⁴⁸). Postaci te zmierzyły się w filmie *Zigomar kontra Nick Carter* (*Zigomar contre Nick Carter*) z 1912 roku, zaś sam przestępca powrócił rok później w *Nieuchwytnym Zigomarze* (*Zigomar peau d'anguille*). Seria filmów z Zigomarem nie miała zakończyć się wraz z trzecią odsłoną, na co wskazuje jej niejako otwarte zakończenie, w którym Rosaria – pomocnica przestępcy – 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” – zaskarżył Jassetta i Éclair o zbyt swobodne operowanie materiałem wyjściowym⁹⁴⁹.

Po śmierci Jassetta stworzoną przez niego formułę rozwijał 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 seriali kinowych *Wampiryzm* (*Les Vampires*, 1915–1916) i *Judex* (1917–1918). Główną atrakcją dwóch pierwszych produkcji stanowił mistrz zbrodni wyraźnie inspirowany postacią Zigomara, w trzeciej natomiast prym wiodł zamaskowany mściciel, który w walce z półświatkiem stosował szereg nieortodoksyjnych technik, w tym kamuflaż. Filmowy kryminał, zwłaszcza w wariacie seryjnym, cieszył się w drugiej dekadzie XX wieku ogromną popularnością, zarówno we Francji, jak i w innych krajach – wystarczy wymienić takie produkcje, jak brytyjski

⁹⁴⁶ Abel Richard, *The Ciné...*, s. 195.

⁹⁴⁷ Warto nadmienić, że filmowy zwrot w kierunku przestępców miał źródło w literaturze, na gruncie której pod koniec XX wieku wystąpiła podobna wolta, zapoczątkowana przez Ernesta Williama Hornunga, szwagra Arthura Conan Doyle’a. Uznawszy, iż wyczerpująca się formuła powieści detektywistycznej może zostać zrewitalizowana przez przeniesienie punktu ciężkości opowieści ze stróża prawa na przestępcę, pisarz ten powołał do życia postaci Arthura J. Rafflesa, dżentelmena a zarazem eksperta od włamań do sejfów. Por.: Gunning Tom, *Detective Films*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia...*, dz. cyt. s. 256–257.

⁹⁴⁸ Tenże, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] Robert Stam, Allesandra Raengo, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Malden 2008, s. 136–137.

⁹⁴⁹ Abel Richard, *The Ciné...*, dz. cyt., s. 367.

Porucznik Daring (*Lieutenant Daring*, 1911–1914), duński *Doktor Gar El Hama* (*Dr. Gar El Hama*, 1911–1918), włoski *Za La Mort* (1914–1924) czy amerykański *Żelazny Szpon* (*The Iron Claw*, 1916, George B. Seitz, Edward José).

Japońska premiera *Zigomara, króla złodziei* odbyła się 11 listopada 1911 roku w mieszczącym się w Asakusie Kinryū-kanie. Początkowo importer filmu – wytwórnia Fukuhōdō – nie był zainteresowany jego wyświetlaniem i zdecydował się na to dopiero, gdy zabrakło mu produkcji, którymi mógłby wypełnić program swoich kinoteatrów. Sprowadzenie do kraju filmu, którego później nie chciano wyświetlić, należało w Japonii do rzadkości, lecz nie było zjawiskiem niespotykanym. W owym czasie tamtejsze przedsiębiorstwa filmowe pozyskiwały nowe zagraniczne nagrania na kilka sposobów – zamawiały je hurtowo, na podstawie opisów katalogowych lub reklam, bez ich wcześniejszego obejrzenia; kupowały je od działających w Japonii przedsiębiorstw filmowych, czemu czasami towarzyszyła możliwość pokazu testowego, a czasami nie; lub też – co zmniejszało ryzyko zakupu rzeczy mało wartościowych, lecz wiązało się ze sporymi kosztami – wysyłały swych przedstawicieli za granicę, by ci wybierali warte ich zdaniem sprowadzenia produkcje. *Zigomar, król złodziei* trafił do Japonii tą trzecią metodą – był jednym z filmów, jakie zakupił dla Fukuhōdō Yō Suzuki, pracujący w londyńskim oddziale firmy. W literaturze przedmiotu istnieją dwie odmienne opinie w kwestii powodu, ze względu na który kierownictwo firmy nie zdecydowało się od razu wyświetlić filmu. Najczęściej pisze się o obawach związanych z jego przestępczą tematyką i ryzykiem interwencji policji, lecz niektórzy autorzy – np. Chieo Yoshida – twierdzą, że władze firmy, nieprzyzwyczajone do tego typu produkcji, uznały, że film nie posiada żadnych walorów komercyjnych, a piastujący najwyższe stanowiska menadżerskie Kisaburō Kobayashi i Otosaburō Takiguchi nawet usnęli podczas pokazu testowego⁹⁵⁰. Jakiegokolwiek nie byłyby jednak pobudki wstrzymania się z premierą filmu, faktem pozostaje, że okazała się ona niespodziewanym sukcesem i źródłem pierwszego skandalu doświadczonego przez raczkujący jeszcze japoński przemysł filmowy.

Menadżer Kinryū-kanu, Kichitarō Yamamoto, zdecydował się na niekonwencjonalną strategię reklamową filmu – wprowadził pierwszy w dziejach japońskiej branży filmowej tytuł zapisany wyłącznie katakaną (ジゴマ, *Jigoma*), po czym nakazał pracownikom przygotowanie billboardów, na których widniała tylko twarz *Zigomara* i jego pseudonim⁹⁵¹. Warto zaznaczyć, że wcześniej podobny chwyt zastosowano dwukrotnie we Francji – pierwsza reklama prasowa filmu przedstawiała samą głowę na czarnym tle, wykrzykującą pseudonim bandyty, natomiast przed rozpoczęciem publikacji powieści Saziego w „Le Matin” na ulicach Paryża rozwieszono plakaty, na których widniał tylko napis „Zigomar”⁹⁵². Strategia oparta na minimalizmie i tajemniczości okazała się strzałem w dziesiątkę. Zacieka-wieni widzowie ścia gnęli tłumnie, a Kinryū-kan zanotował rekordowe otwarcie.

⁹⁵⁰ Mamoru Makino, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 58–61.

⁹⁵¹ Tamże, s. 58.

⁹⁵² Gunning Tom., *The Intertextuality...*, s. 137–138.

O skali sukcesu najlepiej świadczą liczby – czas wyświetlania filmu przedłużono ze standardowego tygodnia do ponad półtora miesiąca, każdego dnia do kas wpływało od 800 do 1000 jenów, co przy średniej cenie wejściówek wynoszącej 50 senów przekładało się na 1600–2000 widzów dziennie, sam Kobayashi wspominał, że czysty zysk z wyświetlania filmu w tym jednym kinoteatrze wyniósł około 8000 jenów⁹⁵³.

Projekcje *Zigomara, króla złodziei* w Kinryū-kanie, później zaś w innych kinoteatrach, zapoczątkowały boom na filmy kryminalne w Japonii. Zwiertżywszy intratny kasek, przedsiębiorstwa filmowe wprowadziły w 1912 roku na ekrany pokaźną liczbę zagranicznych filmów kryminalnych – w tym oficjalną kontynuację *Zigomara, króla złodziei*, której japońska premiera odbyła się 1 maja – a także ich krajowe imitacje. Kapitalizując ogromną popularność francuskiego mistrza zbrodni, japońskie wytwórnie wyprodukowały nawet kilka filmów, w których pojawiała się postać o pseudonimie Zigomar – w Fukuhōdō zrealizowano *Wielkiego detektywa Zigomara* (*Jigoma daitantei*, reż. nieznany) i jego kontynuację, w M.Patē – *Nowego Zigomara* (*Shin Jigoma*, reż. nieznany), a w Yoshizawa Shōten – *Kronikę reformacji Zigomara* (*Jigoma kaishinroku*, reż. nieznany) i *Japońskiego Zigomara* (*Nihon Jigoma*, reż. nieznany). Skalę popularności filmów kryminalnych dobrze ilustruje fakt, że 4 października 1912 roku cztery spośród największych kinoteatrów w Asakusie wyświetlały filmy, które gazeta „Tōkyō Asahi Shinbun” określała mianem imitacji *Zigomara*⁹⁵⁴. Nowym (anty)bohaterem masowej wyobraźni rychło zainteresowało się też inne medium i na rynku wydawniczym pojawiły się powieści na podstawie filmów o Zigomarze (czy też – Zigomarach, jako że część bazowała na japońskich produkcjach) 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 negatywnym wpływem na nieletnich. Pierwsze głosy tego typu pojawiły się w ramach środowiska edukacyjnego już w 1911 roku, jednak szerszy oddźwięk 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 odegrała w tym procesie gazeta „Tōkyō Asahi Shinbun”, która filmy atakowała ze szczególną zaciekłością. Kampania dziennika przebiegała w dwóch etapach. Pierwszy z nich został zapoczątkowany w lutym 1912 roku serią dziesięciu artykułów o zbiorczym tytule *Film i dzieci* (*Katsudō shashin to jidō*)⁹⁵⁵. Na tym etapie Zigomar nie był jeszcze wskazywany eksplicytnie, 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

⁹⁵³ Por.: Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 58–59.

⁹⁵⁴ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 54.

⁹⁵⁵ Salomon Harald, dz. cyt. s. 141.

przeciwników kina przebiegała wzdłuż kilku linii, które szerzej omówię dalej, w tym miejscu wystarczy wskazać, iż ogniskowała się ona wokół kwestii zdolności kina do pobudzania widzów do popełniania przestępstw naśladowczych, opartych na tym, co zobaczyli na ekranie.



Ryc. 73. Reklama *Zigomara, króla złodziei* zamieszczona w „Ciné-Journal” z 9 września 1911 roku.

Prasa dopięła swego – 10 października 1912 roku Tokijska Policja Metropolitalna wprowadziła zakaz wyświetlania filmów z Zigomarem i innymi inspirowanymi nim postaciami, zaznaczając jednak, że te, które uzyskały wcześniej zgodę na wyświetlenie, mogą figurować w repertuarze kinoteatrów

do 20 października⁹⁵⁶. Wkrótce za przykładem Tokio poszły inne miasta. Choć Zigomar zniknął z ekranów, nie opuścił umysłów Japończyków⁹⁵⁷. Mistrz zbrodni powracał w artykułach prasowych oraz dyskusjach nad koniecznością wypracowania bardziej efektywnych procedur kontroli zawartości filmów, których zwieńczeniem było wprowadzenie w pełni autonomicznych i scentralizowanych regulacji w zakresie cenzury filmowej.

Cenzura restrykcyjna względem filmów nie była wówczas w Japonii niczym nowym – wspominałem już o zakazaniu przez Tokijską Policję Metropolitarną wyświetlania *Męczeństwa Ludwika XVII* ze względu na domniemaną antymonarchistyczną i rewolucyjną wymowę filmu, a także o obawach organizatorów pokazów *Pocalunku* Williama Heise'a, że projekcje zostaną przerwane, jeśli zasiadający na widowni policjanci uznają nagranie za obsceniczne. Pierwszy udokumentowany przypadek cenzury filmowej w Japonii wystąpił już w czerwcu 1897 roku w prefekturze Togichi, kiedy to lokalne władze uznały *Motyli taniec Annabele* za film naruszający przepisy w zakresie publicznej moralności, gdyż tancerka zbyt wysoko podnosiła ich zdaniem nogę, i dopuścili go do wyświetlania dopiero po wycięciu budzących obiekcje fragmentów⁹⁵⁸. W przypadku zakazu wyświetlania filmów „zigomarowskich” pod koniec 1912 roku kwestii kluczowej nie stanowi więc fakt wprowadzenia go, lecz jego przyczyny i skutki – daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania 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, pozbawioną większego znaczenia dla szerzej zakrojonej refleksji nad dziejami kina w Japonii. Okoliczności wprowadzenia zakazu i jego skutki nakazują jednak widzieć w nim punkt zwrotny we wczesnej historii japońskiego kina i jeden z kluczowych elementów jej narracji. *Zigomar, król złodziei* trafił na japońskie ekrany w momencie krytycznym dla konstytuowania się kina 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 filmy trafiły do Japonii choćby dwa lata wcześniej – np. za sprawą *Nicka Cartera, króla detektywów* – najpewniej zostałyby zdjęte z afisza bez medialnego szumu, branża filmowa potraktowałaby to jako element ryzyka zawodowego, a władze nie poświęciłyby tej sprawie większej uwagi. Przed wszystkim jednak zakaz ich wyświetlania nie stanowiłby impulsu do systemowych przeobrażeń w zakresie regulacji filmowych.

⁹⁵⁶ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 55.

⁹⁵⁷ Wraz z upływem czasu nastroje antyzigomarowskie ulegały łagodzeniu, do tego stopnia, że we wrześniu 1914 roku wyświetlono w 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 przewencyjnej autocenzury, głównie w zakresie plansz tekstowych.

⁹⁵⁸ Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 47–48.

Skandalu, który wybuchł w Japonii wokół filmów o Zigomarze, nie można jednak tłumaczyć wyłącznie zmianą statusu kina oraz towarzyszącym jej zainteresowaniem ze strony władz i badaczy. Podobne trendy wystąpiły wszak wówczas także w Europie i USA, jednakże zwykle nie towarzyszyła im tak silna krytyka nowego medium i postulaty jego kontroli, same zaś filmy o Zigomarze były tam z powodzeniem wyświetlane⁹⁵⁹. Przyczyny gwałtownej reakcji „Tōkyō Asahi Shinbun” na popularność Zigomara do dziś budzą wątpliwości. Wystosowana przez gazetę 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 poglądów części społeczeństwa na temat kina, przyczyniła 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 w końcu opracowane i wprowadzone, prawdopodobnie jednak 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 bardziej istotne wydają się jednak czynniki natury ekonomicznej, przede wszystkim silna konkurencja na gruncie środków masowego przekazu – wewnętrzna, w ramach jednego medium, i zewnętrzna, pomiędzy różnymi mediami. W tym pierwszym przypadku istotną rolę odgrywa specyfika gazety „Tōkyō Asahi Shinbun”, stosującej w owym czasie szereg technik charakteryzujących *yellow-journalism*. Już na wczesnym etapie istnienia dziennik zyskał dużą popularność dzięki sporej liczbie ilustracji, przyciągającym uwagę nagłówkom i sensacyjnej treści artykułów. Konstatacja ta, choć pomocna w wyjaśnianiu formy na kino, ma mniejszą wartość eksploatacyjną w kwestii przyczyn oraz celów. Pełniejsze ich zrozumienie wymaga odniesienia się do zagadnienia relacji na linii prasa–kino. Na początku drugiej dekady XX wieku nie tylko jasne stało się, że kino nie jest sensacją jednego sezonu, ale i wystąpiły procesy jego umasowienia. Branża prasowa, dotychczas postrzegająca prasę jako jedyne liczące się medium masowe, stanęła przed perspektywą – nieistotne, na ile faktycznie zasadną – odpływu klientów (i ich jenów) na rzecz filmu. 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 Gerow, z raportów gazety wyłania się obraz widowni

⁹⁵⁹ Postać Zigomara trafiła nawet do tekstu jednej z lwowskich piosenek ulicznych, której pierwsza strofa brzmi: „Uplotła jakaś mania świat, bu każdy kinu zwiedzać rad i prawi co gudżina puwstaju nowy kina: tam »Bajka«, »Fraszka«, »Helijos«, tam »Corsu« jakiś drze si w głos, przydstawia dramet-czar: »Bandyta Zigomar«. Cytat za: Hrebela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 144.

niemal anormalnej w charakterze, posiadającej osobowość podatną na uzależnienia, kłębiącej się wokół Zigomara „niczym mrówki rojące się wokół kawałka cukru”⁹⁶⁰. Gazeta dystansowała siebie, a co za tym idzie – czytelników prasy – od regularnych widzów kinowych, zajmujących niższe miejsce nie tylko w hierarchii społecznej, ale również 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.



Ryc. 74. Kadr z filmu *Zigomara, król złodziei*. Scena, w której Zigomar napada na pociąg, budziła szczególne kontrowersje i była wskazywana jako inspiracje dla popełniania przestępstw.

W krytyce wystosowanej przez „Tōkyō Asahi Shinbun” pod adresem kina można wyróżnić przynajmniej trzy obszary problemowe: realia funkcjonowania przemysłu filmowego, warunki wyświetlania filmów i immanentne właściwości kina. Gazeta odmalowywała 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 oraz mrok i odór panujące na sali – jeszcze przed właściwym seansem przeprowadzić zorganizowany atak na wszystkie zmysły widzów, doprowadzając 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

⁹⁶⁰ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 58.

fikcji” i przekuwania jej w rzeczywistość. Wzmocniony przez warunki panujące w sali kinowej film miał stanowić formę stymulacji (*shigeki*), omijającej kontrolno-filtrujące funkcje świadomości, a przez to oddziałującej na ludzki charakter i psychikę w sposób bezpośredni⁹⁶¹.

Koronny argument „Tōkyō Asahi Shinbun” na rzecz restrykcyjnej kontroli kina zawierał się w twierdzeniu, że oglądanie 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 kryminalistów⁹⁶²” – grzmiał dziennikarz w artykule z 7 października 1912 roku. O przemożnej sile oddziaływania tej retoryki najlepiej świadczy fakt, że przez długi czas warunkowała ona ocenę produkcji o Zigomarze – w szerszej zaś perspektywie całego boomu na filmy kryminalne w 1912 roku – w japońskiej literaturze przedmiotu. Nawet Jun’ichirō Tanaka kategorycznie stwierdzał, że w Japonii często zdarzały się wówczas sytuacje, gdy pod wpływem *Zigomara, króla złodziei* dzieci straszyły na ulicach przechodniów zabawkowymi pistoletami, dodając, że występowało coraz więcej przestępstw podobno inspirowanych tym filmem, w efekcie czego władze zakazały wyświetlania wszystkich produkcji o Zigomarze⁹⁶³. Dopiero systematyczna analiza artykułów prasowych z epoki, której od lat 80. XX wieku podejmowali się m.in. Shigeo Fujii, Masato Hase i Aaron Gerow, pozwoliła na weryfikację tych poglądów.

Shigeo Fuji pisał w 1984 roku, że niemożliwe jest znalezienie choćby jednego artykułu sprzed wprowadzenia zakazu wyświetlania filmów o Zigomarze, który bezpośrednio wiązałby *Zigomara, króla złodziei* z faktycznymi przestępstwami, jeśli nie liczyć tekstów zawierających nagłówki w rodzaju „Rabunek w stylu Zigomara” czy stwierdzeń, że przestępca zrobił coś „jak Zigomar”⁹⁶⁴ – ich asocjacja dokonywała się wyłącznie w umysłach dziennikarzy. Także w późniejszym okresie gazety częściej posługiwały się ogólnikami, niż podawały konkretne przykłady przestępstw zainspirowanych działaniami mistrza zbrodni, a jeżeli już to czyniły, budzą one zasadne wątpliwości. Masato Hase wskazuje na istnienie dwóch takich artykułów – opublikowanych kolejno w „Chugai Syōgyō 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”⁹⁶⁵. Pogłębiona analiza ich treści pozwala jednak stwierdzić, że zatrzymani nie mogli czerpać wiedzy o procedurze przestępczym z „gorszących” produkcji – nie tylko różnił ich od idola *modus operandi*, ale i na drogę występku wkroczyli, zanim mogli obejrzeć poświęcone mu filmy.

⁹⁶¹ Tamże.

⁹⁶² Cytat za: Tamże, s. 55.

⁹⁶³ Tanaka Jun’ichirō, *Nihon eiga...*, dz. cyt., s. 184–185.

⁹⁶⁴ Por.: Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 61.

⁹⁶⁵ Hase Masato, dz. cyt., s. 90.

Burza medialna doprowadziła do wykreowania faktoidu – przekonania o silnych kryminogennych właściwościach kina. Do dziś wątpliwości budzi, na ile prasa uczyniła to z premedytacją, na ile zaś dokonała nieświadomej nadinterpretacji, korelując dwa niepowiązane ze sobą zjawiska. Najbardziej katerygiczne 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 zainspirowanych Zigomarem, a policja w następstwie zakazała wyświetlania filmu na podstawie sfabrykowanych raportów tych gazet. Przeto argumenty, którymi posługiwały się w epoce Taishō osoby atakujące kino, były bezzasadne i przesadzone⁹⁶⁶.

Jakiegokolwiek jednak nie byłyby przyczyny zaangażowania się przez prasę 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 *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 być w ogóle uzyskać zgody na wyświetlanie, przedstawiciele policji stwierdzili, że w ich opisach nie dopatrzone się niczego zdrożnego i dopiero ich obejrzenie pozwoliło na stwierdzenie, że są szkodliwe ze społecznego punktu widzenia. Cenzura dopuściła więc na ekrany filmy, których nie widziała. Przy czym nie wynikało to z 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 „skandalu zigomarowskiego” jasne stało się, że taki stan rzeczy nie może zostać utrzymany, a zabiegi cenzorskie prowadzone na obszarze 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.

Postrzeżenie 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

⁹⁶⁶ Tamże, s. 92.

efektywnych metod jego kontroli. Można wręcz stwierdzić, że kino zostało zidentyfikowane jako problem, zanim zostało zidentyfikowane jako kino. Jak pisze Gerow:

Historia dyskursu kina jako specyficznego przedmiotu [dyskursu] rozpoczęła się w Japonii dopiero w chwili uzmysłowienia sobie, że [dotychczasowy] dyskurs był nieadekwatny do zdefiniowania i kompleksowego ujęcia swojego przedmiotu. Samo uzmysłowienie sobie tego faktu było [jednak] niewystarczające do wygenerowania dyskursu filmu – musiało zostać połączone z opisem medium jako problemu społecznego, który wymagał rozwiązania⁹⁶⁷.

Fundamentalna reorientacja w zakresie regulacji filmowych, która dokonała się za sprawą „skandalu zigomarowskiego” nie ograniczała się do odnotowania konieczności oparcia procedur cenzorskich na wcześniejszym obejrzeniu filmu. W istocie oznaczała ona stworzenie takich regulacji, dotychczas *de facto* nieistniejących, oraz ujednoczenie i scentralizowanie przepisów z zakresu cenzury, jako że wcześniej te pozostawały w gestii władz lokalnych. Dość powiedzieć, że do wybuchu skandalu nie istniał żaden akt prawny odnoszący się wyłącznie do kina, a jedynymi przepisami o ogólnokrajowym zasięgu o charakterze *stricte* cenzorskim, które stosowały się do filmu, były regulacje celne, zakazujące importu zagranicznych przedmiotów bezczeszczących godność rodziny cesarskiej, nawołujących do zniesienia własności prywatnej lub obalenia monarchii, dokumentujących działania międzynarodowych grup rewolucyjnych itp.⁹⁶⁸ Jako że kino nie zostało wówczas jeszcze zidentyfikowane jako medium o unikalnych właściwościach, wymagające opracowania odrębnych regulacji, lokowano je w obszarze legislacyjnym odnoszącym się do teatru i *misemono*. Decentralizacja przepisów oznaczała, że najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania i egzekwowania przepisów 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 sposobie oceny filmów występowały już na poziomie dzielnic. Co więcej, jako że nie zakładał on, że zezwolenie na wyświetlanie filmu będzie automatycznie respektowane w innym miejscu, niż zostało wydane, w okresie swej żywotności ekranowej ten sam film podlegał przynajmniej kilkunastu niezależnym procedurom cenzorskim. Proces wytwarzania scentralizowanych praw pokrywał się z ogólną linią polityki rządu Meiji, który stopniowo przekształcał pozostałości systemu feudalnego w nowoczesne państwo oparte na władzy centralnej. Nie ulega wątpliwości, że w końcu – po uporaniu się z kwestiami bardziej palącymi – objąłby również kino. „Skandal zigomarowski” doprowadził do przewartościowania priorytetów właśnie poprzez wskazanie na to, że problem kina jest istotny społecznie.

⁹⁶⁷ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 65.

⁹⁶⁸ Nie oznacza to jednak, że do kina nie stosowały się żadne inne przepisy o ogólnokrajowym zasięgu. Podlegało ono bowiem – przynajmniej teoretycznie – szeregowi regulacji odnoszących się do takich kwestii, jak prawo autorskie i prawa pokrewne, utrwalanie obiektów i placówek wojskowych, działalność wydawnicza i reklamowa oraz sposoby przechowywania niebezpiecznych materiałów (co dotyczyło łatwopalnej taśmy filmowej). Por.: Makino Mamoru, *On the Conditions...*, dz. cyt., s. 48–50.

Choć wadliwość nadmiernej decentralizacji przepisów została w niektórych miejscach dostrzeżona wcześniej – o czym świadczy fakt, że komisariaty główne policji w Tokio i Osace wprowadziły w październiku 1910 roku i lipcu 1911 roku bliźniaczo podobne wewnętrzne wytyczne dotyczące regulacji filmowej – działania zmierzające do wykształcenia przepisów 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, f) lekkomyślnie wyśmiewające bieżące sprawy polityczne i mogące zakłócić porządek publiczny⁹⁶⁹. Jak zauważa 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 kinu⁹⁷⁰.

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*), wprowadzone przez Tokijską Policję Metropolitalną 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 we wcześniejszych wewnętrznych wytycznych, większy nacisk położono jednak na to, że podstawą oceny powinno być obejrzenie filmu. Przepisy wprowadzały również system licencji dla narratorów, którzy w celu jej uzyskania musieli przejść specjalne szkolenie, a od 1920 roku zdawać egzamin pisemny⁹⁷¹. Początkowo dokonano również podziału filmów na dwie kategorie – typ *kō*, dopuszczalny dla widzów od piętnastego roku życia, oraz typ *otsu*, 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 procent⁹⁷². W świetle nowych przepisów kina musiały zostać podzielone na sektor

⁹⁶⁹ Tamże, s. 65.

⁹⁷⁰ Gerow Aaron, *Visions...*, dz. cyt., s. 63.

⁹⁷¹ 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.

⁹⁷² Salomon Harald, dz. cyt., s. 149–150.

męski i żeński, zaś plakaty reklamowe miały być kontrolowane pod kątem tego, czy nie zawierają nieprawdziwych informacji i nie reklamują filmu w sposób sprośny⁹⁷³. 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, jednak 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 przepisów, czego efektem były *Przepisy inspekcji filmowej (Katsudō Shashin „Firumu” Ken’etsu Kisoku)* z maja 1925 roku. Przepisy delegowały cenzurę w ręce urzędników ministerstwa, którzy po obligatoryjnym obejrzeniu filmu, jeśli nie dopatrzyli się przeciwwskazań, wydawali zgodę na jego wyświetlanie na terenie całego kraju na okres trzech lat⁹⁷⁴. Centralne regulacje odróżniało od lokalnych to, że nie zawierały punktów odnoszących się do właściwości sal kinowych, publiczności i narratorów. Przepisy z 1925 roku były więc pierwszym japońskim aktem prawnym, który definiował tekst filmowy jako niezależny od sfery wystawienniczej, określającym tym samym, że warunki prezentacji filmu są nieistotne w ocenie treści, jakie on niesie⁹⁷⁵.

Paradoksalnie, na tym etapie kształtowania się regulacji filmowych głównym wygranym okazały się nie władze – które zyskały narzędzie kontroli nad medium zdolnym kształtować opinię publiczną, a w przyszłości służyć do celów propagandowych – lecz branża filmowa. Stwierdzenie to może budzić zastrzeżenia, gdyż obecnie cenzura jest waloryzowana przede wszystkim 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, 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

⁹⁷³ 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://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/frl100/fffr11c.htm> [dostęp: 11.10.2015].

⁹⁷⁴ Kasza Gregory J., dz. cyt., s. 55.

⁹⁷⁵ Gerow Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] Dennis Washburn, Carole Cavanaugh (red.), *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 27.

przy zmianie lokalizacji ich wyświetlania zwiększał swobodę wytwórni w operowaniu swymi produktami, znacznie ograniczał bowiem czas, w którym nie mogły być one eksploatowane. Przede wszystkim jednak producenci i importerzy filmowi wiedzieli w końcu, przynajmniej z grubsza, w jakich granicach mogli się poruszać – wprowadzenie scentralizowanych przepisów oznaczało zmniejszenie obszaru niejasności i pozwoliło branży filmowej na racjonalizację jej działalności.

„Skandal zigomarowski” i jego konsekwencje oraz powstanie wytwórni Nikkatsu można, jak już sygnalizowałem we wstępie, postrzegać jako swoiste zwieńczenie wczesnych procesów profesjonalizacji japońskiej branży filmowej.

Podsumowanie

W zakończeniu pracy nie chcę powtarzać treści, które w niej omówiłem, ani referować jej struktury, którą szczegółowo zaprezentowałem we wstępie, konieczne jest jednak wskazanie na najważniejsze wnioski płynące z moich badań. Pierwszy rozdział poświęciłem na omówienie japońskiej kultury atrakcji w epoce Edo, kładąc nacisk na formy rozrywki, które są rzadko wzmiankowane w zachodnim piśmiennictwie z zakresu historii i kultury Japonii – *misemono* i *yose*. Poza przedstawieniem ogólnej charakterystyki owych fenomenów, położyłem nacisk na te ich właściwości, które uważam za istotny kontekst dla wczesnej promocji i recepcji kina w Japonii – popularyzację rozrywki w duchu *variété*, nadawanie części prezentowanych w ich ramach atrakcji pozorów przedsięwzięć edukacyjnych, wykorzystanie przedfilmowych mediów wizualnych (zograskop, pudło perspektywiczne, latarnia magiczna), a w późniejszym okresie także demonstracja zachodnich wynalazków. Przede wszystkim jednak poświęcenie obu tym fenomenom całego rozdziału miało na celu wykazanie, że w chwili sprowadzenia do Japonii pierwszych technologii filmowych istniał tam podatny grunt pod wykształcenie się kultury konsumpcji filmowej. Fakt, że pierwsze filmy prezentowane były m.in. w *misemono-goya* i *yoseba*, oraz że znaczna część pierwszych kinoteatrów powstała na drodze przekształcenia tego typu obiektów, wydaje się potwierdzać tę tezę.

W drugim rozdziale, poświęconym przede wszystkim na omówienie filmowej działalności importerów pierwszych technologii filmowych i ich pracowników – Shinjiego Takahashiego, Katsutarō Inabaty, Waichiego Arakiego, Saburō Araia, Ken'ichiego Kawaury i Einosukego Yokoty – wykazałem, że retoryka stosowana przez organizatorów pionierskich projekcji była zbieżna z promowaną wówczas przez władze oraz licznych publicystów ideologią „cywilizacji i oświecenia”, a zarazem wcześniejszą retoryką części organizatorów pokazów *misemono*. W reklamach projekcji filmowych i towarzyszących im narracjom prezentowano technologię filmową jako wielkie osiągnięcie zachodniej nauki i doskonałe narzędzie poznania świata poza granicami Japonii, którą umożliwiała zastosowana w niej technika mechanicznej reprodukcji rzeczywistości.

W trzecim rozdziale omówiłem początki produkcji filmowej w Japonii, uwzględniając zarówno filmy realizowane przez zachodnich operatorów,

koncentrując się na nagraniach, które zarejestrowali tam dwaj pracownicy firmy braci Lumière – François-Constant Girela i Gabriela Veyre, jak i przez twórców krajowych. Referując nagrania dwójki Francuzów, wskazałem, że ci przybyli do Japonii ze swego rodzaju mapą wyobraźniową tego kraju, współkształtowaną m.in. przez krążące w Europie japońskie drzeworyty, malarstwo japonistyczne, publikacje podróżniczo-wspominkowe, przede wszystkim zaś tzw. fotografie z Jokohamy, i poszukiwali znanych sobie obrazów, które następnie reprodukowali w swoich filmach. Podkreśliłem przy tym, że pomiędzy filmami Girela i Veyre'a występuje istotna różnica w kwestii ich nasycenia japońską egzotyką, polegającą na tym, że filmy tego pierwszego prezentowały bardziej zniuansowany obraz Japonii jako kraju, w którym koegzystują elementy nowoczesne i tradycyjne. Wskazałem także, że w późniejszym okresie nagrania rejestrowane w Japonii przez zachodnich operatorów i poświęcone temu krajowi filmy niefikcyjne realizowane na Zachodzie były krytykowane przez Japończyków za koncentrację na egzotyce, nieścisłości i propagowanie negatywnego obrazu Japończyków, w efekcie czego pojawiły się postulaty realizowania filmów na eksport, które przedstawiałyby Japonię w pozytywnym świetle. Omawiając pierwsze japońskie produkcje filmowe wskazywałem, że początkowo stanowiły one głównie proste zapisy tańców gejsz, zapisy wymków ze spektakli *kabuki* i *shinpa* oraz reportaże. Do chwili wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej krajowa produkcja filmowa miała charakter szczątkowy, co wynikało głównie ze skromnego kapitału, jakim dysponowali japońscy przedsiębiorcy filmowi, oraz niedostatków infrastrukturalnych, sprzętowych i kadrowych.

Czwarty rozdział poświęciłem na omówienie przedstawiania I wojny chińsko-japońskiej i wojny rosyjsko-japońskiej w mediach wizualnych, w tym w filmie. Powodem, dla którego zdecydowałem się przeznaczyć na te kwestie cały rozdział, jest to, że w historiografii kina japońskiego wojnę rosyjsko-japońską powszechnie uznaje się za punkt zwrotny w dziejach tamtejszej branży filmowej i bezpośredni impuls do jej dalszego rozwoju – ogromne zainteresowanie nagraniami dotyczącymi konfliktu z Rosją nie tylko uzmysłowiło japońskiemu sektorowi rozrywkowemu komercyjny potencjał „ruchowej fotografii”, ale także przyniosło przedsiębiorstwom filmowym zyski, które w perspektywie kilku lat pozwoliły im na zwiększenie importu i produkcji filmów oraz rozbudowę infrastruktury, w tym stworzenie sieci kinoteatrów i konstrukcję pierwszych studiów filmowych. Powodem, dla którego znaczącą część rozdziału poświęciłem na omówienie sposobów przedstawiania konfliktu z Rosją w innych mediach, była chęć podkreślenia tego, iż pozycja filmu w wizualizowaniu wojny nie była wyjątkowa, lecz stanowił on jedną z wielu form – obok fotografii, magazynów ilustrowanych, drzeworytów i pokazów latarni magicznej – jej obrazowania. Z tego samego względu dokonałem zestawienia metod prezentowania wojny z Rosją i wcześniejszego o dekadę konfliktu z Chinami, wskazując, że choć w Japonii dokonały się w tym czasie istotne przekształcenia na gruncie mediów wizualnych, ogólny model ich funkcjonowania w czasie wojny pozostał zasadniczo niezmienny.

W ostatnim rozdziale szczegółowo omówiłem procesy profesjonalizacji japońskiej branży filmowej po wojnie rosyjsko-japońskiej. Wskazałem w nim, że to właśnie wówczas w pełni wykształcił się charakterystyczny dla japońskiego przemysłu filmowego model biznesowy, w którym pojedynczy podmiot kontroluje wszystkie aspekty obiegu filmów – od ich importu i produkcji po wyświetlanie. Największe przedsiębiorstwa filmowe stworzyły wówczas sieci kinoteatrów, które gwarantowały im stałą eksploatację realizowanych i sprowadzanych przez nie filmów. W okresie tym wystąpiło również zjawisko umasowienia kina, tj. upowszechnienie się udziału w projekcjach wśród wszystkich warstw społecznych, w tym klasy robotniczej, która mogła pozwolić sobie na ten sposób spędzania wolnego czasu zarówno dzięki wzrostowi zarobków, jak i przystępnej cenie biletów, zwłaszcza w kinach niższej klasy. Jednym z aspektów owego procesu było dostosowanie produkcji do oczekiwań odbiorców, w tym wzrost produkcji filmów fikcyjnych na podstawie spektakli *shinpa* i opowieści *kōdan*, w efekcie czego progresywna krytyka filmowa zaczęła oskarżać branżę filmową o schlebianie gustom „niewyrobionych” widzów. Wskazałem również, że od końca pierwszej dekady w Japonii istniały wyraźne dysproporcje w zakresie liczby kinoteatrów zarówno między metropoliami i mniejszymi miastami, jak i między poszczególnymi prefekturami, która – choć uległa pewnej reedukacji – utrzymała się przez cały okres przedwojenny. Jednocześnie w drugiej dekadzie XX wieku wykształcił się wyraźny podział na trzy rodzaje kinoteatrów – wyświetlające wyłącznie filmy krajowe, wyłącznie filmy zagraniczne oraz zarówno produkcje krajowe, jak i zagraniczne – adresowane do różnych odbiorców. Ponadto w drugiej dekadzie XX wieku w ramach japońskiego przemysłu filmowego wykształciły się – za sprawą popularności filmów z udziałem Matsunosuke Onoego – podwaliny pod krajowy system gwiazdorski, przy czym, w przeciwieństwie do sytuacji w USA i Europie – proces ten nie był, przynajmniej na wczesnym etapie, kreowany przez producentów filmowych, lecz rozpoczął się oddolnie, za sprawą widzów, wystawców i specyfiki ówczesnej produkcji filmowej. Wskazałem także, że w drugiej dekadzie XX wieku kino ściągnęło na siebie uwagę japońskich władz, które podjęły pierwsze zorganizowane próby wykorzystania go w celach edukacyjnych, nieco później zaś – pod wpływem „skandalu zigomarowskiego” – wypracowania mechanizmów jego kontroli, czego bezpośrednim efektem było wprowadzenie przez Tokijską Policję Metropolitarną *Zasad regulacji placówek filmowych*, zaadaptowanych później, z pewnymi wariacjami, we wszystkich prefekturach, a w dalszej perspektywie ogólnokrajowych przepisów z zakresu cenzury filmowej z 1925 roku.

Bibliografia

- „*La Vie de Monsieur Katsutaro Inabata*”: *Partie 4, Chapitre 4 (publié en 1938 à Osaka)*, tłum. Futoshi Koga, Yannick Lacroix, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière! Les frères Lumière et le Japon 1895–1995*, Asahi Shimbun, Tokyo 1995, s. 121–123.
- „*Martyrdom of Louis XVII*”, „*Moving Picture World*”, Vol. 4, No. 18, 1.05.1909, s. 554.
- A Maiden at Dōjōji (Musume Dōjōji)*, tłum. Mark Oshima, [w:] Karen Brazell (red.), *Traditional Japanese Theater. An Anthology of Plays*, Columbia University Press, New York – Chichester 1998, s. 506–524.
- A Tour of the Motion Picture Hall*, [w:] Friends of Silent Films Association, Matsuda Film Productions (red.), *The Benshi – Japanese Silent Film Narrators*, Urban Connections, Tokyo 2001, s. 149–154.
- A Wonderful Representation of the Bombardment of Port Arthur*, „*The Era*”, 26.03.1904, s. 31.
- Abel Richard, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*, updated and expanded edition, University of California Press, Berkeley 1998.
- Abel Richard, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900–1910*, University of California Press, Berkeley 1999.
- Abel Richard (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005.
- Adam Jules, *The Japanese Story-Tellers*, tłum. Osman Edwards, T. Hasegawa, Tokyo 1899.
- Akutagawa Ryūnosuke, *Tsuioku* [Wspomnienia], online: http://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/1141_15265.html [dostęp: 22.06.2020].
- Allan Michael, *Deserted histories: The Lumière Brothers, the pyramids and early film form*, „*Early Popular Visual Culture*”, Vol. 6, No. 2, 2008, s. 159–170.
- Allen Robert C., Gomery Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Knopf, New York 1985.
- Amusements in Tokyo*, „*The Japan Weekly Mail*”, 26.11.1910, s. 679.
- Anderson Joseph L., *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Vol. 1, Wheatmark, Tucson 2011.
- Anderson Joseph L., *Spoken Silents in the Japanese Cinema, Essay on the Necessity of Katsuben*, „*Journal of Film and Video*”, Vol. 40, No. 1, 1988, s. 13–33.
- Anderson Joseph L., Richie Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Aoyama Yukio, *The Movies in Japan*, [w:] *Camera! Yearbook 1919*, Los Angeles 1919, s. 109 i 111.
- Arai Saburo, *Japanese and Chinese Porcelains and Their Imitations*, „*Lippincott’s Monthly Magazine*”, Vol. LIV, October, 1894, s. 557–559.
- Asakusa Hanayashiki: Transformation from a Park to an Amusement Park*, online: <https://www.ndl.go.jp/scenery/e/column/tokyo/asakusa-hanayashiki.html> [dostęp: 22.06.2020].

- Bakker Gerben, *America's Master: The European Film Industry in the United States, 1907–1920*, [w:] John Sedgwick, Michael Pokorny (red.), *An Economic History of Film*, Routledge, London – New York 2005, s. 24–47.
- Balmain Colette, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- Barmé Scot, *Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2002.
- Barnouw Eric, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, second revised edition, Oxford University Press, New York 1993.
- Baron d'Anthouard [właśc. Albert François Ildefonse d'Anthouard], *La Chine contre l'étranger: Les Boxeurs*, Plon-Nourrit et Cie, Paris 1902.
- Baron Hübner [właśc. Josef Alexander von Hübner], *Przechadzka naokolo Ziemi odbyta w roku 1871*. T. II: Japonia, Józef Ungr, Warszawa 1874.
- Barrett Gregory, *Archetypes in Japanese Cinema: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines*, Associated University Press, London 1989.
- Baskett Michael, *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008.
- Benesch Oleg, *Inventing the Way of the Samurai: Nationalism, Internationalism and Bushido in Modern Japan*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Bernardi Joanne, *Norimasa Kaeriyama and „The Glory of Life”*, „Film History”, Vol. 9, No. 4, 1997, s. 365–376.
- Bernardi Joanne, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film*, Wayne State University, Detroit 2001.
- Biograph Films*, *Bulletin No. 55*, Nov, 27, 1905, American Mutoscope & Biograph Co., New York 1905.
- Biograph New Films*, „The New York Clipper”, 25.06.1904, s. 424.
- Biograph New Japanese War Films*, „The New York Clipper”, 12.03.1904, s. 48.
- Biograph. New War Films*, „The New York Clipper”, 9.04.1904, s. 160.
- Bird Isabella L., *Unbeaten Tracks in Japan*, third edition, John Murray, London 1888.
- Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji: Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Bloom Peter J., *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Bobrowski Michał, *Akira Kurosawa: Artysta pogranicza*, Nomos, Kraków 2012.
- Bobrowski Michał, *Odmiennosc podobieństw: Melodramat po japońsku* „Studia Filmoznawcze”, nr 29, 2008, s. 89–111.
- Bochniarz Marek, *Adaptując historię: obrazy wojny w najnowszym filmie japońskim*, [w:] Małgorzata Dudek i inni (red.), *Ciemna strona Japonii*, AT Wydawnictwo, Kraków 2013, s. 89–97.
- Bock Audie, *Japanese Film Directors*, Kodansha International, Tokyo – New York – San Francisco 1978.
- Bodin Lynn E., *The Boxer Rebellion*, Osprey Publishing, London 1979.
- Boëhm-Girel Denise, *Constant Girel*, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière! Les frères Lumière et le Japon 1895–1995*, Asahi Shimbun, Tokyo 1995, s. 131–133.
- Bolitho Harold, *The Tempō Crisis*, [w:] Marius B. Jansen (red.), *The Cambridge History of Japan. Vol. 5: The Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 116–167.

- Bondeson Jan, *The Feejee Mermaid and Other Essays in Natural and Unnatural History*, Cornell University Press, Ithaca 1999.
- Bordwell David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1988.
- Bottomore Stephen, *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*, Universiteit Utrecht, 2007 [rozprawa doktorska].
- Bousquet Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896 à 1906*, Éditions Henri Bousquet, Bassac 1996.
- Brady Marilyn Dell, *The Asian Texans*, Texas A&M University Press, College Station 2004.
- Brandon James R., *Kabuki's Forgotten War: 1931–1945*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009.
- Brau Lorie, *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*, Lexington Books, Lanham 2008.
- Bremner, Lewis, *The Magic Lantern as a Lens for Observing the Eye in Tokugawa Japan: Technology, Translation, and the Rangaku Movement*, „Modern Asia Studies”, Vol. 54, No. 3, s. 691–729.
- Brinkley F. (red.), *Japan: Described and Illustrated by the Japanese*, T. 1–9, J. B. Millet Company, Boston 1897–1898.
- Brinkley F., *Japan: Its History, Arts, and Literature, Vol. VII: Pictorial and Applied Art*, J.B. Millet Company, Boston – Tokyo 1902, s. 200–201.
- Brothers Peter H., *Atomic Dreams and the Nuclear Nightmare: The Making of Godzilla (1954)*, CreateSpace Books, Seattle 2015;
- Brothers Peter H., *Mushroom Clouds and Mushroom Men: The Fantastic Cinema of Ishiro Honda*, AuthorHouse, Bloomington 2009.
- Bryan J. Ingram, *Japanese Story-Telling*, „The Japan Magazine”, Vol. IV, No. X, 1914, s. 585–587.
- Burch Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1979.
- Bureau of Foreign and Domestic Commerce Reports*, [w:] Joseph Dannenberg (red.), *Film Year Book 1922–23*, Wid's Films and Film Folks, New York 1923, s. 421–427.
- Bystander [właśc. Norimasa Kaeriyama], *What Our Cinema Circle Are*, „Kinema Record”, Vol. 4, No. 31, 1916, s. 7.
- Carter Ian, *Railways and Culture in Britain: The Epitome of Modernity*, Manchester University Press, Manchester 2001.
- Catalogue of Paul's Animatographs & Films*, Animatograph Depot, London [1901].
- Catalogue of Selected Animated Photograph Films*, Animatograph Depot, London 1907.
- Cavaye Ronald, *Kabuki: A Pocket Guide*, Tuttle Publishing, Tokyo 1993.
- Cazdyn Eric, *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke University Press, Durham 2002.
- Chan Michael, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004.
- Chapman James, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*, Reaktion Books, London 2003.
- Chiba Isao, *Shifting Contours of Memory and History, 1904–1980* [w:] David Wolff i inni (red.), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Vol. II, Brill, Leiden – Boston 2007, s. 357–378.
- Chris D. [właśc. Chris Desjardins], *Gun and Sword: An Encyclopedia of Japanese Gangster Films, 1955–1980*, A Poison Fang Books, 2013.
- Chris D. [właśc. Chris Desjardins], *Outlaw Masters of Japanese Film*, I.B. Tauris, London – New York 2005.

- Cinematograph Fakes*, „Photographic Chronicle”, 14.08.1902, s. 517–518.
- Cinematographs*, „The Era”, 21.07.1900, s. 24.
- Circular Letter No. 2, April, 20, 1904*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1904.
- Citizen Robyn, *Projecting Blackness: Japan's Cinematic Encounters with the Black-American Other (1948–1993)*, New York University 2015 [rozprawa doktorska].
- Colored Films. The New Discovery*, „The New York Clipper”, 14.05.1904, s. 288.
- Complete Illustrated Catalog of Moving Picture Machines, Stereopticons, Slides, Films*, Kleine Optical Co., Chicago 1905.
- Count Okuma on the Korean Question*, „The Japan Weekly Mail”, 16.06.1894, s. 721.
- Crandol Michael E., *Nightmares from the Past: 'Kaiki eiga' and the Dawn of Japanese Horror Cinema*, University of Minnesota, 2015 [rozprawa doktorska].
- Cybrirsky Roman Adrian, *Roppongi Crossing: The Demise of a Tokyo Nightclub District and the Reshaping of A Global City*, University of Georgia Press, Athens 2011.
- Daibo Masaki, *The Multiple Versions of Joseph Rosenthal's Siege and Surrender of Port Arthur (1905)*, tłum. Kae Ishihara, „Journal of Film Preservation”, No. 92, 2015, s. 53–62.
- Daitōrō Shujin, *Jidō shashinjutsu* [Szuka automatycznej fotografii], Ōsaka Shuppan-kan, Ōsaka 1897.
- Davis Darrel William, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996.
- Davis Richard M., *Wit and Wordplay: The Japanese Wartime Musical Film, 1931–1945*, University of Chicago 2016 [rozprawa doktorska].
- Deacon Deborah A., *Sensō-e (War Prints)*, [w:] Louis G. Perez (red.), *Japan at War: An Encyclopedia*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2013, s. 374–376.
- Decherney Peter, *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*, Columbia University Press, New York 2012.
- Depping Wilhelm, *Japonia*, Tom II, Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa 1904.
- Depue Oscar B., *My First Fifty Years in Motion Pictures*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 49, No. 6, 1947, s. 481–493.
- 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 (red.), *The International Movie Industry*, Southern Illinois University, Carbondale 2000, s. 7–21.
- Desser David, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, UMI Research Press Studies Center, Ann Arbor 1983.
- Dickson W. K. L., *Dickson Antonia, History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph*, Albert Bunn, New York 1895.
- Dobson Sebastian, *Reflections of Conflict: Japanese Photographers and the Russo-Japanese War*, [w:] Frederic Alan Sharf, Anne Nishimura Morse, Sebastian Dobson, *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*, MFA Publications, Boston 2005, s. 52–83.
- Dobson Sebastian, *Yokohama Shashin*, [w:] tenże, Frederic Sharf, Anne Nishimura Morse, *Art and Artifice: Japanese Photographs of the Meiji Era*, Museum of Fine Arts, Boston, 2004, s. 15–39.
- Dodd Stephen, *Fantasies, Fairies, and Electric Dreams: Sato Haruo's Critique of Taisho*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 3, 1994, s. 287–314.
- Dōjin Shiin, *Katsudō shashinjutsu jizai* [Swobodnie o sztuce ruchomej fotografii], Daigakukan, Tōkyō 1903.
- Dōjōji*, tłum. Donald Keene, [w:] Karen Brazell (red.), *Traditional Japanese Theater. An Anthology of Plays*, Columbia University Press, New York – Chichester 1998, s. 195–206.

- 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> [dostęp: 04.11.2014].
- Dore Ronald P., *City Life in Japan: A Study of Tokyo Ward*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1958.
- Doroba Ryszard, *Bliżej filmu*, wydanie II, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
- Dorwart Jeffery M., *James Creelman, the New York World and the Port Arthur Massacre*, „Journalism Quarterly”, Vol. 50, No. 4, 1973, s. 697–701.
- Doublier Francis, *Reminiscences of an Early Motion Picture Operator*, „Image: Journal of Photography and Motion Pictures of the George Eastman House”, Vol. 5, No. 6, 1956, s. 134–135.
- Dower John W., *Throwing off Asia II: Woodblock Prints of the Sino-Japanese War (1894–95)*, 2008, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/pdf/toa2_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020]
- Dower John W., *Throwing off Asia III: Woodblock Prints of the Russo-Japanese War (1904–05)*, 2008, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_01/pdf/toa3_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020]
- Downer Lesley, *Madame Sadayakko: Gejsza, która uwiodła Zachód*, tłum. Patryk Gołębiowski, Świat Książki, Warszawa 2009.
- Dudziński Przemysław, *Monsters without Shape and People without Substance – Tokusatsu Horrors by Honda Ishirō*, „Silva Iaponicarum”, nr XLIII/XLIV/XLV/XLVI, 2015, s. 27–40.
- Dym Jeffrey A., *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 55, No. 4, 2000, s. 509–536.
- Dym Jeffrey A., *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*, Edwin Mellen Press, Lewiston 2003.
- Edelson Loren, *Danjūrō's Girls: Women on the Kabuki Stage*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2009.
- Edelson Loren, *The Female Danjūrō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi*, „The Journal of Japanese Studies”, Vol. 34, No. 1, 2008, s. 69–98.
- Edison Films for Edison Projecting Kinetoscope, No. 225*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1904.
- Edison Films, No. 222, September Supplement, 1904*, Edison Manufacturing Company, Organge, New Jersey 1904.
- Edison Films, No. 288, Catalogue to July 1906*, Edison Manufacturing Company, Orange, New Jersey 1906.
- Editor of the „Kinema Record” [właśc. Norimasa Kaeriyama], *The Japanese Kinema Circle of To-day*, „Kinema Record”, Vol. 4, No. 22, 1915, s. 4–5.
- Edwards Osman, *Some Unpublished Letters of Lafcadio Hearn*, „Transactions and Proceedings of the Japan Society”, Vol. 16, 1918, s. 16–32.
- Eiga hozon to firumuākaibu no katsudō no genjō ni kansuru Q&A*, 2012, online: <http://www.momat.go.jp/fc/aboutnfc/filmbunka/> [dostęp: 22.06.2020].
- Emmert Richard, Cummings Alan, *Viewing the Autumn Foliage: Momijigari*, [w:] James R Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage. Vol. 4: Restoration and Reform, 1872–1905*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2003, s. 303–325.
- Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, Grove Press, New York, 1956.
- Fell John, *A History of Films*, Holt, Rinehart and Winston, New York – Chicago – San Francisco 1979.
- Fielding Raymond, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, „Cinema Journal”, Vol. 10, No. 1, 1970, s. 34–37.

- Fielding Raymond, *The American Newsreel: A Complete History, 1911–1967*, second edition, McFarland, Jefferson 2011.
- Figal Gerald A., *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan*, Duke University Press, Durham 1999.
- Film of the Chicago Theatre Fire*, „The New York Clipper”, 23.01.1904, s. 1160.
- Foreign Customs as Taught in Japan*, „The Japan Weekly Mail”, 11.10.1902, s. 390.
- Forrest Jennifer, *The „Personal” Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema*, [w:] taż, Leonard R. Koos (red.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, New York 2002, 89–126.
- 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://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1100/fffr11c.htm> [11.10.2015].
- French Calvin L., *Shiba Kōkan: Artist, Innovator, and Pioneer in the Westernization of Japan*, Weatherhill, New York 1974.
- Fritsch Ingrid, „Chindonya” *Today Japanese Street Performers in Commercial Advertising*, „Asian Folklore Studies”, Vol. 60, No. 1, 2001, s. 49–78.
- Fröhlich Judith, *Pictures of the Sino-Japanese War of 1894–1895*, „War in History”, Vol. 21, No. 2, 2014, s. 214–250.
- 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.
- Fujiki Hideaki, *Dual Persona: Onoe Matsunosuke as Japan’s Early Cinema Star*, „Iconics”, Vol. 7, 2004, s. 157–180.
- Fujiki Hideaki, *Making Personas: Transnational Film Stardom in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2013.
- Fujimoto T., *The Nightside of Japan*, Laurie, London 1915.
- Fukuoka Maki, *Contextualising the Peep-box in Tokugawa Japan*, „Early Popular Visual Culture”, Vol. 3, No. 1, 2005, s. 17–42.
- Fukuoka Maki, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan*, Stanford University Press, Stanford 2012.
- Futemma Olga, Mattos José Francisco, *Vozes que conduziam ao sonho. O katsuben e a história do cinema japonês no seu tempo*, „Revista USP”, No. 29, 1996, s. 116–125.
- Gaines Jane M., *Early Cinema’s Heyday of Copying: The Too Many Copies of L’Arroseur arrosé (The Waterer Watered)*, „Cultural Studies”, Vol. 20, No. 2–3, 2006, s. 227–244.
- Galbraith Stuart IV, *Monsters Are Attacking Tokyo!: The Incredible World of Japanese Fantasy Films*, Feral House, Venice 1998.
- Garbicz Adam, Klinowski Jacek, *Kino, wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego*, T. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- Garbicz Adam, Klinowski Jacek, *Kino, wehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego*, T. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Gartlan Luke, *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, „Visual Resources”, Vol. 22, No. 3, 2006, s. 239–263.
- Gautier Judith, *The Temple of Asakusa*, [w:] Esther Singleton (red.) *Japan as Seen and Described by Famous Writers*, Dodd, Mead and Company, New York 1905, s. 82–88.
- Genuine War Film From the Front*, „The Era”, 11.06.1904, s. 27.
- Gerow Aaron, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 2008.

- Gerow Aaron, *Japanese Film and Television*, [w:] Victoria Lyon Bestor, Theodore C. Bestor, Akiko Yamagata (red.), *Routledge Handbook of Japanese Culture and Society*, Routledge, London – New York 2011, s. 213–225.
- Gerow Aaron, *Kitano Takeshi*, British Film Institute, London 2007.
- Gerow Aaron, *One print in the age of mechanical reproduction: Film industry and culture in 1910s Japan*, „Screening the Past”, Issue 11, 2000, online: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1100/agfr11e.htm> [22.06.2020].
- Gerow Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] Dennis Washburn, Carole Cavanaugh (red.), *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, Berkeley 2010.
- Gifford Denis, *The British Film Catalogue, Vol. 1: Fiction Film, 1895–1994*, third edition, Fitzroy Dearborn, London 2001.
- Gifford Denis, *The British Film Catalogue, Vol. 2: Non-Fiction Film, 1888–1994*, third edition, Fitzroy Dearborn, London 2001.
- Giżycki Marcin, *Zbyt rzadki gość – film japoński*, „Kino”, nr 2, 1977, s. 41–48.
- Głównia Dawid, *Herosi kinematografii – początki japońskiego przemysłu filmowego*, „Kultura i Historia”, nr 20, 2011, online: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3031>.
- Głównia Dawid, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne”, nr 1 (4), 2012, s. 111–130.
- Głównia Dawid, *Obraz(y) Japonii w filmach z katalogu Lumière et Cie*, „Znaczenia”, nr 16, 2017, s. 83–89.
- Głównia Dawid, *Ojciec filmu japońskiego i jego największa gwiazda: współpraca Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe w kontekście narodzin i rozwoju profesjonalnej japońskiej branży filmowej*, „Tematy z Szewskiej”, nr 1 (9), 2013, s. 76–101.
- Głównia Dawid, *Polisemiczne potwory: Kajjū eiga jako nośnik treści społeczno-politycznych. Casus Godzilli*, „Litteraria Copernicana”, nr 2 (14), 2014, s. 224–243.
- Głównia Dawid, *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Yohei, Wrocław 2013.
- Gordon Andrew, *Nowożytna historia Japonii*, tłum. Iwona Merklejn, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Griffis William Elliot, *The Mikado's Empire*, Vol. II, Harper & Brothers, New York – London 1913.
- Groemer Gerald, *Dodoitsubō Senka and the Yose of Edo*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 51, No. 2, 1996, s. 171–187.
- Gulik Willem van, *Verschuivende Perspectieven*, „The Netherlands-Japan Review”, Vol. 1, No. 2, 2010, s. 46–62.
- Gunning Tom, *Cinema of Attractions*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 178–182.
- Gunning Tom, *Detective Films*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 255–259.
- Gunning Tom, *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, [w:] Wanda Strauven (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 381–388.
- Gunning Tom, *The Intertextuality of Early Cinema: A Prologue to Fantômas*, [w:] Robert Stam, Allesandra Raengo, *A Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Malden 2008, s. 136–137.

- Guttman Allen, Thompson Lee, *Japanese Sports: A History*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.
- Hall John W., *Japonia*, tłum. Krystyna Czyżewska-Madajewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Hampton Benjamin B., *A History of the Movies*, Covici, Friede Publishers, New York, 1931.
- Hankins L. Thomas, Silverman Robert J., *Instruments and the Imagination*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- Hansen Janine, *Celluloid Competition: German-Japanese Film Relations, 1929–45*, [w:] Roel Vande Winkel, David Welch (red.), *Cinema and Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2011, s. 187–198.
- Hansen Janine, *The New Earth (1936–1937) – A German-Japanese Misalliance in Film*, [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in the Honor of Makino Matoru*, Kinema Club, Yokohama – Ann Harbor 2001, s. 184–198.
- Hare James H. (red.), *A Photographic Record of the Russo-Japanese War*, P.F. Collier & Son, New York 1905.
- Harper Jim, *Flowers from Hell: The Modern Japanese Horror Film*, Noir Publishing, Hereford 2008.
- Harrington Peter, *Peking 1900: The Boxer Rebellion*, Osprey Publishing, London 2001.
- Hase Masato, *Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and sonnambulism*, „Iconics”, Vol. 4, 1998, s. 87–101.
- Hase Masato, *The Origins of Censorship: Police and Motion Pictures in the Taisho Period*, tłum. Yukio Mizuta Lippit, „Review of Japanese Culture and Society”, Vol. 10, 1998, s. 14–23.
- Hattori Bushō, *The Western Peep Show [from Tōkyō Shin-hanjō-ki, 1874]*, tłum. Donald Keene, [w:] tenże (red.), *Modern Japanese Literature: From 1868 to the Present Day*, Groove Press Inc., New York 1956, s. 34–37.
- Haukamp Iris, *Early Transcontinental Film Relations: Japan, Germany and the Compromises of Co-production, 1926–1933*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, Vol. 37, No 2, 2017, s. 174–202.
- Hayashi Hiroyuki, *Eiwa zokugo kaiwa dokushū* [Samouczek do rozmów japońsko-angielskich], Ishizuka Shōten, Ōsaka 1905.
- Hayes Christian, *Phantom carriages: Reconstructing Hale's Tours and the virtual travel experience*, „Early Popular Visual Culture”, Vol. 7, No. 2, s. 185–198.
- Hazumi Tsuneo, *Eiga gojūnenishi* [Pięćdziesiąt lat historii filmu], Masu Shobō, Toykō 1947.
- Hearn Lafcadio, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Vol. II, Houghton, Mifflin and Co., Boston – New York 1894.
- Hearn Lafcadio, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1896.
- Hearn Lafcadio, *Kwaidan. Opowieści niezwykle*, tłum. Jerzy A. Rzewuski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1984.
- Hearn Lafcadio, *The Romance of the Milky Way and Other Studies & Stories*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1905.
- Helman Alicja, *Akira Kurosawa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- Helman Alicja, *Hugo Münsterberg*, [w:] też, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej: Podręcznik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 21–28.
- Helman Alicja, *Kaneto Shindo: Estetyka gwałtu*, „Kino”, nr 5, 1970, s. 46–51.
- Helman Alicja, *Masaki Kobayashi: Dylemat podwójnej roli*, „Kino”, nr 5, 1971, s. 52–59.

- Henshall Kenneth G., *Historia Japonii*, tłum. Karolina Wiśniewska, Bellona, Warszawa 2011.
- Hiawatha in Moving Pictures*, „The New York Clipper”, 16.01.1904, s. 1136.
- High Peter B., *Japanese Film and the Great Kanto Earthquake of 1923*, „Kokusai Kankei Gakubu Kiyō”, No. 1, 1985, s. 71–84.
- High Peter B., *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History”, Vol. 19, No. 1, 1984, s. 23–57.
- 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., *Umeya Shokichi: The Revolutionist as Impresario*, [w:] „*Tagenbunka to mirai shakai*” – *Kenkyū Purojekuto* [„Multikulturalizm i społeczeństwo przyszłości” – Projekt badawczy], 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.
- Hodge Marguerite V., *Enigmatic Bodies: Dolls and the Making of Japanese Modernity*, „Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture”, Vol. 12, Issue 1, 2013, online: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring13/hodge-enigmatic-bodies> [dostęp: 22.06.2020].
- Hokushin jiken shashin-jō* [Album fotografii z incydentu w północnych Chinach], Yoshizawa Shōten, Tōkyō 1901.
- Hosokawa Shuhei, *Sketches of Silent Film Sound in Japan: Theatrical Functions of Ballyhoo, Orchestras, and Kabuki Ensembles*, [w:] Daisuke Miyao (red.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 288–305.
- How Japanese War Pictures Are Made*, „The Illustrated London News”, 12.01.1895, s. 804.
- How Photographs of Russo-Japanese War Scenes are Faked*, „The Bystander”, 25.05.1904, s. 747–749.
- Howard Christopher, *Beyond Jidai-geki: Daiei Studios and the Study of Transnational Japanese Cinema*, „Journal of Japanese and Korean Cinema”, Vol. 3, No. 1, 2012, s. 5–12.
- Hrabela Jerzy, Kurzowa Zofia, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989, s. 144.
- Hu Tze-Yue G., *Frames of Anime: Culture and Image Building*, Hong Kong University Press, Aberdeen – Hong Kong 2010.
- Huffman James L., *Creating a Public: People and Press in Meiji Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997.
- Huhtamo Erkki, *Peepshow (Peep Practice)*, [w:] William Gynnn, *The Routledge Companion to Film History*, Routledge, London – New York 2011, s. 219–221.
- Hur Nam-li, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensōji and Edo Society*, Harvard University Asia Center, Cambridge – London 2000.
- Ichikawa Sai, *An Outlook of Motion Picture Industry in Japan*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, The Sanseido Co., Tokyo 1937, s. 46–52.
- Imitation Wares*, „Sacramento Daily Union”, 23.10.1894, s. 6.
- Imouye Souno, *Voice of the Fan*, „Chicago Daily Tribune”, 13.06.1915, s. 31.
- Inabata Katsutarō, *Masaki no katsudō shashin wo unyū shita watashi* [Ja, który sprowadziłem pierwsze ruchome fotografie] [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban* [Almanach japońskiego przemysłu filmowego dla drugiego roku ery Shōwa], Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 438–439.

- Inoue Megumi, *Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre?* [w:] David Jortner, Keiko McDonald, Kevin J. Wetmore Jr. (red.), *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lexington Books, Lanham 2006, s. 3–15.
- Irie Yoshirō, *Saiko no Nihon eiga ni tsuite – Konishi Honten seisaku no katsudō shashin* [W kwestii najstarszych japońskich filmów – ruchome fotografie produkcji Konishi Honten], „Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Kenkyū Kiyō”, No. 13, 2009, s. 65–91.
- Irie Yoshiro, *Silent Japanese Films: What Was the Right Speed?*, „Journal of Film Preservation”, No. 65, 2002, s. 36–41.
- Irie Yoshiro, *The First Movie Star in Japanese Film History*, tłum. Tetsuro Shimauchi, Rosemary Dean, „Journal of Film Preservation”, No. 72, 2006, s. 67–70.
- Irie Yoshirō, *Yoshizawa Shōten-shū – Kawaura Ken'ichi no sokuseki (1) Yoshizawa Shōten no tanjō* [Osiągnięcia Ken'ichiego Kawaury, właściciela Yoshizawa Shōten, Część 1: Narodziny Yoshizawa Shōten], „Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Kenkyū Kiyō”, No. 18, 2014, s. 32–63.
- Ishikawa Yasujiro, *Who's Who in Japan 1916*, The Who's Who in Japan Publishing Department, Tokyo 1916.
- Iwamoto Kenji, *Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey*, „Iconics”, Vol. 1, 1987, s. 129–146.
- Iwamoto Kenji, *From Rensageki to Kinodrama*, tłum. Yukio Mizuta Lippit, „Review of Japanese Culture and Society”, Vol. 10, 1998, s. 1–12.
- Iwamoto Kenji, *Sound in Early Japanese Talkies*, tłum. Lisa Spalding, [w:] Arthur Nalletti Jr, David Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1992, s. 312–327.
- Izumi Toshiyuki, *Ginmaku no hyakkai: Honchō kaiki eiga taigai* [Sto demonów srebrnego ekranu: Zarys japońskiego filmu niesamowitego], Seidosha, Tōkyō 2000.
- Janicki Stanisław, *Film japoński*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Janicki Stanisław, *Kinematografia leczona pigułkami*, „Kino”, nr 3, 1972, s. 41–49.
- Janicki Stanisław, *Pienia bażantów i boje smoków*, „Kino”, nr 12, 1970, s. 38–43.
- Janicki Stanisław, *Samuraje, wojna, erotyzm*, „Kino”, nr 7, 1968, s. 40–51.
- Japan Leads. Largest Film Producer*, „The Mail”, 23.11.1929, s. 14
- Japan's Lightning Burglar*, „The Evening Star”, 3.03.1900, s. 18.
- Japanese Spies Shot*, „London Daily News”, 23.04.1904, s. 7.
- Jewsiewicki Władysław, *Prehistoria filmu*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.
- Jinnai Hidenobu, *Tokyo: A Spatial Anthropology*, tłum. Kimiko Nishimura, University of California Press, Berkeley 1995.
- Kakita Seiji, *Hyōgen tōsei to no tataikai* [Walka o wolność słowa], online: http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html [dostęp: 4.11.2014].
- Kamiyama Akira, *Customs of the Meiji Period and Kabuki's War Dramas*, tłum. Joseph Ryan, „Comparative Theatre Review”, Vol. 11, No. 1, 2011, s. 4–20.
- Kamrowska Agnieszka, *Człowiek zurbanizowany. Shinya Tsukamoto i jego filmy*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 51, 2005, s. 138–153.
- Karpoluk Jakub, *O związkach kina i teatru w Japonii*, „Dialog”, nr 4, 2011, s. 167–178.
- 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.
- Karpoluk Jakub, *The Meiji no Nihon film collection. Visions of the 19th century Japan captured by European and Japanese early filmmakers*, [w:] Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jerzy Malinowski

- (red.), *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, Polish Institute of World Art Studies – Tako Publishing House, Warszawa – Toruń 2012, s. 267–276.
- Karpoluk, Jakub, *Od widowiska do filmu. Przemiany środków ekspresji filmowej w pierwszym okresie rozwoju kinematografii japońskiej 1899–1928*, [w:] Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jerzy Malinowski (red.), *Sztuka Japonii: Studia*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 137–142.
- Kasza Gregory J., *The State and The Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley 1993.
- Katō Shūichi, *A Sheep's Song: A Writer's Reminiscences of Japan and the World*, tłum. Chia-ning Chang, University of California Press, Berkeley 1999.
- Katsudō daishashin* [Wielkie ruchome fotografie], [w:] Shinbun shūsei Meiji hen'nenshi (red.), *Shinbun shūsei Meiji hen'nenshi. Dai-jūkan* [Kompilacja gazet z epoki Meiji w porządku chronologicznym. Tom 10], Rinsensha, Tōkyō 1936.
- Kawamoto Tsutomu, *Nishiki-e depicting Iki-ningyo*, „National Diet Library Newsletter”, No. 155, 2007, online: http://www.ndl.go.jp/en/publication/ndl_newsletter/155/557.html [dostęp: 4.11.2014].
- Kawazoe Yu, *An Insight into Misemono-e in the Late Edo Period: Prints on Animal Show*, online: <http://www.rakugo.com/library/insight.html> [dostęp: 22.06.2020].
- Keene Donald, *Emperor of Japan: Meiji and His World, 1852–1912*, Columbia University Press, New York 2002.
- Keene Donald, *Prints of the Sino-Japanese War*, [w:] Okamoto Shumpei, *Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894–95*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1983, s. 7–10.
- Keene Donald, *Realizm i nierealizm w teatrze japońskim*, tłum. Sławomira Borowska-Peterson, [w:] Krystyna Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska: Antologia. T. I: Wymiary przestrzeni*, Universitas, Kraków 2010, s. 89–108.
- Keene Donald, *The Sino-Japanese War of 1894–95 and Its Cultural Effects in Japan*, [w:] Donald H. Shively (red.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton 1971, s. 121–176.
- Keene Donald, *The Winter Sun Shines In: A Life of Masaoka Shiki*, Columbia University Press, New York – Chichester 2013.
- Kekatos Kirk J, *Edward H. Amet and the Spanish-American War Film*, „Film History”, Vol. 14, No. 3–4, 2002, s. 405–417.
- Kiejziewicz Agnieszka, *Badania przemian japońskiego filmu awangardowego. Od Terayamy do audiowizualnego eksperymentu po 2000 roku*, „Studia Azjatystyczne”, nr 3, 2017, s. 77–92.
- Kiejziewicz Agnieszka, *Japoński cyberpunk: Od awangardowych transgresji do kina popularnego*, Kirin, Bydgoszcz 2018.
- Kiejziewicz Agnieszka, *The technologies of experimental Japanese filmmakers in the digital era*, „TransMissions: The Journal of Film and Media Studies”, Vol. 1, No. 1, 2016, s. 99–114.
- Kinema Junpōsha (red.), *Nihon eiga jinmei jiten: Dan'yū-hen* [Leksykon ludzi japońskiego filmu: Aktorzy], Kinema Junpōsha, Tōkyō 1996.
- Kinetoscope Fakes*, „The Independent”, 26.05.1904, s. 1215.
- King James, *Beyond the Great Wave: The Japanese Landscape Print, 1727–1960*, Peter Lang AG, Bern 2010.
- Kinoshita Chika, *In the Twilight of Modernity and the Silent Film: Irie Takako in The Water Magician*, „Camera Obscura”, Vol. 20, No. 3, 2005, s. 91–127.
- Kinoshita Chika, *Mise-en-scene of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji*, University of Chicago, Chicago 2007 [rozprawa doktorska].

- Kinoshita Chika, *The Benshi Track: Mizoguchi Kenji's The Downfall of Osen and the Sound Transition*, „Cinema Journal”, Vol. 50, No. 3, 2011, s. 1–25.
- Kinoshita Naoyuki, *Witnessing the Action of Current Events from the Comfort of Your Chair: The Place of the Photographic Magazine The Graphic (Gurahikku グラヒック)*, tłum. Erumi Honda, „Trans-Asia Photography Review”, Vol. 1, No. 1, online: <http://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.105/--witnessing-the-action-of-current-events-from-the-comfort?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 22.06.2020].
- Kipling Rudyard, *Listy z Japonii*, tłum. Maryan Poloński, G. Gebethner i Sp., Warszawa 1904.
- Kirihara Donald, *Critical Polarities and the Study of Japanese Film and Style*, „Journal of Film and Video”, Vol. 39, No. 1, 1987, s. 17–26.
- Kirihara Donald, *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 1992.
- Kitamura Hiroshi, *Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan*, Cornell University Press, Ithaca 2010.
- Klejsa Konrad, Biskupski Łukasz, *Krzyk zranionych ciał. Autodestrukcyjne Erlebnis jako kontekst interpretacyjny filmów Shinyi Tsukamoto*, „Studia Filmoznawcze”, nr 28, 2007, s. 59–73.
- Klenotic Jeffrey, *'Talker' Pictures as Early Cinema Sound Practice* [w:] Richard Abel, Rick Altman (red.), *The Sounds of Early Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2001, s. 156–166.
- Klenotic Jeffrey, *Dialogue Accompaniment*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 263–264.
- Kletowski Piotr, *Kino według markiz de Sade (spojrzenie afirmatywne): Film jako maszyna do mielenia mięsa – Szkic do portretu Takashiego Miike*, [w:] Piotr Marecki, Piotr Kletowski (red.), *Nowe nawigacje II: Azja – cyberpunk – kino niezależne*, Rabid, Kraków 2003, s. 69–77.
- Kletowski Piotr, *Sfilmować duszę. Mała historia kina japońskiego*, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggħa, Kraków 2006.
- Kletowski Piotr, *Śmierć jest moim zwyczajem: Kino Takeshi Kitano*, Rabid, Kraków 2001.
- Kletowski Piotr, *Yakuza w krainie czarów – Gozu Takeshiego Miike jako manifest surrealistycznego kina*, „Panoptikum”, nr 5, 2006, s. 143–148.
- Klimaszewski Michał, *W nowym kręgu grozy – współczesny horror japoński*, [w:] Piotr Marecki, Piotr Kletowski (red.), *Nowe nawigacje II: Azja – cyberpunk – kino niezależne*, Rabid, Kraków 2003, s. 79–87.
- Klinowski Jacek, *Ozu – najbardziej zapomniany z wielkich mistrzów kina*, „Kino”, nr 10, 1976, s. 61–64.
- Kobayashi Ushisaburo, *The Basic Industries and Social History of Japan 1914–1918*, Yale University, New Haven 1930.
- Koga Futoshi, *L'introduction du cinématographe au Japon*, [w:] Philippe Dujardin (red.), *L'aventure du cinématographe: Actes du Congrès mondial Lumière*, Aléas, Lyon 1999, s. 97–100.
- Koizumi Kazuo, *Father and I: Memories of Lafcadio Hearn*, Houghton Mifflin, Boston 1935.
- Kołodzyński Andrzej, *Dziedzictwo wyobraźni: Historia filmu SF*, Wydawnictwo „Alfa”, Warszawa 1989.
- Komatsu Hiroshi, *Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927*, „Film History”, Vol. 17, No. 2/3, 2005, s. 362–375.
- Komatsu Hiroshi, *From natural colour to the pure motion picture drama: The meaning of Tenkatsu company in the 1910s of Japanese film history*, „Film History”, Vol. 7, No. 1, 1995, s. 69–86.
- Komatsu Hiroshi, *Japan: Before the Great Kanto Earthquake*, [w:] Geoffrey Nowell-Smith (red.), *Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 177–182.

- Komatsu Hiroshi, *Komatsu Shokai*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 523.
- Komatsu Hiroshi, *Konishi Photographic Store*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 523–524.
- Komatsu Hiroshi, Musser Charles, *Benshi Search*, „Wide Angle”, Vol. 9, No. 2, 1987, s. 73–90.
- Komatsu Hiroshi, *Nonfikushon eiga no hassei ni kansuru ikutsu ka no toi* [Kilka pytań w kwestii początków filmu niefikcjonalnego], „Documentary Box”, No. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1.html> [dostęp: 22.06.2020].
- Komatsu Hiroshi, *Questions Regarding Genesis of Nonfiction Film*, tłum. A. A. Gerow, „Documentary Box”, No. 5, 1994, online: <http://www.yidff.jp/docbox/5/box5-1-e.html> [dostęp: 22.06.2020].
- Komatsu Hiroshi, *Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I*, tłum. Linda C. Ehrlich, Yuko Okutsu, [w:] Arthur Nolletti Jr, David Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 229–258.
- Komatsu Hiroshi, *The Lumière Cinématographe and the production of the cinema in Japan in the earliest period*, tłum. Ben Brewster, „Film History”, Vol. 8, No. 4, 1996, s. 431–438.
- Komatsu Hiroshi, *Yokota Shokai*, [w:] Richard Abel (red.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005, s. 1019.
- Kornicki P.F., *Public Display and Changing Values. Early Meiji Exhibitions and Their Precursors*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 49, No. 2, 1994, s. 167–196.
- Kosaka Ayano, *Kakumei o purodyūsushita Nihonjin*, Kōdansha, Tōkyō 2009.
- Kowner Rotem, *Historical Dictionary of the Russo-Japanese War*, The Scarecrow Press, Lanham 2006, s. 206.
- Kowner Rotem, *Japan's 'Fifteen Minutes of Glory': Managing World Opinion during the War with Russia, 1904–5*, [w:] Yulia Mikhailova, M. William Steele (red.), *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*, Global Oriental, Folkestone 2008, s. 47–70.
- Kozu H., *The Movies in Japan*, „The Japan Magazine”, Vol. IV, No. IX, 1914, s. 505–509.
- Kōdō Takuchi (red.), *Kōtei kibyōshi hyakushu* [Zbiór stu kibyōshi. Wersja poprawiona], Hakubunkan, Tōkyō 1909.
- Królikiewicz Grzegorz, *Góra stoi! – Próba analizy filmu Akiry Kurosawy „Sobowtór”*, Studio Filmore „N”, Łódź 1995.
- Kubiak Ho-Chi Beata (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006.
- Kurimoto S., *The Progress of Cinematography in Japan*, „The Bioscope”, 26.10.1911, s. 259.
- Kurita Shunjiro, *Who's Who in Japan. Second Annual Edition*, The Who's Who in Japan Office, Tokyo 1913.
- Kurumada Jōji, *Kokufu Sonbun to Umeya Shōkichi: Chūgoku ni sasageta aru Nihonjin no shōgai*, Rokkō Shuppan, Tōkyō 1975.
- Kusahara Machiko, *The „Baby Talkie,” Domestic Media, and the Japanese Modern*, [w:] Erkki Huhtamo, Hussi Parikka (red.) *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2011, s. 123–147.
- Kusahara Machiko, *Utsushi-e and the magic lantern – An archaeology of the moving image*, 2015, online: http://www.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture_150615.html [dostęp: 22.06.2020].
- L. Gaumont & Co. Cinematograph Specialists*, „The Era”, 5.03.1904, s. 31.
- Lady Nijō, *The Confessions of Lady Nijō (Towazugatari)*, [w:] Haruo Shirane (red.), *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*, Columbia University Press, New York 2008, s. 788–819.

- LaMarre Thomas, *Magic Lantern, Dark Precursor of Animation*, „Animation”, Vol. 6, No. 2, 2011, s. 127–148.
- Lancaster Clay, *The American Bungalow, 1880–1930*, Dover, New York, 1985.
- Laskowska-Smoczyńska Wioletta, Kletowski Piotr (red.), *Akira Kurosawa: Twórca japoński twórca światowy*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011.
- Latest Urban Films*, „The Era”, 12.03.1904, s. 35.
- Lavédrine Bertrand, Gandolfo Jean-Paul, *The Lumière Autochrome: History, Technology, and Preservation*, tłum. John McElhone, The Getty Conservation Institute, Los Angeles 2013.
- Le Liste des Films*, [w:] Futoshi Koga (red.), *Lumière! Les frères Lumière et le Japon 1895–1995*, Asahi Shimbun, Tokyo 1995, s. 50–105.
- Lech Agnieszka, *Leksykon manga & anime*, T. 1: A-K, Mater, Szczecin 2004.
- Lech Agnieszka, *Leksykon manga & anime*, T. 2: I-Z, Mater, Szczecin 2004.
- Leiter Samuel L., *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, second edition, Rowman & Littlefield, Lanham 2014.
- Leiter Samuel L., *The Picture Book of Taikō: Ehon Taikōki*, [w:] James R Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage. Vol. 2: Villainy and Vengeance, 1773–1799*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 352–375.
- Letkiewicz Marek, *Cudowna maszyna optyczna zograscopie*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L”, Vol. XI, nr 1, 2013, s. 27–43.
- Levi Steven C., *P.T. Barnum and the Feejee Mermaid*, „Western Folklore”, Vol. 36, No. 2, 1977, s. 149–154.
- Lewis Michael, *Becoming Apart: National Power and Local Politics in Toyama, 1868–1945*, Harvard University Asia Center, Cambridge 2000.
- Leyda Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, George Allen & Unwin Ltd, London 1973.
- Life on a Japanese Battleship*, „The Era”, 9.01.1904, s. 31.
- Lindsay Vachel, *The Art of the Moving Picture*, The Macmillan Company, New York 1916.
- Lindsay Vachel, *The Progress and Poetry of the Movies: A Second Book of Film Criticism*, Michael Loundsbury (red.), The Scarecrow Press, Lanham 1995.
- Liotta Salvator-John A., Miyawaki Masaru, *A Study on the History of „Cinema-City” in Asakusa, Tokyo*, „Journal of Architecture and Planning”, Vol. 74, No. 637, 2009, s. 617–625.
- Lippit Seiji M., *Topographies of Japanese Modernism*, Columbia University Press, New York 2002.
- Lipszyc Henryk, *Jak reformowano kabuki*, [w:] Beata Kubiak Ho-Chi (red.), *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, Nozomi, Warszawa 2006, s. 323–341.
- List of New, High-class and Original Urban Film Subjects*, The Charles Urban Trading Company, London 1906.
- Little Stephen, *The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World*, „Art Institute of Chicago Museum Studies”, Vol. 22, No. 11, 1996, s. 74–96.
- Liu Siyuan, *Paris and the Quest for National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China*, „Asian Theatre Journal”, Vol. 26, No. 1, 2009, s. 54–77.
- Lone Stewart, *Japan's First Modern War: Army and Society in the Conflict with China, 1894–95*, The Macmillan Press, Basingstoke 1994.
- Lone Stewart, *Provincial Life and the Military in Imperial Japan: The Phantom Samurai*, Routledge, London – New York 2010.
- Lone Stewart, *Remapping Japanese Militarism: Provincial Society at War, 1904–1905*, „Japanese Studies”, Vol. 25, No. 1, 2005, s. 53–63.

- Loska Krzysztof, *Eros, Tanatos i nowa fala*, „Easy Rider”, nr 10–11, 1997, s. 88–94.
- Loska Krzysztof, *Japonia*, [w:] Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Historia kina. T. 1: Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 819–827.
- Loska Krzysztof, *Kenji Mizoguchi i wyobraźnia melodramatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.
- Loska Krzysztof, *Melodramat japoński a proces modernizacji życia społecznego*, „Studia Filmoznawcze”, nr 29, 2008, s. 113–124.
- Loska Krzysztof, *Mistrzowie kina japońskiego*, Universitas, Kraków 2015.
- Loska Krzysztof, *Narodziny filmu z ducha literatury*, [w:] tenże (red.), *Adaptacje literatury japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 7–11.
- Loska Krzysztof, *Nowy film japoński*, Universitas, Kraków 2013.
- Loska Krzysztof, *Początki filmu dokumentalnego w Japonii*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 75–76, 2011, s. 265–272.
- Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, T. 1, Rabid, Kraków 2009.
- Loska Krzysztof (red.), *Adaptacje literatury japońskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012
- Lost Films*, online: <https://www.lost-films.eu/index/whyIf> [dostęp: 22.06.2020].
- Loughney Patrick, *Movies and Entrepreneurs*, [w:] André Gaudreault (red.), *American Cinema, 1890–1909: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick 2009, s. 66–90.
- Lu Hsun, *Preface to the First Collection of Short Stories*, „Call to Arms”, [w:] tegoż, *Selected Works of Lu Hsun*, Vol. 1, Foreign Language Press, Peking 1956, s. 1–7.
- Lu Xun, *Preface to Call to Arms*, [w:] tegoż, *Selected Works*, Vol. 1, tłum. Xianyi Yang, Gladys Yang, Foreign Language Press, Beijing 1980, s. 33–38.
- Lubelski Tadeusz, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] tenże, Iwona Sowińska, Rafał Syska (red.), *Historia kina. T. 1: Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 77–136.
- Lubin's Films, 1905*, S. Lubin, Philadelphia 1905, s. 23.
- Lubin's Films, June 1904*, S. Lubin, Philadelphia 1904.
- Macias-González Victor M., *Diáz, Porfirio (1830–1915)*, [w:] Eric Zolov (red.), *Iconic Mexico: An Encyclopedia from Acapulco to Zócalo*, Vol. 1, ABC-Clio, Santa Barbara 2015, s. 208–213.
- Maeda Ai, *Asakusa as Theater: Kawabata Yasunari's The Crimson Gang of Asakusa*, tłum. Edward Fowler, [w:] Maeda Ai, *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, James A. Fujii (red.), Duke University Press, Durham 2004, s. 145–161.
- Makino Mamoru, *Nihon eiga ken'etsu-shi* [Historia cenzury filmowej w Japonii], Pandora, Tōkyō 2003.
- Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization*, tłum. Aaron Gerow [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 46–67.
- Makino Masahiro, *Makino Masahiro jiden: Eiga tosei. Chi no maki* [Autobiografia Masashiro Makino: Życie w świecie filmu. Księga ziemi], Heibonsha, Tōkyō 1977.
- Mannoni Laurent, *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of the Cinema*, tłum. Richard Crangle, University of Exeter Press, Exeter 2000.
- Mansfield Stephen, *Tokyo: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford – New York 2009.
- 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.

- Martín Marcos Centeno, *Las grietas de la imagen: Una mirada a la trastienda de las primeras representaciones cinematográficas del pueblo Ainu (1897–1918)*, „Secuencias: Revista de historia del cine”, No 40, 2014, s. 62–80.
- Martyrdom of Louis XVII*, „Moving Picture World”, Vol. 4, No. 16, 17.04.1909, s. 492.
- Matsumura Masayoshi, *Baron Kaneko and the Russo-Japanese War (1904–05): A Study in the Public Diplomacy of Japan*, tłum. Ian Ruxton, Lulu Press, Inc., Morrisville 2009.
- McCullagh Francis, *The Story-Teller in Japan*, „The East of Asia Magazine”, Vol. 1, 1902, s. 207–220.
- McDonald Keiko I., *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1983.
- McDonald Keiko I., *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Films*, M. E. Sharpe Inc., Armonk 2000.
- McDonald Keiko I., *Japanese Classical Theater in Films*, Associated University Press, London 1994.
- McDonald Keiko I., *Mizoguchi*, Twayne, Boston 1984.
- McDonald Keiko I., *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006.
- McVey Frank L., *Quality of Money and Wages, [w:] Sound Currency 1896: A Compendium of Accurate and Timely Information on Currency Questions Intended for Writers, Speakers and Students*, Reform Club Sound Currency Committee, New York 1896, s. 531–545.
- Melanowicz Mikołaj, *Japoński dramat telewizyjny: Mukōda Kuniko, Yamada Taichi i taiga dorama*, Dialog, Warszawa 2009.
- Melanowicz Mikołaj, *Literatura japońska: Od VI do połowy XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Mellen Joan, *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, Pantheon Books, New York 1976.
- Mes Thomas, *V-Cinema: Canons of Japanese Film and the Challenge of Video*, Universiteit Leiden, 2018 [rozprawa doktorska].
- Mes Tom, *Agitator: The Cinema of Takashi Miike*, FAB Press, Godalming 2003.
- Mes Tom, *Główne tematy w kinie Takashi Miike*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 51, 2005, s. 190–198.
- Mes Tom, *Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto*, FAB Press, Godalming 2005.
- Mes Tom, Sharp Jasper, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Stone Bridge Press, Berkeley 2005.
- Mikiso Hane, *Peasants, Rebels, Women, and Outcasts: The Underside of Modern Japan*, second edition, Rowman & Littlefield, Lanham 2003.
- Miller J. Scott, *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater*, Scarecrow Press, Lanham – Toronto – Plymouth 2009.
- Miyao Daisuke, *Before Anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan*, „Japan Forum”, Vol. 14, No. 2, 2002, s. 191–209.
- Miyao Daisuke, *Japonisme and the Birth of Cinema: A Transmedial and Transnational Analysis of the Lumière Brothers' Films*, „Journal of Japonisme”, Vol. 1, No. 1, 2016, s. 66–92.
- Miyao Daisuke, *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Duke University Press, Durham 2007.
- Miyao Daisuke, *The Aesthetics Shadow: Lighting and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2013.
- Mizuguchi Kaoru, *Kyōto no eiga no mukashi to ima* [Film w Kioto – dawniej i dziś], „Āto Risāchi”, Vol. 1, 2001, s. 53–61.

- Moeran Brian, *The Birth of the Japanese Department Store*, [w:] Kerrie L. MacPherson (red.), *Asian Department Stores*, Routledge, London – New York 2013, s. 141–176.
- Morioka Heinz, Sasaki Miyoko, *Rakugo: Popular Narrative Art of Japan*, Harvard University Press, Cambridge 1990.
- Morioka Heinz, Sasaki Miyoko, *The Blue-Eyed Storyteller: Henry Black and His Rakugo Career*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 38, No. 2, 1983, s. 133–162.
- Morris Low, *Japan on Display: Photography and the Emperor*, Routledge, London – New York 2006.
- Morris-Suzuki Tessa, *The Technological Transformation of Japan from the Seventeenth to the Twenty-First Century*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne 1994.
- Most Important Announcement. The Russo-Japanese War*, „The Era”, 18.06.1904, s. 28.
- Motion Pictures in Japan*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, July, 1931, s. 112–115.
- Movie-theaters*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, The Sanseido Co., Tokyo 1937, s. 114.
- Moving Pictures Abroad*, [w:] *Daily Consular and Trade Reports, Fifteenth Year, Volume 1: Nos. 1–76, January, February, and March 1912*, Government Printing Office, Washington 1912, s. 209–226.
- Moving Pictures Abroad*, [w:] *Daily Consular and Trade Reports, Fifteenth Year, Volume 2: Nos. 77–153, April, May, and June 1912*, Government Printing Office, Washington 1912, s. 1153–1164.
- Mudd Scott E., *Graphic Propaganda: Japan's Creation of China in the Prewar Period, 1894–1937*, University of Hawai'i, 2005 [rozprawa doktorska].
- Mulhern Chieko, *Kōda Rohan*, Twayne Publishers, Boston 1977.
- Münsterberg Hugo, *Dramat kinowy: Studium psychologiczne*, tłum. Alicja Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989.
- Musser Charles, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Musser Charles, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990.
- Naval Battles Between the Russian and Japanese Fleets at Port Arthur and Chemulpo*, The Selig Polyscope Co. Western Agents, Chicago [1904].
- New Japanese War Film*, „The Era”, 21.05.1904, s. 32.
- New Sensational Elge Films*, „The Era”, 28.05.1904, s. 27.
- New Topical War Film*, „The Era”, 04.06.1904, s. 28.
- New Urban Film Subjects*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35.
- New Warwick Film Subjects*, „The Era”, 19.07.1902, s. 31.
- Nish Ian, *The Anglo-Japanese Alliance: The Diplomacy of Two Island Empires, 1894–1907*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York 2012.
- Nish Ian, *The Origins of the Russo-Japanese War*, Routledge, London – New York 1998.
- Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868*, tłum. Gerald Groemer, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997.
- Niver Kemp R., *Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Bebe Bergsten (red.), Library of Congress, Washington 1985.
- Nolletti Arthur Jr, *The Cinema of Gosho Heinosuke: Laughter Through Tears*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2005.
- Nomura Hōtei, *Inahata-san no katsudō shashin* [Ruchome fotografie pana Inabaty], [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban* [Almanach japońskiego przemysłu filmowego dla drugiego roku ery Shōwa], Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 440.

- Nornes Abé Marcus, *Japan*, [w:] Ian Aitken (red.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, London – New York 2013, s. 445–451.
- Nornes Abé Mark, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2003.
- Nornes Abé Mark, Gerow Aaron, *Research Guide to Japanese Film Studies*, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, Ann Arbor 2009.
- Nozoki karakuri ni [Nozoki-karakuri 2], online: <http://blog.livedoor.jp/misemono/archives/52273108.html>. [dostęp: 22.06.2020].
- O'Reilly Sean D., *Re-Viewing the Past: The Uses of History in the Cinema of Japan, 1925–1945*, Harvard University, Cambridge 2015 [rozprawa doktorska].
- Ogihara Junko, *The Exhibition of Films for Japanese Americans in Los Angeles during the Silent Film Era*, „Film History”, Vol. 4, No. 2, 1990, s. 81–87.
- Okada Mariko, *Before Making Heritage: Internationalisation of Geisha in Meiji Period*, [w:] *Making Japanese Heritage*, Christoph Brumann, Rupert A. Cox (red.), Routledge, London 2010, s. 31–43.
- Okniańska Marta, *Anime – w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Okubo Ryo, *Kinodrama and Kineorama: Modernity and the Montage of Stage and Screen in Early Twentieth-Century Japan*, „Iconics”, Vol. 10, 2010, s. 75–95.
- Okubo Ryo, *The Magic Lantern Show and Its Spectators during Late Nineteenth-Century Japan: Control of Perception in Lantern Shows for Education and News Report of Sino-Japanese War*, „Iconics”, Vol. 11, 2014, s. 7–26.
- Oleśkiewicz Anastazja, Grodzka Joanna (red.), *Kino japońskie w polskim plakacie filmowym*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2011.
- Onoe Matsunosuke, *Onoe Matsunosuke jiden* [Autobiografia Matsunosukego Onoego], Katsudō Shashin Zasshi-sha, Tōkyō 1917.
- Oshima Mark, *Sanbasō with His Tongue Stuck Out: Shitadashi Sanbasō*, [w:] James R Brandon, Samuel L. Leiter (red.), *Kabuki Plays on Stage. Vol. 3: Darkness and Desire, 1804–1864*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 51–61.
- Pabiś-Orzeszyna Michał, *Kino atrakcji: historia, krytyk, mapa i kartoteka*, „Kultura Popularna”, nr 3 (37), 2013, s. 18–44.
- Paine S.C.M., *The Sino-Japanese War of 1894–1895: Perceptions, Power, and Primacy*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Partner Simon, *Peasants into Citizens? The Meiji Village in the Russo-Japanese War*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 62, No. 2, 2007, s. 179–209.
- Pate Alan Scott, *Japanese Dolls: The Fascinating World of Ningyō*, Tuttle Publishing, North Clarendon – Osaka 2008.
- Pate Alan Scott, *Ningyō: The Art of the Japanese Doll*, Tuttle Publishing, North Clarendon – Osaka 2005.
- Pathe Films*, „The New York Clipper”, 5.11.1904, s. 872.
- Pathé Frères Films. Supplément d'Avril 1905*, Paris 1905.
- Pathé Frères Films. Supplément de Janvier 1904*, Paris 1904.
- Paul Robert W., *Kinematographic Experiences*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 27, No. 5, 1936, s. 495–512.
- Paul's Films*, „The Era”, 5.03.1904, s. 31.
- Paul's Films. Russo-Japanese War. The Incident of the Hour*, „The Era”, 30.04.1904, s. 31.

- Paul's New Films*, „The Era”, 9.04.1904, s. 36.
- Payne Rachel, *Early Meiji Kabuki Censorship*, „Japan Forum”, Vol. 19, No. 3, 2007, s. 317–339.
- Pierdue Peter C., Sebring Ellen, *The Boxer Uprising – I: The Gathering Storm in North China (1860–1900)*, online: https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/boxer_uprising/pdf/bx_essay.pdf [dostęp: 22.06.2020].
- Pierce David, *The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929*, Council on Library and Information Resources, The Library of Congress, Washington 2013.
- Pierzchała Aneta, *Film japoński a kultura europejska. Obcość przezwyciężona?*, Universitas, Kraków 2005.
- Pierzchała Aneta, *Pajęczce gniazdo. Wokół „Makbeta” Akiry Kurosawy*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 26–27, 1999, s. 181–198.
- Pitera Zbigniew, *Leksykon reżyserów filmowych*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1984.
- Pitrus Andrzej, *Makabra po japońsku*, [w:] Krzysztof Kornacki, Jerzy Szyłak (red.), *Okolice kina grozy*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 1999, s. 74–79.
- Pitrus Andrzej, *Tetsuo i inni. O japońskim horrorze niezależnym lat 80. i 90.*, „Easy Rider”, nr 10–11, 1997, s. 74–79.
- Plaźewski Jerzy, *Historia filmu dla każdego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1968.
- Plaźewski Jerzy, *Historia filmu, 1895–2005*, wydanie siódme poszerzone, Książka i Wiedza, Warszawa, 2010.
- Polit Jakub, *Chiny*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004.
- Popple Simon, Kember Joe, *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*, Wallflower, London – New York 2004.
- Port Arthur Film, Colored*, „The New York Clipper”, 16.04.1904, s. 188.
- 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 2000.
- Press Correspondents in the Field*, [w:] *A Diary of the Russo-Japanese War*, Vol. 1, The „Chronicle” Office, Kobe 1904, s. 123.
- Pretty Customs of the Japs*, „The Brooklyn Daily Eagle”, 6.01.1900, s. 11.
- Purdy R.W., *The Creation of the Nippon Newsreel Company: Nihon nyūsueiga-sha*, „Kokusai Kyōiku Sentā Kiyō”, Vol. 12, 2012, s. 1–8.
- Rabinovitz Lauren, *Electric Dreamland: Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, Columbia University Press, New York 2012.
- Rabinovitz Lauren, *Movies and Spectacle*, [w:] André Gaudreault (red.), *American Cinema, 1890–1909: Themes and Variations*, Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey – London 2009, s. 158–178.
- Ragsdale Kathryn, *Marriage, the Newspaper Business, and the Nation-State: Ideology in the Late Meiji Serialized Katei Shosetsu*, „The Journal of Japanese Studies”, Vol. 24, No. 2, 1998, s. 229–255.
- Reader Ian, Tanabe George J. Jr., *Practically Religious: Worldly Benefits and the Common Religion of Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1998.
- Rein J.J., *Japan: Travels and Researches Undertaken at the Cost of the Prussian Government*, A. C. Armstrong and Son, New York 1884.

- Revised List of High-Class Original Copyrighted Bioscope Films*, The Charles Urban Trading Co., Ltd., London, 1905.
- Richie Donald, *A Hundred Years of Japanese Film*, revised and updated edition, Kodansha International, Tokyo – New York – London 2005.
- Richie Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Oxford 1990.
- Richie Donald, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Anchor Books, New York 1971.
- Richie Donald, *Ozu: His Life and Films*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1974.
- Richie Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley 1965.
- Richie Donald, *The Japanese Movie: An Illustrated History*, revised edition, Kodansha America, Inc., New York 1982.
- Roan Jeanette, *Envisioning Asia: On Location, Travel, and the Cinematic Geography of U.S. Orientalism*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010.
- Robertson Patrick, *The Guinness Book of Film Facts and Feats*, Guinness Superlatives Limited, London 1980.
- Robida Albert, *Le Vingtième Siècle*, Georges Decaux, Editeur, Paris 1883.
- Robida Albert, *The Twentieth Century*, tłum. Philippe Willems, Wesleyan University Press, Middletown 2004.
- Robinson David, *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York – Chichester 1996.
- Robinson David, *Sixty Years of Japanese Cinema*, [w:] William Whitebait (red.), *International Film Annual No. 2*, John Calder, London 1958, s. 152–162.
- Rosenstone Robert A., *History on Film/Film on History*, Pearson Longman, Harlow 2006.
- Ruot Marcel, *The Motion Picture Industry in Japan*, „Journal of the Society of Motion Picture Engineers”, Vol. 18, No. 5, 1932, s. 628–642.
- Ruppín Dafna, „*Obrazy wojny rosyjsko-japońskiej*”: *Retytułowanie programów filmowych poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej w Holandii i holenderskich Indiach Wschodnich*, tłum. Arkadiusz Rogoziński, Łukasz Biskupski, „Kultura popularna”, nr 3 (37), 2013 s. 78–85.
- Russel Catherine, *Classical Japanese Cinema Revisited*, The Continuum International Publishing Group, New York – London 2011.
- Russell Catherine, *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity*, Duke University Press, Durham 2008.
- Russ-Jap War Films*, „The New York Clipper”, 9.04.1904, s. 144.
- Russo-Japanese War*, „The Era”, 23.04.1904, s. 31.
- Russo-Japanese War. Latest Film From the Front*, „The Era”, 13.08.1904, s. 31.
- Russo-Japanese War. Latest Film From the Front*, „The Era”, 6.08.1904, s. 31.
- Rutkowska Iga, *Teatr kabuki: Kwiat Edo*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2016.
- Ryfle Steve, Godziszewski Ed, *Ishiro Honda: A Life in Film, from Godzilla to Kurosawa*, Wesleyan University Press, Middletown 2017.
- Ryfle Steve, *Japan's Favorite Mon-Star: The Unauthorized Biography of „The Big G”*, ECW Press, Toronto 1998.
- Rząśnicki Henryk, *570 filmów produkuje Japonja*, „Kino dla wszystkich”, R. 9, nr 12, 1933, s. 12.
- Sadoul Georges, *Histoire générale du cinéma. Tome 1: L'invention du cinéma 1832–1897*, Denoël, Paris 1946.

- 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.
- Sapicha Paweł, *Podróż na wschód Azyi, 1888–1889*, wydanie drugie, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1899.
- Sasaki Miyoko, Morioka Heinz, *Rakugo: Popular Narrative Art of the Grotesque*, „Harvard Journal of Asiatic Studies”, Vol. 41, No. 2, 1981, s. 417–459.
- Sato Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. Gregory Barrett, Kodansha International, Tokyo – New York – San Francisco 1982.
- Satō Tadao, *Nihon eiga-shi I, 1896–1940* [Historia japońskiego kina I, 1896–1940], Iwanami Shōten, Tōkyō 1995.
- Satō Tadao, *Tadao Sato: 'Japan's single finest film critic'*, rozm. Edan Cordill, 2011, online: <http://www.japantimes.co.jp/life/2011/03/06/people/japans-single-finest-film-critic/> [dostęp: 22.06.2020].
- Sato Tomoko, *Sztuka japońska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2010.
- Satow Morihiro, *Representing „Old Japan”: Yokohama Shashin and the Visual Culture of Late 19th Century*, tłum. Lori Hitchcock Morimoto, „Iconics”, Vol. 8, 2006, s. 37–54.
- Sawamura Sadako, *My Asakusa: Coming of Age in Pre-War Tokyo: A Memoir*, tłum. Norman E. Stafford, Yasuhiro Kawamura, Tuttle Publishing, Rutland 2000.
- Sawicki Piotr, *Kurosawa, Yohei*, Wrocław 2015.
- Sazaki Yoriaki, *Researching Benshi Performance and Musical Accompaniment: The Complex Circumstances of Silent Film Screenings in Japan*, „Journal of Film Preservation”, No. 93, 2015, s. 105–111.
- Schilling Mark, *Contemporary Japanese Film*, Weatherhill, Boston 1999.
- Schilling Mark, *No Borders, No Limits: Nikkatsu Action Cinema*, FAB Press, Godalming 2007.
- Schilling Mark, *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Film*, Stone Bridge Press, Berkeley 2003.
- Schodt Frederik L., *Professor Risley and the Imperial Japanese Troupe: How an American Acrobat Introduced Circus to Japan and Japan to the West*, Stone Bridge Press, Berkeley 2012.
- Schrader Paul, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972.
- Scott A.C., *The Kabuki Theatre of Japan*, Dover Publicatins, Inc., New York 1999.
- Screech Timon, *The Lens within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002.
- Screech Timon, *The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture*, „Archives of Asian Art”, Vol. 47, 1994, s. 58–69.
- Segawa Mitsuyuki (red.), *Nihon no meishō* [Widoki Japonii], Shiden Hensanjo, Tōkyō 1900.
- Segrave Kerry, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, McFarland, Jefferson 1997.
- Shapiro Isaac, *Edokko: Growing Up a Foreigner in Wartime Japan*, iUniverse, New York – Bloomington 2009.
- Sharf Frederic A., *A Much Recorded War*, [w:] Frederic Alan Sharf, Anne Nishimura Morse, Sebastian Dobson, *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*, MFA Publications, Boston 2005, s. 2–31.
- Sharp Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham 2011.

- Sharp Jasper, *Japanese Widescreen Cinema: Commerce, Technology and Aesthetics*, University of Sheffield, 2013 [rozprawa doktorska].
- Sharp Jasper, *Za różową kurtyną: Historia japońskiego kina erotycznego*, tłum. Jagoda Murczyńska, Kaja Klimek, Gabriela Żuchowska, MFF Nowe Horyzonty – Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2011.
- Shimazu Naoko, *Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–5*, „The Russian Review”, Vol. 67, No. 1, 2008, s. 34–49.
- Shot as Spies. Two Japanese Executed*, „Northern Daily Telegraph”, 22.04.1904, s. 4.
- Silverberg Miriam, *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2009.
- Simon Pascale, *Chronologie: Les premières années du cinéma au Japon (1896–1920)*, „Ebisu”, N. 26, 2001, s. 93–101.
- Siuda Piotr, Koralewska Anna, *Japonizacja: Anime i jego polscy fani*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2014.
- Sobański Oskar, *Czy Polacy lubią filmy japońskie*, „Magazyn Filmowy”, nr 13 (224), 1972, s. 2 i 11.
- Sopocy Martin, *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1998, s. 292.
- Spalding Lisa, *Period Films in the Prewar Era*, [w:] Arthur Nolletti Jr, David Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 131–144.
- Standish Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group, New York 2006.
- 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.
- Stocker Joel F., *Manzai: Team Comedy in Japan's Entertainment Industry*, [w:] Jessica Milner Davis (red.), *Understanding Humor in Japan*, Wayne State University Press, Detroit 2006, s. 51–74.
- Streible Dan, *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*, University of California Press, Berkeley 2008.
- Sweeney Michael S., „Delays and Vexation”: *Jack London and the Russo-Japanese War*, „Journalism and Mass Communication Quarterly”, Vol. 75, No. 3, 1998, s. 548–559.
- Szarecki Andrzej, *Tetsuo: The Iron Man – Wstęp do twórczości Shinya Tsukamoto*, „Panoptikum”, Nr 5, 2006, s. 149–155.
- Świrkowski Andrzej, Żeromska Estera, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, T. XIII, 2013, s. 233–244.
- Świrkowski, Andrzej, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „Silva Iaponicarum”, nr XLIII/XLIV/XLV/XLVI, 2015, s. 108–122.
- Tajima Ryoichi, *Yokota Einosuke no jihitsu „Nenpu” ni tsuite* [O „Życiorysie” spisany przez Einosukego Yokotę], [w:] Aaron Gerow, Abé Mark Nornes (red.), *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 104–114.
- Takahashi Sakuyé, *International Law Applied to the Russo-Japanese War with the Decisions of the Japanese Prize Courts*, Stevens and Sons, London 1908.
- Takahashi Yuichiro, *Kabuki Goes Official: The 1878 Opening of the Shitomi-za*, „The Drama Review”, Vol. 39, No. 3, 1995, s. 131–150.
- Tamon Miki, *The Influence of Western Culture on Japanese Art*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 19, No. 3/4, 1964, s. 380–401.

- Tanaka Jun'ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai* [Historia rozwoju filmu japońskiego I: Okres ruchomej fotografii], Chūō Kōronsha, Tōkyō 1980.
- Tanaka Jun'ichirō, *Nihon kyōiku eiga hattatsu-shi* [Historia rozwoju japońskiego filmu edukacyjnego], Kagyusha, Tōkyō 1979.
- Tanizaki Jun'ichiro, *Childhood Years. A Memoir*, tłum. Paul McCarthy, Flamingo, London 1991.
- Tasiemska Małgorzata, *Sny Akiry Kurosawy: Mit, symbol, rytuał*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2018.
- Terada Torahiko, *Eiga jidai*, online: http://www.aozora.gr.jp/cards/000042/files/339_15304.html [dostęp 10.12.2014].
- Tezuka Yoshiharu, *Japan Cinema Goes Global: Filmworker's Journeys*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2012.
- The „Lightning Burglar”*, „The Japan Weekly Mail”, 13.01.1900, s. 31.
- The Cinematograph*, „The Japan Weekly Mail”, 19.03.1904, s. 326.
- The First Bioscopic Pictures of the Japanese Troops to the Front*, „The Era”, 11.06.1904, s. 27.
- The Lightning Burglar*, „The Japan Weekly Mail”, 24.02.1900, s. 184.
- The Sheffield Photo. Co.'s Cinematograph Films*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35.
- The Special Business of the Yoshizawa & Co.*, „Katsudō Shashinkai”, no. 17, 1911, s. 4–8.
- The War in the Far East Put Right Before Your Eyes*, „The Era”, 16.07.1904, s. 27.
- The War in the Far East*, „The Era”, 13.02.1904, s. 34.
- The Warwick Trading Co., Limited*, „The Era”, 19.03.1904, s. 31.
- The Warwick Trading Co., Limited*, „The Era”, 27.02.1904, s. 35.
- Thompson Kristin, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–34*, BFI Publishing, London 1985.
- Till Barry, *Japan Awakens: Woodblock Prints of the Meiji Period (1868–1912)*, Pomegranate Communications, San Francisco 2008.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, T. II–VI, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1956–1990.
- Tofighian Nadi, *Blurring the Colonial Binary: Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm University, Stockholm 2013.
- 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/NOI/SUBJECT1/INAEN.HTM> [dostęp: 22.06.2020].
- Tominaga H., *Progress in Japan*, [w:] Terry Ramsaye (red.), *International Motion Picture Almanac 1937–38*, Quigley Publishing Company, New York, 1937, s. 1173–1175.
- Torrance Richard, *Literacy and Literatue in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter”, Vol. 28, No. 2, 2001, s. 14.
- Tosaka Yuji, *Hollywood Goes to Tokyo: American Cultural Expansion and Imperial Japan, 1918–1941*, The Ohio State University, 2003 [rozprawa doktorska].
- Tōkyō meisho shashin jō* [Album fotografii słynnych miejsc w w Tokio], T. 1, Shōbitō, Tōkyō 1910.
- Tsen Hsuan, *Spectacles of Authenticity: The Emergence of Transnational Entertainments in Japan and America, 1889–1905*, Standford University, 2011 [rozprawa doktorska].
- Tsukamoto Tetsuzō (red.), *Edo meishō zue* [Przewodnik po znanych miejscach w Tokio], T. 4, Yūhōdō Shōten, Tōkyō, 1927.

- Tsunoda Takuya, *The Dawn of Cinematic Modernism: Iwanami Productions and Postwar Japanese Cinema*, Yale University, 2015 [rozprawa doktorska].
- Tsutsui William M., Ito Michiko (red.), *In Godzilla's Footsteps: Japanese Pop Culture Icons on the Global Stage*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Tubielewicz Jolanta, *Historia Japonii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Uchida Kisao, *The Motion Picture Theatres in Japan*, [w:] Tadashi Iizima, Akira Iwasaki, Kisao Uchida (red.), *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, The Sanseido Co., Ltd., Tokyo 1937, s. 53–57.
- Uchimura Kanzo, *Justification for the Korean War*, „The Japan Weekly Mail”, 11.08.1894, s. 172–173.
- Uchimura Kanzō, *Justification of the Corean War*, [w:] Toshiro Suzuki (red.), *Uchimura Kanzō zenshu*, Vol. 16, Iwanami Shōten, Tōkyō 1933, s. 26–36.
- Ueda Makoto, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford University Press, Stanford 1995.
- Ueda Manabu, *Eiga jōsetsukan no shutsugen to hen'yō: 1900-nendai no Denki-kan to sono kankyaku kara* [Pojawienie się i przemiany stałych kin – Deni-kan i jego widownia w pierwszej dekadzie XX wieku], „Āto Risāchi”, Vol. 9, 2009, s. 49–59.
- Ueda Manabu, *Kindai Nihon ni okeru shikaku media no tenkanki ni kansuru ichikōsatsu: Nichiro sensō-ki Kyōto no shodantai ni yoru gentō oyobi katsudō shashin no jōei katsudō o chūshin ni* [Studium z okresu przejściowego mediów wizualnych w nowoczesnej Japonii: Pokazy latarni magicznej i ruchomych fotografii organizowane przez różne stowarzyszenia w Kioto podczas wojny rosyjsko-japońskiej], „Āto Risāchi”, Vol. 4, 2004, s. 109–119.
- Ueda Manabu, *Sōsōki eiga kōgyō no shikōsei: Komada Kōyō no chihō jungyō o meguru ichisokumen* [Tendencje w najwcześniejszych pokazach filmowych: Pewien aspekt prowincjonalnych projekcji objazdowych Kōyō Komady], [w:] „Nichio nichia hikaku engeki sōgō kenkyū purojekuto” *seika Hokoku-shū* [Zbiór sprawozdań z porównawczego projektu badawczego z zakresu sztuk dramatycznych „Japonia – Europa, Japonia – Azja”], Waseda Daigaku Engeki Hakubutsukan, 2008, s. 136–144.
- Ulak James, *Battling Blocks: Representations of the War in Japanese Woodblock Art*, [w:] John Steinberg i inni (red.), *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*, Vol. II, Brill, Leiden – Boston 2005, s. 385–394.
- Umeya Shōkichi, *Katsudō shashin hyakka hōten* [Skarbnica ruchomych fotografii], Umeya Shōkichi, Tōkyō 1911.
- Urban Charles, *A Yank in Britain: The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*, Luke McKernan (red.), The Projection Box, Hastings 1999.
- Urban Charles, *The Cinematograph in Science, Education, and Matters of State*, Charles Urban Trading Co., London 1907.
- Urban Novelties. Important New Films at the Alhambra*, „The Entr'acte”, 4.02.1905, s. 7.
- Urbanora, the World's Educator: Catalogue: Scientific and Educational Subjects*, The Charles Urban Trading Company, London 1908.
- Usui Michiko, *The Roots of Japanese Movies as Seen in the Tsubouchi Memorial Theatre Museum Collection*, 2008, online: <https://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/culture/080717.html> [dostęp: 22.06.2020].
- Valliant Robert B., *The Selling of Japan. Japanese Manipulation of Western Opinion, 1900–1905*, „Monumenta Nipponica”, Vol. 29, No. 4, 1974, s. 415–438.
- Verbeck William, *A Japanese Garden in an American Yard*, [w:] [Wilhelm Miller (red.)], *How to Make a Flower Garden: A Manual of Practical Information and Suggestions*, Doubleday, Page & Company, New York 1901, s. 259–271.

- Véronneau Pierre, *An Intermedia Practice: 'Talking Pictures' in Montreal, 1908–1910*, tłum. Franck Le Gac, Wendy Schubring, „Film History”, Vol. 11, No. 4, 1999, s. 426–432.
- Vick Tom, *Time and Place are Nonsense: The Films of Seijun Suzuki*, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Washington 2015.
- Wada-Marciano Mitsuyo, *Japanese Cinema in the Digital Age*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2012.
- Wada-Marciano Mitsuyo, *Nippon Modern: Japanese Cinema of 1920s and 1930s*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008.
- Wakita Mio, *Sites of „Disconnectedness”: The Port City of Yokohama, Souvenir Photography, and its Audience*, „Transcultural Studies”, No. 2, 2013, s. 77–129.
- Waller Gregory A., *Narrating the New Japan: Biograph's The Hero of Liao-Yang (1904)*, „Screen” Vol. 47, No. 1, 2006, s. 43–65.
- Wang Pei-Ti, *Transnational Otaku Culture: A Comparative Study of Anime Fans in the U.S. and in Taiwan*, [w:] Huang Ying-Ling Michelle (red.), *Beyond Boundaries: East and West Cross-Cultural Encounters*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2011, s. 213–229.
- War Films and a Question of Policy*, „The Entr'acte”, 28.01.1905, s. 7.
- War Films the Rage*, „The New York Clipper”, 5.03.1904, s. 40.
- War Films the Rage, We Have Them*, „The New York Clipper”, 27.02.1904, s. 20.
- War in the Far East. New Japanese Series*, „The Era”, 16.07.1904.
- Warner Marina, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- We Put the World Before You by Means of the Bioscope and Urban Films*, The Charles Urban Trading Company, London 1903.
- Wee Valerie, *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, Routledge, New York 2014.
- Weisser Thomas, Weisser Yuko Mihara, *Japanese Cinema: Horror, Fantasy, Science Fiction*, Vital Books Inc, Miami 1997.
- Weisser Thomas, Weisser Yuko Mihara, *Japanese Cinema: The Sex Films*, Vital Books Inc, Miami 1998.
- Willems Philippe, *A Stereoscopic Vision of the Future: Albert Robida's Twentieth Century*, „Science Fiction Studies”, Vol. 26, No. 3, 1999, s. 354–378.
- Wilson, H. W., *Japan's Fight for Freedom: The Story of the War Between Russia and Japan*, Vol. I, The Amalgamated Press, London 1904.
- With the Russian Army in Siberia*, „The Era”, 14.05.1904, s. 32.
- With the Russian Army in Siberia*, „The Era”, 30.04.1904, s. 32.
- Yamamoto Naoki, *Realities That Matter: The Development of Realist Film Theory and Practice in Japan, 1895–1960*, Yale University, 2012 [rozprawa doktorska].
- Yau Shuk-ting Kinnia, *Japanese and Hong Kong Film Industries: Understanding the Origins of East Asian Film Networks*, Routledge, New York 2010.
- Yellin Victor Fell, *Mrs. Belmont, Matthew Perry, and the „Japanese Minstrels”*, „American Music”, Vol. 14, No. 3, 1996, s. 257–275.
- Yoda Hiroko, Alt Matt (red.), *Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, tłum. ciż, Dover Publications, New York 2016, s. 186.
- Yokohama ni eigakan ga nakatta koro. 2. Nihonjin ga satsuei shita eiga* [Gdy w Jokohamie nie było kina: 2. Filmy nakręcone przez Japończyków], online: http://www.kaikou.city.yokohama.jp/journal/089/089_05_02.html [dostęp: 22.06.2020]

- Yokota Einosuke, *Kakkai sanjūnen no omoide* [Wspomnienia z trzydziestu lat w świecie filmu], [w:] Bunsaku Ishii (red.), *Nihon eiga jigyō sōran. Shōwa ninenban* [Alamanach japońskiego przemysłu filmowego dla drugiego roku ery Shōwa], Kokusai Eiga Tsūshinsha, Tōkyō 1927, s. 434–437.
- Yokota Yasuhiro, *A Historical Overview of Japanese Clocks and Karakuri*, [w:] Hong-Sen Yan, Marco Ceccarelli (red.), *International Symposium of History of Machines and Mechanisms: Proceedings of HMM 2008*, Springer Publishing, New York 2009, s. 175–188.
- Yoshimi Shun'ya, *Toshi no dramaturugi: Tōkyō sakariba no shakaishi* [Dramaturgia miasta: Społeczna historia Tokio i dzielnic rozrywki], Kawade Shobō Shinsha, Tōkyō 2008.
- Yoshimoto Mitsuhiro, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2000.
- Zachmann Urs Matthias, *China and Japan in the Late Meiji Period: China Policy and the Japanese Discourse on National Identity, 1895–1904*, Routledge, London – New York 2009.
- Zaremba-Penk Joanna, Lisicki Marcin (red.), *Człowieczeństwo bez granic: Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*, Kirin, Bydgoszcz 2015.
- Zaremba-Penk Joanna, Lisicki Marcin (red.), *Studio Ghibli. Miejsce filmu animowanego w japońskiej kulturze*, Kirin, Bydgoszcz 2012.
- Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny: Korzenie i metamorfozy. T. 2: Kabuki, bunraku*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2010.

Indeks osób

A

Abe Yutaka 153
Abel Richard 31, 101, 126, 157, 194, 243, 292, 342
Ackerman C. Fred 186–187
Adam Jules 78, 81
Akechi Mitsuchide 290
Akita Ryūkichi 106, 124, 158, 161
Akiyama Heijūrō 65, 69
Akutagawa Ryōnosuke 130
Alberti Leon Battista 54
Allain Marcel 342
Allen Robert 18
Amada Denkichi 284
Amet Edward H. 223
Anderson Hermann 139
Anderson Joseph L. 11, 15, 19, 105, 109–112, 115, 120, 124, 127, 166, 220, 269, 272, 275, 288, 298, 305–306, 310, 335
Aoki Tanamori 289
Aoki Tsuru 153
Aoyama Yokio 271
Aōdō Denzen 63
Arahata Kanson 109
Arai Saburō 91, 95, 98, 102–111, 116–117, 124, 127, 131, 133, 161, 270, 355
Araki Waichi 91, 95, 98, 101, 106, 125, 127, 133, 168–169, 355
Arashi Kanjūrō 337
Arashi Ritoku 280
Armat Thomas J. 242
Asakura Musei / Asakura Kamezō 44–45
Asano Shirō 157–159, 162–165

B

Bakker Gerben 315
Balmain Colette 36
Bandō Tsumasaburō 337
Barker Reginald 271
Barker William 232, 241–242

Barnum P.T. 50
Bashō Matsuo 177
Baskett Michael 12, 140, 228
Bataille Henry 273
Baxter Cecil William 157
Bazin André 118
Beato Felice 139–140, 151
Bernardi Joanne 12, 16, 156, 166, 250, 271–272, 304, 335
Berst Jacques A. 242
Bigot Georges 213
Bird Isabella L. 42, 48, 81
Bitzer G.W. 240, 243–245
Blackton James Stuart 223
Blaeu Willem Janszoon 72
Blechynden Fred W. 152
Bobrowski Michał 23–25
Bochniarz Marek 24–25
Bock Audie 16–17
Boilly Louis-Léopold 52
Bonaparte Napoleon 101, 132
Bonine Robert K. 153, 156
Bosett Romeo 305
Bottomore Stephen 183, 187, 219, 221–223, 225, 227, 253
Braccialini Giovanni 104
Braccialini Scipione 104–105
Brenon Herbert 271
Brinkley Francis 66, 141
Brooke Van Dyke 153
Bryan J. Ingram 78
Buel Kenean 153
Burch Noël 11, 13, 15, 31, 36

C

Campbell Colin 271
Canaletto 71
Cazdyn Eric 29, 175
Cazenave Frédéric 52

Chaffee Adna 187
 Chaplin Charles 324
 Chiba Kichizō 252, 254, 293, 302–303, 316
 Chinzei Hachirō 65
 Churchman Frederick 232
 Clark Alfred 119
 Claudel Paul 102
 Creelman James 211, 213

D

d'Anthouard Albert François Ildefonse 66, 191
 d'Ennery Adolphe 202
 Daitōrō Shujin 114
 Danton Georges Jacques 52
 Depping Guillaume 111
 Depping Wilhelm 111
 Depue Oscar B. 152–153, 186
 Desser David 11–12, 16, 33–35, 89, 129, 161, 196, 275, 305
 Díaz Porfirio 141
 Dickson William K.L. 87, 89–90, 119
 Ding Ruchang 206
 Dobson Sebastian 139, 198, 204, 218, 248, 252–253, 256, 260, 271
 Doroba Ryszard 33
 Dorsey George A. 154
 Doublier Francis 147, 152, 170
 Doumer Paul 137
 Dower John W. 205, 208, 210, 218
 Doyle Arthur Conan 342
 Dreyfus Alfred 170
 Dreyfus Fernand 286
 Duncan F. Martin 255, 294–295
 Dym Jeffrey A. 18–19, 56, 85, 90–91, 93, 97–99, 103, 105–106, 110, 116, 131, 169, 257, 271, 275

E

Ebara Soroku 125
 Edamasa Yoshirō 254, 309
 Edes Samuel Barrett 50
 Edison Thomas Alva 34, 83–84, 88, 92, 104, 106–107, 109, 130–133, 152–153, 168, 183, 197, 223, 228, 239–243, 245, 250, 272, 297
 Edward VII 230
 Eldridge F. R. Jr 268
 Elżbieta Bawarska 192
 Ernst Earle 35–36, 76

F

Fabritius Carel 54
 Fangor Wojciech 21
 Farsari Adolfo 139
 Feuillade Louis 342

Fielding Raymond 227, 278
 Franklin Benjamin 132
 Fregoli Leopold 147
 French Calvin L. 53
 Fröhlich Judith 204–205, 210
 Fuji Shigeo 349
 Fujikawa Sada 77
 Fujiki Hideaki 13, 19, 311, 324, 327, 330–331, 336, 352
 Fujimoto Taizō 78, 80–81, 123, 320, 321
 Fujino Itsuki 329
 Fujisaki Hachisaburō 183–185
 Fujisawa Asajirō 273
 Fujita Toyo 153
 Fujiwara Kōzaburō 192, 252
 Fujiyokai Toshizō 77–78
 Fukaya Komakichi 188–191
 Fukui Mohei 203
 Fukui Shigekazu 279, 281
 Fukuoka Maki 50, 53, 74
 Fukusuke Miki 99
 Fukuzawa Yukichi 132, 201
 Fuller Loie 88, 133, 147

G

Gaselee Alfred 188
 Gaudreault André 32, 142
 Gauntier Gene 153
 Gautier Judith 66
 Gerow Aaron 12, 18, 20, 31, 68, 73, 84, 103, 112–113, 117–118, 124, 133, 166, 179, 195–196, 247, 268–269, 271, 294, 305–306, 308–309, 314, 317–318, 320, 344, 346–349, 351–353
 Gifford Denis 232, 235
 Girel François-Constant 97–98, 136–138, 140–142, 144, 146–149, 152, 156, 230, 356
 Gladstone William Ewart 192
 Głównia Dawid 23–25, 28, 161, 171, 176, 192, 258
 Gomery Douglas 18
 Gonda Yasunosuke 324
 Gotō Shinpei 288
 Griffiths William Elliot 42, 48, 66
 Griffith David Wark 153, 271, 324, 329, 339
 Guimet Émile 141
 Gulik Willem van 53
 Gunning Tom 31–33, 342–343

H

Hampton Benjamin B. 315
 Hanai Hideo 256
 Hananuma Masakichi 67
 Harada Jūkichi 206
 Harima Katsutarō 285–286

- Hase Masato 12, 338, 349–350
 Hasegawa Mitsunobu 55
 Hasegawa Motoyoshi 69
 Hatot Georges 101
 Hatta Eijirō 159
 Hattori Busho 72, 81
 Hattori Kintarō 142
 Hayakawa Sessue 153
 Hazumi Tsuneo 310, 331
 Hearn Lafcadio 43, 59, 66, 81, 183–184, 202, 206, 216, 336
 Heise William 87, 89, 168, 346
 Helman Alicja 14, 22, 338
 Hepworth Cecil M. 288, 295
 Herter Albert 89
 Hibino Raifu 292
 High Peter 12, 16, 18, 78, 94, 98–99, 103–104, 108, 111–112, 115–116, 132, 157, 161, 165, 168–170, 174, 182, 197, 249, 251, 256–257, 259–260, 269, 275, 281–282, 284–289, 293–294, 298, 302, 309, 314, 325–326, 328–329, 334
 Hill Samuel Alexander 152
 Hirase Hose 56
 Hirohito 336
 Hirose Takeo 230, 232, 253, 255, 303
 Hiroshige Andō 63, 156
 Hohenzollern Wilhelm II 136, 211
 Holland Andrew 92
 Holland George 92
 Holmes Burton 152, 186, 242
 Honda Hideo 291
 Honda Ishirō 13, 18, 21, 25
 Honda Matsugorō 284
 Hong Jong-U 209
 Hoogstraten Samuel von 54
 Hornel Edward Atkinson 89
 Hornung Ernest William 342
 Hosoyama Kiyomatsu 273
 Humbert I 136, 192
 Hough Harold 234
 Hu Tze-Yue G. 58
 Hübner Josef Alexander von 66
 Hur Nam-li 44, 49–50, 74
 Humbert Aimé 141
 Huygens Christiaan 56
- I**
 Ichikawa Danjūrō VIII 65
 Ichikawa Danjūrō IX 108, 111, 172–173, 290, 339
 Ichikawa Kumehachi 290
 Ichikawa Sadanji I 149, 172
 Ichikawa Udanji I 148, 302
 Ichikawa Udanji II 302
- Ichikawa Utaemon 337
 Ichimura Uzaemon XV 175
 Ichioka Tajirō 218–219
 Ii Yōhō 165, 191
 Ikeda Tomiyasu 325, 338
 Imai Tadashi 21
 Inabata Katsutarō 90–91, 95–99, 101–103, 105, 109, 112–113, 116, 118, 122, 124–126, 136, 138, 146, 148–149, 355
 Inabata Kikuko 146
 Inabata Natsu 146
 Inabata Noriko 146
 Inagaki Hiroshi 17
 Ince Thomas H. 271
 Inoue Kaoru 182, 339
 Inoue Takejirō 172, 174
 Inouye Jūkichiego 204
 Inukai Tsuyoshi 284
 Irwin Mary 168
 Isaacs Walter 177
 Ishii Kendō 60
 Itagaki Taisuke 295–296
 Itō Hirobumi 182, 206, 280, 339
 Itō Kyūtarō 252
 Iwafuji Shisetsu 287
 Iwamoto Kenji 12
 Iwaoka Tatsumi 287
 Izumiya Kichibeī 73
- J**
 Janicki Stanisław 17, 22, 24, 27
 Jasset Victorin-Hippolyte 28, 341–342
 Jingū 209
 Jitsukawa Enjaku II 220
 Jitsukawa Enzabro IV 148
 José Edward 85–86, 343
 Jūmonji Daigen 110, 131
 Jūmonji Shinsuke 98, 110, 161
- K**
 Kada Kinzaburō 281
 Kajima Manbei 41
 Kamei Koreaki 203–204, 218
 Kameya Kumakichi 56–58
 Kamrowska Agnieszka 23–24
 Kaneko Kentarō 213–214
 Karpoluk Jakub 23–24, 26–27, 31, 97, 126–127, 141, 146, 148–149, 153, 167, 171, 174, 176, 257–258, 272
 Kataoka Chiezō 337
 Kataoka Nizaemon XI / Kataoka Gatō III 99, 301
 Katō Shūichi 269
 Katsu Genzō III 280

- Katsuhika Hokusai 63
 Kawada Akihisa 202
 Kawakami Otojirō 89, 109, 168, 202–203
 Kawakami Sadayakko 89
 Kawatake Mokuami 172, 339
 Kawaura Ken'ichi 38, 104–106, 116, 124–127, 133, 156, 188–189, 191–193, 250, 252–254, 263–264, 272–282, 288–289, 293, 297–298, 301–304, 320, 355
 Kayama Komakichi 263
 Kearton Cherry 294
 Keene Donald 72, 112, 176, 201, 203–205, 208, 210, 218, 256, 258
 Keppler Joseph Ferdinand 211–212
 Kaeriyama Norimasa 299, 304, 306, 318
 Kiejziewicz Agnieszka 23–25
 Kikuchi Yūhō 303
 Kim Ok-Gyun 209
 Kimball Moses 50
 Kimura Shōshū 275
 Kinya Rokuzaemon XVI 134
 Kino Goro 153
 Kinoshita Keisuke 17
 Kinoshita Naoyuki 146, 203
 Kinugasa Teinosuke 17, 309, 314
 Kipling Rudyard 151–152
 Kircher Athanasius 56
 Kirihara Donald 12, 15, 265, 268
 Kitabatake Tadao 252
 Kitagawa Utamaro 63
 Kitamura Intei 76
 Kitaoka Bunbei 264
 Kletowski Piotr 23–25, 27, 29, 177, 194, 272, 275
 Knackfuss Hermann 211–212
 Kobayashi Kisaburō 271, 282, 343
 Kobayashi Kiyochika 205
 Kobayashi Masaki 21–22, 25
 Kobayashi Tomijirō 172
 Kobayashi Yaroku 334
 Koizumi Kazuo 183–185, 257
 Komada Kōyō 110, 112–113, 121, 124, 158, 160–162, 164–165, 167–168, 175–176, 257, 263, 299
 Komatsu Akihito 85–86, 191, 193
 Komatsu Hiroshi 12, 27, 89, 97, 99, 101–102, 104–105, 111, 116–117, 122, 126, 141, 152, 157–159, 161, 163–165, 167, 170, 176–178, 188, 190, 192, 194–196, 222, 248, 252–253, 259, 267, 281, 292, 299, 301, 305, 309, 311, 329,
 Komatsubara Eitarō 339–340
 Komura Jutarō 214
 Konishi Ryō 172, 301–302
 Koreeda Hirokazu 25
 Kosaka Ayano 285
 Kotani Kuraichi (Henry) 153
 Kowner Rotem 216, 243, 245
 Kozu H. 105, 111, 163, 179, 248, 251, 265, 269
 Królikiewicz Grzegorz 22
 Krouse Daniel Grim 109–110
 Kuboi Shinichi 252–253
 Kubota Beisai 206
 Kubota Beisen 206
 Kubota Kinsen 206
 Kuga Katsunan 200
 Kunigata Seiko 285
 Kurihara Kisaburō (Thomas) 153
 Kurimoto Sehei 105–106, 116, 127, 248
 Kurishima Sumiko 314
 Kuropatkin Aleksiej 230
 Kurosawa Akira 11–12, 14, 17–18, 21–23, 25
 Kurosawa Kiyoshi 25
 Kurumada Jōji 285, 288
 Kusahara Machiko 51, 58
 Kusakabe Kimbei 139
 Kushibiki Yumeto 125
 Kuze Yūzō 90
- L**
- Langenheim Frederick 62
 Langenheim William 62
 Laurent Hugues 236
 Levy Adolphe 286
 Levy Charles 286
 Li Hongzhang 187, 206, 209
 Lindsay Vachel 338–339
 Little Stephen 70
 Lone Stewart 199, 200, 202, 208, 210, 213, 251, 255, 260
 Long John Luther 89
 Lorant-Heilbronn Vincent 170
 Loska Krzysztof 22–27, 31, 166, 171, 180
 Loti Pierre 89
 Loubeta Émile 235
 Loughney Patrick 142, 197
 Lu Xun 220–221
 Lubelski Tadeusz 26, 136
 Lubin Siegmund 222, 225, 242–243, 267, 272
 Lubitsch Ernst 308
 Lumière Auguste 27–28, 33–34, 88, 97–98, 108, 117, 135–136, 150, 356
 Lumière Louis 27–28, 33–34, 88, 97–98, 108, 117, 119, 122, 135–136, 144, 146, 150, 356
- M**
- Mackenzie John 295
 Makino Masahiro 327, 334, 337,

- Makino Shōzō 10, 28, 39, 281, 298, 324–332, 334–335, 337
 Makino Yana 326
 Małgorzata Sabaudzka 136
 Mansfield Stephen 41–42, 94, 142
 Markus Andrew L. 43, 46, 48–51, 68, 72–74, 81
 Maruyama Okyō 63
 Masaoka Shiki 256
 Masumoto Kiyoshi 273
 Matsui Sumako 312
 Matsumoto Kisaburō 65–66
 Matsuzaki Minoru 132
 Mayota Iwao 253
 McCullagh Francis 76, 78
 McDonald Keiko 12, 16, 31, 36, 166, 176–180, 291, 302, 329
 McKinley William 184–185, 192
 Mead William W. 66, 245
 Méliès Georges 32–33, 122, 134, 136, 196, 221–222, 254, 329, 334
 Mellen Joan 11, 16, 19
 Micciché Linon 22
 Miike Takashi 13, 25
 Miller Ashley 153
 Mitsuda Yuri 97
 Miyamoto Musashi 17, 302
 Miyao Daisuke 12, 13, 113, 140–141, 146, 151, 154, 158
 Mizoguchi Kenji 17, 21–23, 25
 Mizuguchi Kaoru 90, 97, 112, 126, 335
 Mizuno Toshikata 205–207
 Mizushima Tadao 253
 Moisson Charles 119, 144, 147
 Moore Anabelle 88
 Moore Harry Humphrey 89
 Mori Arinori 339
 Mori Iwao 156
 Morioka Heinz 75–78
 Mottershaw Frank 234–235
 Mudd Scott E. 204–205, 210
 Mulhern Chieko 132
 Münsterberg Hugo 338
 Murata Ejirō 141
 Mutsu Munemitsu 206
- N**
 Nagata Mikihiko 314
 Nakagawa Keiji 106, 126
 Nakajima Kingorō 289, 295
 Nakajima Matsuchi 194
 Nakamura Fukunosuke V 280
 Nakamura Ganjirō I 138, 148, 177
 Nakamura Kasen 312, 290–291
 Nakamura Kasen I 148
 Nakano Nobuchika 303
 Naruse Mikio 12, 25, 249
 Niogret Hubert 22
 Nishikawa Gen'ichirō 290
 Nishiyama Matsunosuke 45–46, 76–77
 Nogi Maresuke 228, 232, 260
 Nomura Hōtei 136, 314
 Nomura Yushikuni 99, 136
 Nonguet Lucien 196, 236, 254, 288
 Nornes Abé Mark 12, 20, 103, 112, 140, 142, 182, 188, 190, 192, 222, 247, 249, 294
 Numata Kōroku 335
- O**
 Oda Nabunaga 290
 Ogata Gekkō 208
 Ogawa Kazumasa 139, 204, 219, 280
 Ogawa Makita 279
 Ogura Kenji 218
 Oka Kitarō 312
 Okamoto Kihachi 269
 Okamoto Mansaku 76
 Okuda Benjirō 99
 Okuda Saichirō 101, 116
 Okumura Masanobu 63
 Olcott Sidney 153
 Onoe Baikō VI 175
 Onoe Kikugorō V 172–173, 191, 193
 Onoe Matsunosuke 10, 28, 39, 281, 311, 324–338, 357
 Onoe Rakunosuke 280
 Onoe Tamizō II 328
 Osawa Yoshinojo 126
 Overend William Heysham 206–207
 Ozawa Kaku 290
 Ozu Yasujirō 11, 13–14, 22, 25
 Ōe Chūbei 65
 Ōi Kentarō 284
 Ōishi Kuranosuke 333
 Ōkuma Shigenobu 200–201, 295–296
 Ōkura Kihachirō 154
 Ōshima Hisanao 231
 Ōshima Nagisa 25
 Ōsugi Sakae 109
 Ōyama Iwao 254–255
- P**
 Pabiś-Orzeszyna Michał 32
 Pannini Giovanni Paolo 72
 Pathé Charles 236
 Paul Robert W. 227, 233, 242
 Perry Matthew C. 30, 165

- Pierzchała Aneta 22–24
 Pitrus Andrzej 22–24
 Płażewski Jerzy 22, 26
 Porter Edwin S. 152–153, 240–241, 245–246
 Promio Alexandre 119–120, 144, 147
 Przybyło Jakub 24
- R**
- Rector Enoch J. 184–185
 Reeves John 56
 Reeves Richard 56
 Rein Johannes Justus 141
 Rhodes Cecil 192
 Rice John C. 168
 Richie Donald 11, 13–16, 19, 22, 31, 33–36, 69, 89, 105, 110–112, 115, 120, 127, 129, 158, 161, 166, 170, 174, 176, 257–258, 272, 275, 288, 298, 302, 306, 310, 335
 Robert Étienne-Gaspard 58
 Robertson John S. 308
 Robertson Partick 315
 Robida Albert 114–115
 Rogers George 228, 230–231, 250
 Romanow Mikołaj II 119–120, 136, 232
 Roosevelt Theodore 245, 257
 Rosenthal Joseph 186, 196, 221, 228–232, 259, 295
 Ruot Marcel 105, 124
 Ruppin Dafna 247
 Russell Catherine 12, 18, 28
- S**
- Sadoul Georges 33
 Saigō Takamori 329
 Sakamoto Keijirō 167
 Sakata Chikuma 101
 Saki Hisakichi 126
 Salamon Harald 321
 Sammons Thomas 271
 Sampson William Thomas 192, 241
 Sanshōtei Karaku 76
 Santō Kyōden 55
 Sapięha Paweł 149
 Sasaki Miyoko 75–78
 Satō Kōroku 272–273
 Satō Morihiro 139–140
 Satō Tadao 11–12, 15, 22, 196, 254, 265, 268–269, 311, 340
 Sazie Léon 342–343
 Schodt Frederik L. 49
 Schrader Paul 13–14, 22
 Screech Timon 51, 53–54, 63, 74, 81
 Segrave Kerry 315
 Seikine Mokuan 77
 Seitz George B. 343
 Seki Shigetada 218
 Sekine Tappatsu 273
 Selig William 223, 239, 250
 Sestier Marius 144
 Seymour Edward 185
 Shapiro Isaac 270
 Sharf Frederic A. 139, 198, 204, 215
 Sharp Jasper 13, 23, 85, 126–127, 165, 170, 251–252, 338
 Shiba Kōkan 53, 63–64, 81
 Shibata Tadjirō 125
 Shibata Tsunekichi 136–138, 140, 142, 158–159, 162, 164–165, 167–168, 171, 173–177, 188–191, 230, 252, 300
 Shimamura Hōgetsu 312
 Shimazu Naoko 196, 198, 216, 228, 261
 Shimizu Kumejirō 252
 Shimizu Sadakichi 166–167
 Shindō Kaneto 21–22
 Shinoda Masahiro 25
 Shirai Kanzō 158–159, 162–163
 Shiraishi Kame 126
 Shirakami Genjirō 206
 Shōkyokusai Ten'ichi 267
 Shōkyokusai Tenkatsu / Nakazawa Katsu 267
 Simon Pascale 85, 167, 191, 267
 Smith Albert E. 223
 Smith F. Percy 295
 Sobański Oskar 21
 Sono Shion 25
 Souvestre Pierre 342
 Sowińska Iwona 26, 136
 Spalding Lisa 305, 330
 Standish Isolde 12, 16, 298
 Stessel Anatolij 232, 260
 Stillfried Raimund von 139
 Stuart Maria 92
 Sudō Sadanori 203
 Suematsu Kenchō 213–214, 339
 Sugita Kametarō 131
 Sugiura Rokuemon 157, 159
 Sugiura Rokusaburō 157
 Sugiura Sennosuke 158–159
 Sugiura Sōjirō 159
 Sugiyama Akira 187
 Sun Jat-Sen 285, 293
 Sutro Adolph 184
 Suzuki Seijun 18, 25
 Suzuki Shin'ichi 139
 Suzuki Yosaburō 314
 Świrkowski Andrzej 10, 24, 26, 124, 268

Syska Rafał 26, 136
Sztafiej Przemysław 24

T

Tabata Kenzō 264, 281–282, 293, 297–298, 304
Tachibana Teijirō 312–313
Takiguchi Otosaburō 282, 343
Taira no Koremochi 172–174
Tajima Ryoichi 103, 125–126, 280
Takagi Tokuko 153
Takahashi Senkichi 99
Takahashi Shinji 85–87, 90–94, 99, 101, 355
Takashima Makinosuke 124
Takatsu Umejirō 335
Takada Minoru 165
Takeda Nuinosuke 65
Takeda Yoshisaburō 50
Takiguchi Otosaburō 282, 343
Takizawa Osamu 335
Tamamura Kōzaburō 139
Tan'o Yasunori 202
Tanaka Eizō 273
Tanaka Jun'ichirō 15, 86, 90, 97, 107–108, 113,
125–126, 131, 134, 159, 161, 163, 166, 174–
175, 181, 188, 190, 192, 254, 264, 272, 279,
281–282, 286, 288, 293, 301, 303, 312, 334,
336, 340, 349
Taoka Reiun 189
Tarō Katsura 214, 288, 340
Tateshima K. 127
Tejima Seiichi 60–61
Terada Torahiko 117–118
Terriss William 191
Tessier Max 22
Toeplitz Jerzy 22, 26
Toki Akihiro 90, 97, 112, 126
Tokugawa Yoshimune 58
Tokunaga Bunroku (Frank) 153
Tołstoj Lew 273
Torii Kiyodata 63
Torii Kiyonaga 63
Toya Kanejirō 204
Toyotomi Hideyoshi 132, 209, 290
Tōgō Heihachirō 254
Tōgō Raishū 289
Tōyama Mitsuru 284
Trewey Félicien 146
Tsen Hsuan 88, 125, 240
Tsuchiya Tsuneji 164, 176–177, 180–181, 191, 279
Tsuchiyia Shōju 293
Tsukada Yoshinobu 97, 148, 162
Tsukamoto Shinya 13, 25
Tsuneji Kichirō 335

Tsurubuchi Hatsuzō 194

U

Uchida Kisao 124, 322, 323
Uchida Yasuya 213
Uchimura Kanzō 201
Ueda Hoteiken 99, 101, 169
Uehara Michirō 116
Uenishi Keizō 87–88
Ulak James 208
Umeya Kichigorō 283
Umeya Shōkichi 39, 264, 281–290, 293–299,
301–302, 304
Umeya Toku 284
Urban Charles 127, 177, 225, 228–232, 243, 246,
250–251, 255, 293–294
Utagawa Hiroshige III 60
Utagawa Kuninaga 72
Utagawa Kuniyasu 69
Utagawa Toyoharu 63, 71
Utagawa Yoshitsuya 47

V

Verbeck Guido 244
Verbeck William 244, 247
Verne Jules 202
Veyre Gabriel 136–138, 140–142, 147, 149–152,
230, 356
Visentini Antonio 71
Voyron Émile Jean François Régis 187

W

Wada-Marciano Mitsuyo 12–13
Wakayama Osamu 314
Waldersee Alfred von 186–187
Walgensten Thomas Rasmussen 56
Waller Gregory A. 244
Watanabe Tomoyori 263–264, 286
West Alfred J. 225, 230, 232, 243, 255
West Raymond B. 271
White James H. 119, 123, 152–153, 184, 223
Wiktorja Hanowerska 192, 222
Williamson James 222, 235, 255
Wilson Halsey William 205
Windt Harry de 295
Wirgman Charles 151
Wray Cecil 157

Y

Yamakawa Hitoshi 109
Yamamoto Kichitarō 343
Yamamoto Kinzō 94
Yamamoto Satsuo 21

- Yamamura Sō 21
Yamazaki Chōnosuke 305
Yasumoto Kamehachi 65
Yi Un 280
Yoda Yoshikata 22
Yokota Einosuke 38, 95, 102–103, 105–106, 108–
112, 124–126, 130, 133, 169, 250, 263–264,
270, 279–283, 287–288, 293, 297–299, 301–
302, 304, 316, 324, 326, 335, 355
Yokota Masunosuke 103, 250
Yokoyama Unpei 165–168
- Yoshida Chieo 343
Yoshihito 85, 111, 141, 203
Yoshimoto Mitsuhiro 12, 14–15, 179
Yoshino Jirō 18
Yoshiyama Kyokkō 133
- Z**
Zecca Ferdinand 254
- Ž**
Žeromska Estera 26, 30, 124, 171, 268

Indeks filmów

96° de ligne en marche → Przemarsz 96. Regimentu piechoty 119

A

A Dash with Dispatches → Pęd z meldunkami 234–235, 246

A Daughter of the Sun → Córka słońca 153

A Japanese Peach Boy → Japoński Brzoskwinowy Chłopiec 153

A jednak żyjemy (Dokkoi ikiteru, 1951, Tadashi Imai) 21

A Visit to a Steel Works → Wizyta w hucie stali 295

Across the Balkan States Przez państwa Bałkanów 295

Acteurs japonais: Bataille au sabre → *Acteurs japonais: Bataille au sabre* 137

Acteurs japonais: Danse d'homme → *Aktorzy japońscy: Taniec mężczyzny* 137

Acteurs japonais: Exercice de la perruque → *Aktorzy japońscy: Ćwiczenia z peruką* 137

Ainowie z wyspy Yeso, I (Les Aïnos à Yeso, I, 1897 François-Constant Girel) 137

Ainowie z wyspy Yeso, II (Les Aïnos à Yeso, II, 1897 François-Constant Girel) 137

Akegarasu yume no awayuki → *Skrzek kruka o świcie: Sen o lekkim śniegu* 327

Aktorzy japońscy: Ćwiczenia z peruką (Acteurs japonais: Exercice de la perruque, 1897 François-Constant Girel) 137

Aktorzy japońscy: Taniec mężczyzny (Acteurs japonais: Danse d'homme, 1897 François-Constant Girel) 137

Aktorzy japońscy: Walka na miecze (Acteurs japonais: Bataille au sabre, 1897 François-Constant Girel) 137

Aleja w Tokio (Une avenue à Tokyo, 1898, Tsunekichi Shibata) 137

Ali Baba et les quarante voleurs → *Ali Baba i czterdziestu rozbójników* 254

Ali Baba i czterdziestu rozbójników (Ali Baba et les quarante voleurs, 1902, Ferdinand Zecca) 254

All for the Love of Geisha → *Wszystko dla miłości gejszy* 233

Amongst the Reptiles → *Wśród gadów* 294

An Affair of Outposts → *Incydent w obozie* 233

Animal Kingdom Królestwo zwierząt 294

Annabelle Butterfly Dance → *Annabelle Butterfly Dance* 119

Araki Mataemon → *Mataemon Araki* 325

Arrival of Tokyo Train → *Przyjazd pociągu z Tokio* 152

Arrivée d'un train → *Wjazd pociągu* 137, 144

Arrivée d'un train à Battery Place → *Wjazd pociągu na stację w Battery Place* 119

Arrivée d'un train à Melbourne → *Arrivée d'un train à Melbourne* 144

Arrivée d'un train à Perrache → *Wjazd pociągu na stację Perrache w Lyonie* 144

Arrivée d'un train en gare de La Ciotat *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* 144

Arrivée d'un train en gare de Villefranche-sur-Saône → *Wjazd pociągu na stację w Villefranche-sur-Saône* 144

Arrivée de l'express → *Arrivée de l'express* 144

Arrivée du train de Ramleh → *Wjazd pociągu na stację Ramla w Aleksandrii* 144

Asagao nikki → *Opowieść o Asagao* 291

Asakusa Hanayashiki jikkyō → *Reportaż z parku Hanayashiki w Asakusie* 193

Asakusa nakamise → *Ulica z kramami w Asakusie* 162

Asakusa Temple → *Świątynia w Asakusie* 364

Ashio dōzan dai bōdō → *Strajk w kopalni miedzi w Ashio* 301

- Atak na japoński konwój* (*Attack on a Japanese Convoy*, 1904, Frank Mottershaw) 234
- Atak na Port Arthur* (*Attack on Port Arthur*, 1904, reż. nieznanym) 239
- Atak na rosyjski obóz* (*Attack on a Russian Outpost*, 1904, Harold Hough) 234
- Atak torpedowy na pancernik H.M.S. Dreadnought* (*Torpedo Attack on H.M.S. Dreadnought*, 1907, reż. nieznanym) 295
- Atak torpedowy na Port Arthur* (*Torpedo Attack on Port Arthur*, 1904, reż. nieznanym) 239
- Attack on a Japanese Convoy* → *Atak na japoński konwój* 234
- Attack on a Russian Outpost* → *Atak na rosyjski obóz* 234
- Attack on Port Arthur* → *Atak na Port Arthur* 239
- Au pays noir* → *W czarnej krainie* 288
- Autour de Port-Arthur: Deuxième série* → *Wokolicach Port Arthur: Druga seria* 237
- B**
- Bake Jizō* → *Duch Jizō* 159
- Banshun* → *Późna wiosna* 14
- Barque en mer* → *Łódka na morzu* 119
- Battle of Chemulpo* → *Bitwa pod Czemulpo* 239
- Battle of Chemulpo Bay* → *Bitwa w zatoce Czemulpo* 241
- Battle of Guantanamo* → *Bitwa o zatokę Guantanamo* 223
- Battle of Manila Bay* → *Bitwa w Zatoce Manilskiej* 223
- Battle of San Juan Hill* → *Bitwa o wzgórze San Juan* 223
- Benkei na moście* (*Hashi Benkei*, 1907, Ryō Konishi) 302
- Bitwa morska w Grecji* (*Combat Naval en Grèce*, 1897, Georges Méliès) 222
- Bitwa nad rzeką Yalu* (*The Battle of the Yalu*, 1904, G.W. Bitzer) 240
- Bitwa o wzgórze San Juan* (*Battle of San Juan Hill*, 1898, James H. White) 223
- Bitwa o zatokę Guantanamo* (*Battle of Guantanamo*, 1898, reż. nieznanym) 223
- Bitwa pod Czemulpo* (*Battle of Chemulpo*, 1904, reż. nieznanym) 239
- Bitwa w świątyni Honnō-ji* (*Honnō-ji kassen*, 1908, Shōzō Makino) 280
- Bitwa w zatoce Czemulpo* (*Battle of Chemulpo Bay*, 1904, Edwin S. Porter) 241
- Bitwa w Zatoce Manilskiej* (*Battle of Manila Bay*, 1898, James Stuart Blackton, Albert E. Smith) 223
- Black Diamond Express* (1896, James H. White) 119
- Bohater spod Liaoyang* (*Hero of Liao-Yang*, 1904, G.W. Bitzer) 244, 246
- Bohater wojenny komandor porucznik Hirose* (*Gunshin Hirose chūsa*, 1910, reż. nieznanym) 303
- Bombardment of Matanzas* → *Ostrzelanie Matanzas* 223
- Bombardment of Port Arthur* → *Ostrzelanie Port Arthur* 230
- Brama piekiel* (*Jigokumon*, 1953, Teinosuke Kinugasa) 17, 21
- Brytyjska flota pod Brest* (*The British Fleet at Brest*, 1905, reż. nieznanym) 295
- Buffalo Bill* (1894, William K.L. Dickson) 90
- Burza nad Hakone* (*Hakone fūunroku*, 1952 Satsuo Yamamoto) 21
- C**
- Capture of a Spanish Fort Near Santiago* → *Zdobycie hiszpańskiego fortu w pobliżu Santiago* 222
- Cavalry Passing in Review* → *Przeгляд kawalerii* 123
- Ceremonia pogrzebowa komandora porucznika Hirosego* (*Hirose chūsa no sōgi*, 1904, reż. nieznanym) 254–255
- Chanteuse japonaise* → *Japońska śpiewaczka* 138
- Chikamatsu monogatari* → *Ukrzyżowani kochankowie* 21
- Chikyōdai* → *Siostry* 303
- Chodaki Higo* (*Higo no komageta*, 1902, reż. nieznanym) 280
- Choroby systemu nerwowego* (*Diseases of the Nervous System*, 1908, F. Martin Duncan) 295
- Chūshingura* → *Skarbiec wiernych wasali* 18
- Chūshingura godan-me* → *Skarbiec wiernych wasali, Akt 5* 301
- Civilization* → *Cywilizacja* 271
- Cock Fight* → *Walka kogutów* 119
- Combat Naval en Grèce* → *Bitwa morska w Grecji* 222
- Combat naval russo-japonais* → *Rosyjsko-japońska bitwa morską* 235
- Córka Neptuna* (*Neptune's Daughter*, 1914, Herbert Brenon) 271
- Córka słońca* (*A Daughter of the Sun*, 1909, Edwin S. Porter) 153, 271
- Cuban Ambush* → *Kubańska zasadzka* 223
- Cud krystalizacji* (*Wonders of Crystallization*, 1911, F. Percy Smith) 295

- Cywilizacja (Civilization, 1916, Reginald Barker, Raymond B. West, Thomas H. Ince)* 271
- Czarna farba uczniów: Figiel na lawce (Shosei no kuronuri, benchi no itazura, 1899, Tsunekichi Shibata)* 165
- D**
- Daigokai Kanyō Hakurankai jikyō* → *Reportaż z Piątej Wystawy Przemysłowej w Osace* 193
- Daimyō gyōretsu* → *Procesja daimyō* 301
- Daini kesshitai* → *Drugi oddział samobójczy* 305
- Danse indienne* → *Taniec indiański* 147
- Danse japonaise: Geisha en jinrikisha* → *Taniec japoński: Gejsze w rikszy* 138
- Danse japonaise: Gocho Garama* → *Taniec japoński: Gocho Garama* 138
- Danse japonaise: Harusame* → *Taniec japoński: Harusame* 137
- Danse japonaise: Jinku* → *Taniec japoński: Jinku* 138
- Danse japonaise: Kappore* → *Taniec japoński: Kappore* 137
- Danse javanaise* → *Taniec jawajski* 137
- Danse mexicaine* → *Taniec meksykański* 147
- Danse russe* *Taniec rosyjski* 147
- Danse serpentine* → *Taniec z serpentyną* 146
- Danseuses japonaises* → *Japońskie tancerki* 137
- Diseases: La danse des éventails* → *Tancerki: Taniec z wachlarzami* 137, 147
- Déchargement dans un port* → *Rozładunek w porcie* 137
- Défense d'une pagode* → *Obrona pagody* 238
- Delegaci pokojowi w Portsmouth (Peace Envoys at Portsmouth, N.H., 1905, G.W. Bitzer)* 245
- Die Augen der Mumie Ma* → *Oczy mumii Ma* 308
- Dîner japonais* → *Japońska kolacja* 137
- Diseases of the Nervous System* *Choroby systemu nerwowego* 295
- Dokkoi ikiteru* → *A jednak żyjemy* 21
- Doktor Jekyll i pan Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1920, John S. Robertson)* 308
- Dorobō* → *Złodziej* 159
- Dorsey Expedition in Japan* → *Ekspedycja Dorseya w Japonii* 154
- Dr. Jekyll and Mr. Hyde* → *Doktor Jekyll i pan Hyde* 308
- Dragoni przekraczający Saonę (Dragons traversant la Saône à la nage, 1896, reż. nieznan)* 119
- Dragons traversant la Saône à la nage* *Dragoni przekraczający Saonę* 119
- Drobne krople wody (Little Drops of Water, 1908, F. Martin Duncan)* 295
- Drugi oddział samobójczy (Daini kesshitai, 1914, reż. nieznan)* 305
- Duch Jizō (Bake Jizō, 1898, Shirō Asano)* 159, 164
- Dwadzieścia cztery żrenice (Nijūshi no hitomi, 1954, Keisuke Kinoshita)* 17
- Dwie dziewczyny w świątyni Dōjō-ji (Ninin Dōjō-ji, 1899, Tsunekichi Shibata)* 171, 175–177, 300
- Dwoje dzielnych małych Japończyków (Two Brave Little Japs, 1904, James Williamson)* 235, 246
- Dystrykt Arashiyama w Kioto (Kyōto Arashiyama, 1906, reż. nieznan)* 267
- Dzieci Hiroshimy (Genbaku no ko, 1952, Kaneto Shindō)* 21
- Dziesiąty akt Taikōki (Taikōki jūdanme, 1910 Kaku Ozawa)* 290
- Dziewczynka z zapalkami (The Little Match Seller, 1902, James Williamson)* 254–255
- E**
- Egzekucja szpiega (L'Execution d'un Espion, 1897, Georges Méliès)* 222
- Eien no nazo (film Nikkatsu)* → *Wieczna zagadka* 314
- Eien no nazo (film Shōchiku)* → *Wieczna zagadka* 314
- Ekō-in natsubasho ōzumū* → *Letni turniej sumo w świątyni Ekō-in* 181, 183
- Ekspedycja Dorseya w Japonii (Dorsey Expedition in Japan, 1915, George A. Dorsey)* 154
- Entrevue de Napoléon et du Pape* → *Rozmowa pomiędzy Napoleonem i papieżem* 101
- Épisode de Yan-Taï* → *Epizod spod Yantai* 237
- Epizod spod Yantai (Épisode de Yan-Taï, 1904, Lucien Nonguet)* 237
- Épopée napoléonienne* → *Epopeja napoleońska* 196
- Epopeja napoleońska (Épopée napoléonienne, 1903, Lucien Nonguet)* 196
- Escrime au sabre japonais* → *Japońska szermierka* 137
- F**
- Feeding the Doves* → *Karmienie gołębi* 119
- Festiwal Kawabiraki w Ryōgoku w Tokio (Tōkyō Ryōgoku no kawabiraki, 1905, reż. nieznan)* 248
- Festiwal Sōma Nomaōi (Sōma Nomaōi matsuri, 1906, reż. nieznan)* 267
- Festiwal w chramie Katori (Katori jingū sairei, 1906, reż. nieznan)* 267
- Fighting Near Santiago* → *Walki w pobliżu Santiago* 223

Funeral of the Duke of Cambridge → *Pogrzeb księcia Cambridge* 295
Funeral Procession of the Actor William Terriss → *Procesja pogrzebowa aktora Williama Terrissa* 191

G

Gejsza, która ocaliła Japonię (The Geisha Who Saved Japan, 1909, Sidney Olcott) 153
Genbaku no ko → *Dzieci Hiroshimy* 21
Genroku-hanamidori (1898, Shirō Asano) 158
Giants and Pygmies of the Deep → *Giganci i pigmeje głębi* 295
Giganci i pigmeje głębi (Giants and Pygmies of the Deep, 1907, F. Martin Duncan) 295
Ginza machi → *Ulica w Ginzie* 162
Gniazdo perkozka (Nio no ukisu, 1900, Tsuneji Tsuchiya) 177, 180, 194
Goban Tadanobu → *Tadanobu – lis* 329
Godaime Kikugorō sōgi jikkyō → *Reportaż z pogrzebu Kikugorō Onoe V* 193
Godzilla (Gojira, 1954, Ishirō Honda) 21
Gojira → *Godzilla* 21
Gorō Masamune kōshiden → *Historia wiernego syna Gorō Masamunego* 18
Gryzonie i ich zwyczaje (Rodents and Their Habits, 1908, reż. nieznan) 294
Guerre russo-japonaise N°4 → *Wojna rosyjsko-japońska, nr 4* 238
Gunshin Hirose chūsa → *Bohater wojenny komandor porucznik Hirose* 303

H

Hako's Sacrifice → *Ofiara Hako* 153
Hakone fūunroku → *Burza nad Hakone* 21
Hashi Benkei → *Benkei na moście* 302
Hero of Liao-Yang *Bohater spod Liaoyang* 243–244, 246, 251
Hibiya Kōen rikugundaijin kangeki → *Powitanie ministra wojny w Parku Hibiya* 301
Hidakagawa iriai zakura → *Sakura znad rzeki Hidaka* 291
Higo no komageta → *Chodaki Higo* 280
Hirose chūsa no sōgi → *Ceremonia pogrzebowa komandora porucznika Hirosego* 254–255
His Father's Picture → *Obraz jego ojca* 305
Historia wiernego syna Gorō Masamunego (Gorō Masamune kōshiden, 1915, Jirō Yoshino) 18
Hoisting the American Flag at Cavite → *Wywieszenie amerykańskiej flagi w Cavite* 223
Hokushin jiken katsudō daishashin → *Wielkie ruchome fotografie z incydentu w północnych Chinach* 188–190

Honnō-ji kassen → *Bitwa w świątyni Honnō-ji* 280, 326
Hosokawa no chi daruma → *Zakrwawiony dokument Hosokawy* 302

I

Ikeru shikabane → *Żywy trup* 273
Imori no kuroyaki → *Zwęglona traszka* 281
Imperial Japanese Dance → *Japoński taniec cesarski* 87–89, 119, 150
Imperium mrówek (The Empire of the Ants, 1906, F. Martin Duncan) 295
In Birdland → *W krainie ptaków* 294
Incydent w obozie (An Affair of Outposts, 1904, reż. nieznan) 233
Intolerance → *Nietolerancja* 271
Iwami Jūtārō → *Jūtārō Iwami* 332

J

Jap the Giant-Killer → *Japoński zabójca olbrzymia* 234, 246
Jap vs. Russian → *Japończyk kontra Rosjanin* 233, 246
Japanese Bravery: Incident of War → *Japońską odwagę: Incydent wojenny* 235
Japanese Fencing → *Japońska szermierka* 153
Japanese Invasion → *Japońska inwazja* 153
Japanese Sampans → *Japońskie sampany* 152
Japonaise faisant sa toilette → *Japońska toaleta* 138
Japończyk kontra Rosjanin (Jap vs. Russian, 1904, reż. nieznan) 233, 246
Japońska inwazja (Japanese Invasion, 1909, Gene Gauntier) 153
Japońska kolacja (Dîner japonais, 1897 François-Constant Girel) 137
Japońską odwagę: Incydent wojenny (Japanese Bravery: Incident of War, 1904, reż. nieznan) 235
Japońska śpiewaczka (Chanteuse japonaise, 1898, Gabriel Veyre) 138
Japońska szermierka (Escrime au sabre japonais, 1897 François-Constant Girel) 137, 156
Japońska szermierka (Japanese Fencing, 1901, Robert K. Bonine) 153, 156
Japońska toaleta (Japonaise faisant sa toilette, 1898, Gabriel Veyre) 138
Japoński Brzoskwiniowy Chłopiec (A Japanese Peach Boy, 1910, Ashley Miller) 153
Japoński pojedynek (Lutteurs japonais, 1897 François-Constant Girel) 137
Japoński szpieg (The Japanese Spy, 1910, Kenean Buel) 153

- Japoński taniec cesarski (Imperial Japanese Dance*, 1894, William K.L. Dickson, William Heise) 87
- Japoński zabójca olbrzyma (Jap the Giant-Killer*, 1904, reż. nieznanymi) 234
- Japoński Zigomar (Nihon Jigoma*, reż. nieznanymi) 344
- Japońskie sampany (Japanese Sampans*, 1898, James H. White) 152
- Japońskie tancerki (Danseuses japonaises*, 1897 François-Constant Girel) 137
- Jego wysokość książę Connaught oglądający taniec gejsz (Kon'nōto denka goran no geisha teodori*, 1906, Ryō Konishi) 301
- Jigokumon* → *Brama piekiel* 17, 21
- Jigoma daitantei* → *Wielki detektyw Zigomar* 344
- Jigoma kaishinroku* → *Kronika reformacji Zigmara* 344
- Jiheī, handlarz papierem (Kamiya Jihei*, 1911, reż. nieznanymi) 302
- Jitensha kyōsō* → *Wyścig rowerów* 191
- Joan of Arc* → *Joanna d'Arc* 119
- Joanna d'Arc (Joan of Arc*, 1895, Alfred Clark) 119
- Jongleur javvanais* → *Żongler jawajski* 147
- Joueurs de cartes arrosés* → *Polani gracze w karty* 119
- Judex* (1917–1918, Louis Feuillade) 342
- Jūtārō Iwami (Iwami Jūtārō*, 1917, Shōzō Makino) 332
- K**
- Kachusha* → *Katiusza* 273
- Kagemusha* → *Sobowótór* 22
- Kagerō* → *Śreżoga* 303
- Kaidan* → *Kwaidan, czyli opowieści niesamowite* 21, 336
- Kamienny most (Shakkyō*, 1908, Ryō Konishi) 148, 302
- Kamiya Jihei* → *Jiheī, handlarz papierem* 302
- Kanikōsen* → *Polawiacze krabów* 21
- Kappore* (1898, Shirō Asano) 158, 162
- Karmienie gołębi (Feeding the Doves*, 1896, James H. White) 119
- Kasane miuri koroshiha* *Scena zabójstwa zniewolonej Kasane* 291
- Katiusza (Kachusha*, 1914, Kiyomatsu Hosoyama) 273
- Katori jingū sairei* → *Festiwal w chramie Katori* 267
- King of Spain's Visit to London* → *Wizyta króla Hiszpanii w Londynie* 295
- Kobayashi Tomijirō sōgi* → *Pogrzeb Tomijirō Kobayashiego* 172
- Kōbe kankanshiki jikkō* → *Reportaż z przeglądu okrętów w Kobe* 193
- Kobieta-kota (Yabu no naka no kuroneko*, 1969, Kaneto Shindō) 21
- Kioijishi* (1899, Shirō Asano) 162
- Komatsu-no-miya Akihito shinnō go sōgi jikkō* → *Reportaż z pogrzebu księcia Akihito Komatsu* 193
- Kon'nōto denka goran no geisha teodori* → *Jego wysokość książę Connaught oglądający taniec gejsz* 301
- Kon'nōto denka Yokohama tōchaku* → *Przybycie jego wysokości księcia Connaught do Jokohamy* 301
- Konjiki yasha* → *Złoty demon* 293
- Konoe Daichi* → *Pierwszy regiment Gwardii Cesarskiej* 301
- Kontrowersja w sprawie Sampsona i Schleya (Sampson-Schley Controversy*, 1901, Edwin S. Porter) 241
- Koraku-en Ōzumō* → *Turniej sumo w Koraku-en* 301
- Królestwo zwierząt (Animal Kingdom*, 1906, F. Martin Duncan) 294
- Królewski przegląd wojska w Aldershot (Royal Review at Aldershot*, 1907, reż. nieznanymi) 295
- Kronika reformacji Zigmara (Jigoma kaishinroku*, reż. nieznanymi) 344
- Kubańska zasadzka (Cuban Ambush*, 1898, James H. White) 223
- Kumagai w sklepie z wachlarzami (Ōgiya Kumagai*, 1908, reż. nieznanymi) 302
- Kwaidan, czyli opowieści niesamowite (Kaidan*, 1964, Masaki Kobayashi) 21
- Kyōkotsu Mikazuki zanpen* → *Rycerski duch Mikazukiego, części pierwsza* 338
- Kyōto Arashiyama* → *Dystrykt Arashiyama w Kioto* 267
- Kyōto Gion Matsuri jikkō* → *Reportaż z festiwalu Gion Matsuri w Kioto* 193
- L**
- L'Arroseur arrosé* → *Polewacz polany* 122, 131, 165
- L'Execution d'un Espion* → *Egzekucja szpiega* 222
- La belle au bois dormant* → *Śpiąca królewna* 254
- La Prise de Tournavos par les troupes du Sultan* → *Zdobycie Tirnavosu przez wojska sultana* 222
- La vie d'un joueur* → *Życie szulera* 288

- La vie et la passion de Jésus Christ* → *Żywot i męki Jezusa Chrystusa* 288
- Łądowanie marynarzy pod ostrzałem (Sailors Landing under Fire, 1898, James H. White)* 223
- Las Suzu (Suzugamori, 1908, Ryō Konishi)* 302
- Launching of Japanese Battleship Katori* → *Wodowanie japońskiego pancernika Katori* 288
- Launching of the New Battleship 'Ohio' at San Francisco, Cal. When President McKinley Was There* → *Wodowanie nowego pancernika Ohio w San Francisco w Kalifornii w czasie, gdy przebywał tam prezydent McKinley* 184
- Le martyre de Louis XVII* → *Męczeństwo Ludwika XVII* 169–170, 346
- Le règne de Louis XIV* → *Rządy Ludwika XIV* 170
- Le retour du soldat Japonais* → *Powrót japońskiego żołnierza* 236
- Les Aïnos à Yeso, I* → *Ainowie z wyspy Yeso, I* 137
- Les Aïnos à Yeso, II* → *Ainowie z wyspy Yeso, II* 137
- Les aventures de Robinson Crusoe* → *Przypadki Robinsona Crusoe* 254
- Les Georges Ausables* → *Wąwóz Ausable w górach Adirondack* 305
- Les nouveaux exploits de Nick Carter* → *Nowe sprawy Nicka Cartera* 342
- Les Vampires* → *Wampirzy* 342
- Letni turniej sumo w świątyni Ekō-in (Ekō-in natsubasho ōzumū, 1900, Tsuneji Tsuchiya)* 181, 183
- Lew w londyńskim ogrodzie zoologicznym (Lions, Jardin zoologique, Londres, 1896, Alexandre Promio)* 119
- Life of a Bee* → *Życie pszczoły* 295
- Lions, Jardin zoologique, Londres* → *Lew w londyńskim ogrodzie zoologicznym* 119
- Little Drops of Water* → *Drobne krople wody* 295
- Łódka na morzu (Barque en mer, 1896, Louis Lumière)* 119
- Love of Chrysanthemum* → *Miłość Chryzantemy* 153
- Lustro upiora (Yūrei kagami, 1908, Kichizō Chiba)* 303
- Lutteurs japonais* → *Japoński pojedynek* 137
- M**
- Mahiro no ankoku* → *Mrok w południe* 21
- Making Champagne* *Produkcja szampana* 295
- Malownicza Północna Walia (Picturesque New Wales, 1907, reż. nieznanymy)* 295
- Małżeńskie fale (Meotonami, 1909, Kichizō Chiba)* 303
- Marsz w śniegu (Secchū kōgun, 1902, Tsuneji Tsuchiya)* 191
- Masakry na krecie (Massacres en Crète, 1897, Georges Méliès)* 222
- Massacres en Crète* → *Masakry na krecie* 222
- Mataemon Araki (Araki Mataemon, 1925, Tomiyasu Ikeda)* 325
- Matsu no midori* → *Młode pędy sosny* 249–250
- Matsu no misao bijin no ikiume* → *Pogrzebana żywcem piękność* 303
- Matsuzukushi (1898, Shirō Asano)* 158
- Męczeństwo Ludwika XVII (Le martyre de Louis XVII, 1908, reż. nieznanymy)* 169–170, 346
- Meotonami* → *Małżeńskie fale* 303
- Mężczyzna nawadniający pole ryżowe (Moulin à homme pour l'arrosage des rizières, 1898, Gabriel Veyre)* 138
- Miłość Chryzantemy (Love of Chrysanthemum, 1910, Van Dyke Brooke)* 153
- Miłosne męki (Sōfuren, 1909, Kichizō Chiba)* 303
- Miyamoto Musashi* → *Samuraj* 17
- Miyamoto Musashi hibi taji no ba* → *Scena zgładzenia pawiana przez Musashiego Miyamoto* 302
- Młode pędy sosny (Matsu no midori, 1911, reż. nieznanymy)* 249–250
- Mój grzech (Onoga tsumi, 1908, Kichizō Chiba)* 302
- Mój grzech: Kontynuacja (Onoga tsumi zokuhen, 1908, Kichizō Chiba)* 303
- Momijigari* → *Oglądanie jesiennych liści klonu* 171, 173–174, 176
- Most w Kioto (Un pont à Kyoto, 1897 François-Constant Girel)* 137
- Motyli taniec Annabelle (Annabelle Butterfly Dance, 1894, William K.L. Dickson)* 119, 133
- Moulin à homme pour l'arrosage des rizières* → *Mężczyzna nawadniający pole ryżowe* 138
- Mrok w południe (Mahiro no ankoku, 1956, Tadashi Imai)* 21
- Muhomatsu no issho* → *Ryksiarcz* 17
- Musha gyōretsu* → *Procesja samurajów* 267
- Myōnyo shōnin sōgi jikkō* → *Reportaż z pogrzebu czcigodnego Myōnyo* 193
- N**
- Największa ryba, jaką kiedykolwiek złapał (The Biggest Fish He Ever Caught, 1897, reż. nieznanymy)* 130
- Nanbuzaka yuki no wakare* → *Pożegnanie w śniegu na stoku Nanbuzaka* 291

- Napoléon et la sentinelle* → *Napoleon i wartownik* 101
- Napoleon i wartownik* (*Napoléon et la sentinelle*, 1897, Georges Hatot) 101
- Nasi przyjaciele z farmy* (*Our Farmyard Friends*, 1903, reż. F. Martin Duncan) 294
- Neptune's Daughter* → *Córka Neptuna* 271
- Niagara Falls* → *Wodospad Niagara* 119
- Nick Carter contre Paulin Broquet* → *Nick Carter kontra Paulin Broquet* 342
- Nick Carter kontra Paulin Broquet* (*Nick Carter contre Paulin Broquet*, 1911, Victorin-Hippolyte Jasset) 342
- Nick Carter, król detektywów* (*Nick Carter, le roi des détectives*, 1908, Victorin-Hippolyte Jasset) 341
- Nick Carter, le roi des détectives* → *Nick Carter, król detektywów* 341
- Nietolerancji* (*Intolerance*, 1916, D.W. Griffith) 271
- Nieuchwytny Zigomar* (*Zigomar peau d'anguille*, 1913, Victorin-Hippolyte Jasset) 342
- Niewidoczny świat* (*The Unseen World*, 1903, F. Martin Duncan) 255, 295
- Nihon Jigoma* → *Japoński Zigomar* 344
- Nihonbashi kubi machi* → *Ulica w Nihonbashi*
- Nijūshi no hitomi* → *Dwadzieścia cztery źrenice* 17
- Nikkō no kōkei* → *Sceny z kompleksu świątynnego w Nikkō* 248
- Ninin Dōjō-ji* → *Dwie dziewczyny w świątyni Dōjō-ji* 171, 175–177, 300
- Nio no ukisu* → *Gniazdo perkozka* 177, 180, 194
- Nowe sprawy Nicka Cartera* (*Les nouveaux exploits de Nick Carter*, 1909, Victorin-Hippolyte Jasset) 342
- Nowy Zigomar* (*Shin Jigoma*, reż. nieznanymi) 344
- Nuno sarashi* (1899, Shirō Asano) 87, 162
- O**
- Oblężenie i kapitulacja Port Arthur* (*Siege and Surrender of Port Arthur*, 1905, Joseph Rosenthal) 196, 295
- Obraz jego ojca* (*His Father's Picture*, 1914, reż. nieznanymi) 305
- Obrona pagody* (*Défense d'une pagode*, 1904, Lucien Nonguet) 238
- Oczy mumii Ma* (*Die Augen der Mumie Ma*, 1918, Ernst Lubitsch) 308
- Ofiara Hako* (*Hako's Sacrifice*, 1910, reż. nieznanymi) 153
- Oglądanie jesiennych liści klonu* (*Momijigari*, 1899, Tsunekichi Shibata) 171–173, 175, 177–178, 300–301
- Onoga tsumi* → *Mój grzech* 302–303
- Onoga tsumi zokuhen* → *Mój grzech: Kontynuacja* 303
- Opowieść o Asagao* (*Asagao nikki*, 1909, reż. nieznanymi) 291
- Opowieści księżycowe* (*Ugetsu monogatari*, 1953, Kenji Mizoguchi) 17
- Ostrzelanie Matanzas* (*Bombardment of Matanzas*, 1898, Edward H. Amet) 223
- Ostrzelanie Port Arthur* (*Bombardment of Port Arthur*, 1904, Harold Hough) 230, 234, 242
- Our Farmyard Friends* → *Nasi przyjaciele z farmy* 294
- Ożywianie zwłok* (*Shinin no sosei*, 1898, Shirō Asano) 159, 164
- Ōgiya Kumagai* → *Kumagai w sklepie z wachlarzami* 302
- Ōyama gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkō* → *Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio feldmarszałka Ōyamy* 254
- P**
- Panorama of Kobe Harbour, Japan* → *Panorama portu w Kobe w Japonii* 153
- Panorama portu w Kobe w Japonii* (*Panorama of Kobe Harbour, Japan*, 1901, Robert K. Bonine) 153
- Parada rikszy w Japonii* (*Rickshaw Parade, Japan*, 1901, Robert K. Bonine) 153
- Paris: Les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées* → *Paryż: Władca Rosji i prezydent Republiki na Polach Elizejskich* 120
- Paryż: Władca Rosji i prezydent Republiki na Polach Elizejskich* (*Paris: Les souverains russes et le président de la République aux Champs-Élysées*, 1896, reż. Alexandre Promio) 120
- Peace Envoys at Portsmouth* → *Delegaci pokoju w Portsmouth* 245
- Pęd z meldunkami* (*A Dash with Dispatches*, 1904, Frank Mottershaw) 234–235, 246
- Petronela zdobywa nagrodę główną* (*Pétronille gagne le grand prix*, 1914, Romeo Bossett) 305
- Pétronille gagne le grand prix* → *Petronela zdobywa nagrodę główną* 305
- Physical and Optical Phenomena* *Zjawiska fizyczne i optyczne* 295
- Piccadilly Circus* (1896, Alexandre Promio) 119
- Picturesque New Wales* *Malownicza Północna Walia* 295
- Pierwszy regiment Gwardii Cesarskiej* (*Konoe Daichi*, 1906, Ryō Konishi) 301

- Pisatoru gōtō: Shimizu Sadakichi* → *Złodziej z pistoletem – Sadakichi Shimizu* 164, 166
- Plac w Tokio (Une place publique à Tokyo, 1898, Tsunekichi Shibata)* 137
- Pocałunek (The Kiss, 1896, William Heise)* 168
- Podpisanie traktatu pokojowego w Campo Formio (Signature du traité de Campo-Formio, 1897, Georges Hatot)* 101
- Pogrzeb księcia Cambridge (Funeral of the Duke of Cambridge, 1904, Cecil M. Hepworth)* 295
- Pogrzeb Tomijirō Kobayashiego (Kobayashi Tomijirō sōgi, 1910, Ryō Konishi)* 172
- Pogrzebana żywcem piękność (Matsu no misao bijin no ikiume, 1910, reż. nieznanym)* 303
- Pokaz tańca miecza szkoły Shintō-ryū (Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi, 1908, reż. nieznanym)* 292
- Pół życia młodej kobiety (Wakaki onna no hansei, 1917, reż. nieznanym)* 313
- Polani grające w karty (Joueurs de cartes arrosés, 1896, reż. nieznanym)* 119
- Polawiacze krabów (Kanikōsen, 1953, Sō Yamamura)* 21
- Polewacz polany (L'Arroseur arrosé, 1895, Louis Lumière)* 122, 131, 165
- Porzucona (Suteobune, 1917, reż. nieznanym)* 313
- Potyczka Rough Riders (Skirmish of Rough Riders, 1898, James H. White)* 223
- Potyczkę między rosyjską i japońską strażą przednią (Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards, 1904, Edwin S. Porter)* 240–241
- Pouczenie Sugawary, czyli zwierciadło kaligrafii (Sugawara denju tenarai kagami, 1909, Shōzō Makino)* 326–327
- Powitanie ministra wojny w Parku Hibiya (Hibiya Kōen rikugundaijin kangeki, 1906, Ryō Konishi)* 301
- Powrót japońskiego żołnierza (Le retour du soldat Japonais, 1905, reż. nieznanym)* 236, 246
- Powrót z wyścigów (Retour des courses, 1898, Gabriel Veyre)* 138
- Pożegnanie w śniegu na stoku Nanbuzaka (Nanbuzaka yuki no wakare, 1911, reż. nieznanym)* 291
- Późna wiosna (Banshun, 1949, Yasujirō Ozu)* 14
- Procesja daimyō (Daimyō gyōretsu, 1906, Ryō Konishi)* 301
- Procesja pogrzebowa aktora Williama Terrissa (Funeral Procession of the Actor William Terriss, 1897, reż. nieznanym)* 191
- Procesja samurajów (Musha gyōretsu, 1906, reż. nieznanym)* 267
- Procesja sintoistyczna (Procession shintoïste, 1897 François-Constant Girel)* 137
- Procession shintoïste* → *Procesja sintoistyczna* 137
- Produkcja szampana (Making Champagne, 1906, reż. nieznanym)* 295
- Przeгляд kawalerii (Cavalry Passing in Review, 1897, James H. White)* 123
- Przemarsz 96. Regimentu piechoty (96^e de ligne en marche, 1896, reż. nieznanym)* 119
- Przez państwo Bałkanów (Across the Balkan States, 1907, John Mackenzie, Harry de Windt)* 295
- Przez Rzym i Trivoli (Through Rome and Trivoli, 1906, reż. nieznanym)* 295
- Przybycie jego wysokości księcia Connaught do Jokohamy (Kon'nōto denka Yokohama tōchaku, 1906, Ryō Konishi)* 301
- Przyjazd pociągu z Tokio (Arrival of Tokyo Train, 1898, James H. White)* 152
- Przypadki Robinsona Crusoe (Les aventures de Robinson Crusoe, 1903, Georges Méliès)* 254
- R**
- Railway Station at Yokohama* → *Stacja kolejowa w Jokohamie* 152
- Rashōmon* → *Rashomon* 17
- Rashomon (Rashōmon, 1951, Akira Kurosawa)* 17
- Ratunek meldunków (Saving the Dispatches, 1904, reż. nieznanym)* 235, 246
- Récolte du riz* → *Zbiory ryżu* 138
- Repas en famille* → *Rodzimny posiłek* 137
- Reportaż z festiwalu Gion Matsuri w Kioto (Kyōto Gion Matsuri jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Ekscelencję Księcia Regenta (Sesshōnomiya denka katsudō shashin tenrankai o tairan jikkō, 1921, reż. nieznanym)* 172, 336
- Reportaż z parku Hanayashiki w Asakusie (Asakusa hanayashiki jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z Piątej Wystawy Przemysłowej w Osace (Daigokai Kanyō Hukurankai jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z pogrzebu czcigodnego Myōnyo (Myōnyo shōnin sōgi jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z pogrzebu Kikugorō Onoe V (Godaime Kikugorō sōgi jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z pogrzebu księcia Akihito Komatsu (Komatsu-no-miya Akihito shinnō go sōgi jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193
- Reportaż z przeglądu okrętów w Kobe (Kōbe kankanshiki jikkō, 1903, reż. nieznanym)* 193

- Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio admirała Tōgō (Tōgō gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkō)*, 1905, Kichizō Chiba) 254
- Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio feldmarszałka Ōyamy (Ōyama gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkō)*, 1905, Kichizō Chiba) 254
- Retour des courses* → *Powrót z wyścigów* 138
- Rickshaw Parade, Japan* → *Parada riksów w Japonii* 153
- Rodents and Their Habits* → *Gryzonie i ich zwyczaje* 294
- Rodzinny posiłek (Repas en famille)*, 1897 François-Constant Girel) 137, 145–146
- Rosyjsko-japońska bitwa morską (Combat naval russo-japonais)*, 1904, Lucien Nonguet) 235
- Royal Review at Aldershot* → *Królewski przegląd wojska w Aldershot* 295
- Rozładunek w porcie (Déchargement dans un port)*, 1897 François-Constant Girel) 137
- Rozmowa pomiędzy Napoleonem i papieżem (Entrevue de Napoléon et du Pape)*, 1897, Georges Hatot) 101
- Rozstrzelanie pojmanych powstańców (Shooting Captured Insurgents)*, 1898, James H. White) 223
- Rozstrzelanie rosyjskiego szpiega (Shooting a Russian Spy)*, 1904, reż. nieznany) 235
- Rycerski duch Mikazukiego, części pierwsza (Kyōkotsu Mikazuki zanpen)*, 1926, Tomiyasu Ikeda) 338
- Ryksiarsz (Muhomatsu no issho)*, 1958, Hiroshi Inagaki) 17
- Rządy Ludwika XIV (Le règne de Louis XIV)*, 1904, Vincent Lorant-Heilbronn) 170
- S**
- Sailors Landing under Fire* → *Lądowanie marynarzy pod ostrzałem* 223
- Sakura nad rzeką Hidaka (Hidakagawa iriai zakura)*, 1910, reż. nieznany) 291
- Sakuradamon chizome no yuki* → *Zakrwawiony śnieg pod bramą Sakurada* 303
- Sampans Racing Toward Liner* → *Sampany podplływające do okrętu liniowego* 153
- Sampany podplływające do okrętu liniowego (Sampans Racing Toward Liner)*, 1901, Robert K. Bonine) 153
- Sampson-Schley Controversy* → *Kontrowersja w sprawie Sampsona i Schleya* 241
- Samson et Dalila* → *Samsona i Dalila* 254
- Samsona i Dalila (Samson et Dalila)*, 1902, Ferdinand Zecca) 254
- Samuraj (Miyamoto Musashi)*, 1954, Hiroshi Inagaki) 17
- Sanshō dayū* → *Zarządca Sanshō* 17
- Satsuma odori* (1899, Tsunekichi Shibata?) 163
- Saving the Dispatches* → *Ratunek meldunków* 235, 246
- Scena w japońskim teatrze (Une scène au théâtre japonais)*, 1897 François-Constant Girel) 137, 147–148
- Scena z morską plażą (Sea Beach Scene)*, 1897, James H. White) 123
- Scena zabójstwa zniewolonej Kasane (Kasane miuri koroshiha)*, 1909, reż. nieznany) 291
- Scena zgladzenia pawiana przez Musashiego Miyamoto (Miyamoto Musashi hibi taji no ba)*, 1908, reż. nieznany) 302
- Scenes and Incidents, Russo-Japanese Peace Conference* → *Sceny i wydarzenia z rosyjsko-japońskiej konferencji pokojowej w Portsmouth* 245
- Sceny i wydarzenia z rosyjsko-japońskiej konferencji pokojowej w Portsmouth (Scenes and Incidents, Russo-Japanese Peace Conference, Portsmouth, N.H., 1905, Edwin S. Porter)* 245
- Sceny z kompleksu świątynnego w Nikkō (Nikkō no kōkei)*, 1905, reż. nieznany) 248
- Sea Beach Scene* → *Scena z morską plażą* 123
- Secchū kōgun* → *Marsz w śniegu* 191
- Serce O'Yamy (The Heart of O'Yama)*, D.W. Griffith) 153
- Sesshōnomiya denka katsudō shashin tenrankai o tairan jikkō* → *Reportaż z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Ekscelencję Księcia Regenta* 172
- Shakkyō* → *Kamienny most* 148, 302
- Shichinin no samurai* → *Siedmiu samurajów* 17
- Shigeki: Nankō ketsubetsu* → *Sztuka historyczna: Pożegnanie z Nankō* 172
- Shin Jigoma* → *Nowy Zigomar* 344
- Shinbashi teishajō no taika* → *Wielki pożar na stacji kolejowej Shinbashi* 301
- Shinin no sosei* → *Ożywianie zwłok* 159, 164
- Shintō-ryū kenbujutsu sugekimi* → *Pokaz tańca miecza szkoły Shintō-ryū* 292
- Shōkyokusai Ten'ichi no hako no kijutsu* → *Sztuczka magiczna z pudełkiem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia* 267
- Shōkyokusai Ten'ichi no tamago to uma no majutsu* → *Sztuczka magiczna z jajkiem i koniem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia* 267
- Shooting a Russian Spy* → *Rozstrzelanie rosyjskiego szpiega* 235

- Shooting Captured Insurgents* → Rozstrzelanie pojmanych powstańców 223
- Shosei no kuronuri, benchi no itazura* → Czarna farba uczniów: Figiel na ławce 165
- Siedmiu samurajów (Shichinin no samurai, 1954, Akira Kurosawa)* 17
- Siege and Surrender of Port Arthur* → Oblężenie i kapitulacja Port Arthur 231, 295
- Signature du traité de Campo-Formio* → Podpisanie traktatu pokojowego w Campo Formio 101
- Siostry (Chikyōdai, 1909, Kichizō Chiba)* 303
- Skarbiec wiernych wasali (Chūshingura, 1910–1917, różni reżyserzy)* 18
- Skarbiec wiernych wasali, Akt 5 (Chūshingura godan-me, 1907, Ryō Konishi)* 301
- Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards* → Potyczkę między rosyjską i japońską strażą przednią 240–241
- Skirmish of Rough Riders* → Potyczka Rough Riders 223
- Skrzek kruka o świecie: Sen o lekkim śniegu (Akegarasu yume no awayuki, 1909, Shōzō Makino)* 327
- Śmierć Marii, królowej Szkotów (The Execution of Mary, Queen of Scots, 1895, Alfred Clark)* 119–120, 130
- Sobowtór (Kagemusha, 1980, Akira Kurosawa)* 22
- Sōfuren* → Miłosne męki 303
- Soga kyōdai kariba no akebono* → Zmierzch na ziemiach łowieckich braci Soga 290
- Sōma Nomaoui matsuri* → Festiwal Sōma Nomaoui 267
- Spanish Fleet Destroyed* → Zniszczenie hiszpańskiej floty 223
- Śpiąca królewna (La belle au bois dormant, 1903, Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca)* 254
- Śreżoga (Kagerō, 1910, reż. nieznanymi)* 303
- Stacja kolejowa w Jokohamie (Railway Station at Yokohama, 1898, James H. White)* 152
- Stacja kolejowa w Tokio (Station du chemin de fer de Tokyo, 1898, Tsunekichi Shibata)* 137
- Station du chemin de fer de Tokyo* → Stacja kolejowa w Tokio 137
- Strajk w kopalni miedzi w Ashio (Ashio dōzan dai bōdō, 1907, Ryō Konishi)* 301
- Sugawara denju tenarai kagami* → Pouczenie Sugawary, czyli zwierciadło kaligrafii 326–327
- Sultan Maroka i jego armia (The Sultan of Morocco and His Army, 1906, reż. nieznanymi)* 295
- Suteobune* → Porzucona 313
- Suzugamori* → Las Suzu 302
- Świątynia w Asakusie (Asakusa Temple, 1901, Robert K. Bonine)* 153
- Sztuczka magiczna z jajkiem i koniem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia (Shōkyokusai Ten'ichi no tamago to uma no majutsu, 1906, reż. nieznanymi)* 267
- Sztuczka magiczna z pudełkiem w wykonaniu Ten'ichiego Shōkyokusaia (Shōkyokusai Ten'ichi no hako no kijutsu, 1906, reż. nieznanymi)* 267
- Sztuka historyczna: Pożegnanie z Nankō (Shigeki: Nankō ketsubetsu, 1921, nieznanymi)* 172, 336
- T**
- Tadanobu – lis (Goban Tadanobu, 1909, Shōzō Makino)* 329
- Tancerki: Taniec z wachlarzami (Danseuses: La danse des éventails, 1897 François-Constant Girel)* 137, 147
- Taniec genroku hanami w wykonaniu gejsz z Yoshimachi (Yoshimachi geigi genroku odori, 1905, reż. nieznanymi)* 248
- Taniec hagoro w wykonaniu panny Tenkatsu (Tenkatsu-jo no hagoromai, 1906, reż. nieznanymi)* 267
- Taniec indiański (Danse indienne, 1898, Gabriel Veyre)* 147
- Taniec japoński: Gejsze w rikszy (Danse japonaise: Geishas en jinrikisha, 1898, Gabriel Veyre)* 138
- Taniec japoński: Gocho Garama (Danse japonaise: Gocho Garama, 1898, Gabriel Veyre)* 138
- Taniec japoński: Harusame (Danse japonaise: Harusame, 1898, Gabriel Veyre)* 137
- Taniec japoński: Jinku (Danse japonaise: Jinku, 1898, Gabriel Veyre)* 138
- Taniec japoński: Kappore (Danse japonaise: Kappore, 1898, Gabriel Veyre)* 137
- Taniec jawański (Danse javanaise, 1896, Alexandre Promio)* 147
- Taniec meksykański (Danse mexicaine, 1896, Gabriel Veyre)* 147
- Taniec rosyjski (Danse russe, 1896, reż. nieznanymi)* 147
- Taniec z serpentyną (Danse serpentine, 1897, reż. nieznanymi)* 146
- Tanuki taiji* → Zgladzenie tanuki 305
- Telegrafistka z Lonedale (The Lonedale Operator, 1911, D.W. Griffith)* 329
- Tenkatsu-jo no hagoromai* → Taniec hagoro w wykonaniu panny Tenkatsu 267

- The Battle of the Yalu* → *Bitwa nad rzeką Yalu* 240–241, 244
- The Biggest Fish He Ever Caught* → *Największa ryba, jaką kiedykolwiek złapał* 130
- The British Fleet at Brest* → *Brytyjska flota pod Brest* 295
- The Capture and Execution as Spies of Two Japanese Officers* → *Ujęcie i rozstrzelanie jako szpiegów dwóch japońskich oficerów* 233, 246
- The Capture of a Russian Spy* → *Ujęcie rosyjskiego szpiega przez Japończyków* 235
- The Corbett-Fitzsimmons Fight* → *Walka Corbetta i Fitzsimmonsa* 184
- The Empire of the Ants* → *Imperium mrówek* 295
- The Execution of Mary, Queen of Scots* → *Śmierć Marii, królowej Szkotów* 119–120, 130
- The Geisha Who Saved Japan* → *Gejsza, która ocaliła Japonię* 153
- The Heart of O'Yama* → *Serce O'Yamy* 153
- The Iron Claw* → *Żelazny Szpon* 343
- The Japanese Spy* → *Japoński szpieg* 153
- The Kiss* → *Pocałunek* 168
- The Little Match Seller* → *Dziewczynka z zapalnikami* 255
- The Lonedale Operator* → *Telegrafistka z Lonedale* 329
- The Spoilers* → *Zdobycy* 271
- The Sultan of Morocco and His Army* → *Sultan Maroka i jego armia* 295
- The Unseen World* *Niewidoczny świat* 255, 295
- Theatre Road, Yokohama* → *Ulica teatralna w Jokohamie* 152
- Through Rome and Trivoli* → *Przez Rzym i Trivoli* 295
- Tōgō gensui ika Tōkyō e gaisen toji no jikkyō* → *Reportaż z triumfalnego powrotu do Tokio admirała Tōgō* 254
- Tōkyō no sekkei* → *Zaśnieżone Tokio* 248
- Tōkyō Ryōgoku no kawabiraki* → *Festiwal Kawabiraki w Ryōgoku w Tokio* 248
- Torpedo Attack on H.M.S. Dreadnought* *Atak torpedowy na pancernik H.M.S. Dreadnought* 295
- Torpedo Attack on Port Arthur* → *Atak torpedowy na Port Arthur* 239, 295
- Tramwaj wodny na Wielkim Kanale w Wenecji* (*Venise, tramway sur le Grand Canal*, 1896, Charles Moisson) 100, 119
- Tsurukame* (1898, Shirō Asano) 158
- Turniej sumo w Koraku-en* (*Koraku-en Ōzumō*, 1906, Ryō Konishi) 301
- Two Brave Little Japs* → *Dwoje dzielnych małych Japończyków* 235
- U**
- U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney* → *Wsparcie amerykańskiej piechoty przez Rough Riders pod El Caney* 223
- Ugetsu monogatari* → *Opowieści księżycowe* 17
- Ujęcie i rozstrzelanie jako szpiegów dwóch japońskich oficerów* (*The Capture and Execution as Spies of Two Japanese Officers*, 1904, reż. nieznan) 233, 246
- Ujęcie rosyjskiego szpiega przez Japończyków* (*The Capture of a Russian Spy*, 1904, reż. nieznan) 235
- Ukrzyżowani kochankowie* (*Chikamatsu monogatari*, 1954, Kenji Mizoguchi) 21
- Ulica teatralna w Jokohamie* (*Theatre Road, Yokohama*, 1898, James H. White) 152
- Ulica w Ginzie* (*Ginza machi*, 1899, Shirō Asano) 162
- Ulica w Nihonbashi* (*Nihonbashi kubi machi*, 1899, Shirō Asano) 162
- Ulica w Tokio* (*Une rue à Tokyo*, 1897 François-Constant Girel) 137
- Ulica w Tokio, I* (*Une rue à Tokyo, I*, 1898, Tsunekichi Shibata) 137
- Ulica w Tokio, II* (*Une rue à Tokyo, II*, 1898, Tsunekichi Shibata) 137
- Ulica z kramami w Asakusie* (*Asakusa nakamise*, 1899, Shirō Asano) 162
- Un pont à Kyoto* → *Most w Kioto* 137
- Une avenue à Tokyo* → *Aleja w Tokio* 137
- Une place publique à Tokyo* → *Plac w Tokio* 137
- Une rue à Tokyo* → *Ulica w Tokio* 137
- Une rue à Tokyo, I* → *Ulica w Tokio, I* 137
- Une rue à Tokyo, II* → *Ulica w Tokio, II* 137
- Une scène au théâtre japonais* *Scena w japońskim teatrze* 137, 147–148
- V**
- Venise, tramway sur le Grand Canal* → *Tramwaj wodny na Wielkim Kanale w Wenecji* 100, 119
- W**
- W czarnej krainie* (*Au pays noir*, 1905, Ferdinand Zacca, Lucien Nonguet) 288
- W krainie ptaków* (*In Birdland*, 1906, F. Martin Duncan) 294
- W okolicach Port Arthur: Druga seria* (*Autour de Port-Arthur: Deuxième série*, 1904, Lucien Nonguet) 237, 246
- Wakaki onna no hansei* → *Pół życia młodej kobiety* 313

- Walka Corbetta i Fitzimmonsa (The Corbett-Fitzsimmons Fight, 1897, Enoch J. Rector)* 184
- Walka kogutów (Cock Fight, 1894, William K.L. Dickson)* 119
- Walki w pobliżu Santiago (Fighting Near Santiago, 1898, reż. nieznanymi)* 223
- Wampirzy (Les Vampires, 1915–1916, Louis Feuillade)* 342
- Watermelon Contest → Zawody w jedzeniu melona* 119
- Wąwóz Ausable w górach Adirondack (Les Georges Ausables, 1914, reż. nieznanymi)* 305
- Wieczna zagadka (Eien no nazo, 1922, Hōtei Nomura)* 314
- Wieczna zagadka (Eien no nazo, 1922, Osamu Wakayama)* 314
- Wielki detektyw Zigomar (Jigoma daitantei, reż. nieznanymi)* 344
- Wielki pożar na stacji kolejowej Shinbashi (Shinbashi teishajō no taika, 1906, Ryō Konishi)* 301
- Wielkie ruchome fotografie z incydentu w północnych Chinach (Hokushin jiken katsudō daishashin, 1900, Tsunekichi Shibata, Komakichi Fukuya)* 188–190
- Wizyta króla Hiszpanii w Londynie (King of Spain's Visit to London, 1906, reż. nieznanymi)* 295
- Wizyta w hucie stali (A Visit to a Steel Works, 1905, reż. nieznanymi)* 295
- Wjazd ekspresu na stację w Kolonii (Arrivée de l'express, 1896, Charles Moisson)* 144
- Wjazd pociągu (Arrivée d'un train, 1897 François-Constant Girel)* 137
- Wjazd pociągu na stację Perrache w Lyonie (Arrivée d'un train à Perrache, 1896, reż. nieznanymi)* 144
- Wjazd pociągu na stację Ramla w Aleksandrii (Arrivée du train de Ramleh, 1897, Alexandre Promio)* 144
- Wjazd pociągu na stację w Battery Place (Arrivée d'un train à Battery Place, 1896, Alexandre Promio)* 119
- Wjazd pociągu na stację w Jafie (Arrivée d'un train, 1897, Alexandre Promio)* 144
- Wjazd pociągu na stację w La Ciotat (Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895, Louis Lumière)* 144
- Wjazd pociągu na stację w Melbourne (Arrivée d'un train à Melbourne, 1896, Marius Sestier)* 144
- Wjazd pociągu na stację w Villefranche-sur-Saône (Arrivée d'un train en gare de Villefranche-sur-Saône, 1896-7, reż. nieznanymi)* 144
- Wodospad Niagara (Niagara Falls, 1896, James H. White)* 119
- Wodowanie japońskiego pancernika Katori (Launching of Japanese Battleship Katori, 1905, reż. Cecil M. Hepworth)* 288
- Wodowanie nowego pancernika Ohio w San Francisco w Kalifornii w czasie, gdy przebywał tam prezydent McKinley (Launching of the New Battleship 'Ohio' at San Francisco, Cal. When President McKinley Was There, 1901, reż. nieznanymi)* 184
- Wojna rosyjsko-japońska, nr 4 (Guerre russo-japonaise N°4, 1904, Lucien Nonguet)* 238
- Wonders of Crystallization → Cud krystalizacji* 295
- Wsparcie amerykańskiej piechoty przez Rough Riders pod El Caney (U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney, 1898, James H. White)* 223
- Wśród gadów (Amongst the Reptiles, 1906, Cherry Kearton)* 294
- Wszystko dla miłości gejszy (All for the Love of Geisha, 1904, reż. nieznanymi)* 233, 246
- Wyścig rowerów (Jitensha kyōsō, 1902, reż. nieznanymi)* 191
- Wywieszenie amerykańskiej flagi w Cavite (Hoisting the American Flag at Cavite), 1898, reż. nieznanymi)* 223
- Y**
- Yabu no naka no kuroneko → Kobieta-kot* 21
- Yoshimachi geigi genroku odori → Taniec genroku hanami w wykonaniu gejsz z Yoshimachi* 248
- Yūrei kagami → Lustro upiora* 303
- Z**
- Zakrwawiony dokument Hosokawy (Hosokawa no chi daruma, 1908, reż. nieznanymi)* 302
- Zakrwawiony śnieg pod bramą Sakurada (Sakuradamon chizome no yuki, 1910, reż. nieznanymi)* 303–304
- Zarządcę Sansho (Sanshō dayū, 1954, Kenji Mizoguchi)* 17
- Zaśnieżone Tokio (Tōkyō no sekkei, 1905, reż. nieznanymi)* 248
- Zawody w jedzeniu melona (Watermelon Contest, 1896, James H. White)* 119
- Zbiory ryżu (Récolte du riz, 1898, Gabriel Veyre)* 138

- Zdobycie hiszpańskiego fortu w pobliżu Santiago* (*Capture of a Spanish Fort Near Santiago*, 1898, reż. nieznanym) 222
- Zdobycie Tirnawosu przez wojska sultana* (*La Prise de Tournavos par les troupes du Sultan*, 1897, Georges Méliès) 222
- Zdobywcy* (*The Spoilers*, 1914, Colin Campbell) 271
- Zgladzenie tanuki* (*Tanuki taiji*, 1914, reż. nieznanym) 305
- Zigomar contre Nick Carter* → *Zigomar kontra Nick Carter* 342
- Zigomar kontra Nick Carter* (*Zigomar contre Nick Carter*, 1912, Victorin-Hippolyte Jasset) 342
- Zigomar peau d'anguille* → *Nieuchwytny Zigomar* 342
- Zigomar, król złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*, 1911, Victorin-Hippolyte Jasset) 28
- Zigomar, roi des voleurs* → *Zigomar, król złodziei* 28
- Zjawiska fizyczne i optyczne* (*Physical and Optical Phenomena*, 1908, F. Martin Duncan) 295
- Złodziej* (*Dorobō*, 1898) 159, 164
- Złodziej z pistoletem* – *Sadakichi Shimizu* (*Pisutoru gōtō: Shimizu Sadakichi*, 1899, Tsunekichi Shibata) 164–167, 301
- Złoty demon* (*Konjiki yasha*, 1912, Kichizō Chiba) 293
- Zmierzch na ziemiach łowieckich braci Soga* (*Soga kyōdai kariba no akebono*, 1908, Gen'ichirō Nishikawa) 290
- Zniszczenie hiszpańskiej floty* (*Spanish Fleet Destroyed*, 1898, Edward H. Amet) 223
- Zwęglona traszka* (*Imori no kuroyaki*, 1908, Shigekazu Fukui) 281
- Ż**
- Żelazny Szpon* (*The Iron Claw*, 1916, George B. Seitz, Edward José) 343
- Żongler jawajski* (*Jongleur javvanais*, 1896, Alexandre Promio) 146
- Życie pszczoły* (*Life of a Bee*, 1906, F. Martin Duncan) 295
- Życie szulera* (*La vie d'un joueur*, 1903, Ferdinand Zacca) 288
- Żywot i męki Jezusa Chrystusa* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, 1903, Ferdinand Zacca, Lucien Nonguet) 288
- Żywy trup* (*Ikeru shikabane*, 1918, Eizō Tanaka) 273

Indeks rzeczowy

Ainowie 137, 147, 192
American Mutoscope and Biograph Company →
Biograph Company 153, 186, 223, 227–228,
240, 244, 360
Amerykańska Akademia Sztuki i Wiedzy Filmowej 17
anime 18–19, 23, 58, 154
Arai Shōkai 104, 106
Asakusa 45–48, 65–66, 69, 72, 74, 86, 94, 112,
153, 158, 162, 182, 193, 202, 260, 268, 275,
279–280, 288, 290, 306, 319–320, 324, 343–
344
Asanuma Shōten 193–194, 250–251
awangarda francuska 19

B

Beikoku Rigaku Jisshū Kyōkai → Stowarzyszenie Doświadczalnej Nauki Amerykańskiej 103
benshi 19, 27, 56, 70, 85, 90–91, 93, 97–99, 103,
105–106, 110, 116, 120–123, 131, 163, 169–
171, 178, 181,–182, 184, 251, 255–257, 264,
271, 275, 289, 292–291, 296, 312, 318–319,
321, 327, 341, 350, 352
bijinga 89
Biblioteka Kongresu 20
Biograph Company 153, 186, 223, 227–228, 240,
244, 360
Black Maria (studio) 88
Brühl Frères et C^{ie} 85
bunmei kaika → cywilizacja i oświecenie 30, 51,
74, 98, 131, 144, 210, 355
bunraku 30, 41, 59, 171, 176, 202, 290
bushidō 156, 210

C

cenzura filmowa 10, 28–29, 37, 39, 44, 73, 168,
171, 189, 199, 215–216, 317, 338, 341, 346–347,
350–351, 353, 357, 393

Charles Urban Trading Company 127, 225, 228–
231, 243, 255, 293
„Ciné-Journal” 345
Cricks & Sharp 234–235
cywilizacja i oświecenie (*bunmei kaika*) 30, 51,
74, 98, 131, 144, 210, 355

D

danmari 148
datsua nyūō „Wyjść z Azji, wejść do Zachodu”
38
Dai-Nihon Firumu Kikai Seizō Kaisha → Stowarzyszenie Producentów Aparatury Filmowej Wielkiej Japonii 297
Daishōgun (studio) 308
Denki Sayō Katsudō Daishashin → Wielkie Elektrycznie Napędzane Ruchome Fotografie 117
dokumentalny film 21, 25, 27, 32–33, 164, 178,
180, 188, 194, 298, 301
duping 239, 242–243, 250
dźwiękowy film 58, 73, 115, 134, 267

E

„East-West Film Journal” 12
Edison Manufacturing Company 34, 84, 88, 92,
104, 130, 152–153, 168, 183, 197, 228, 240–
242, 245, 272
edukacja popularna (*tsūzoku kyōiku*) 339–340
efekty specjalne, efekty trickowe 32, 53, 58–59,
122, 129–130, 134, 159, 196, 234, 248, 329,
331, 334, 336
Eiga Suisen Seido → System Rekomendacji Filmów 341
eksperymentalny film 25, 32, 84, 133–134, 338
ekspresjonizm niemiecki 19
engeki jishsha eiga 166–167, 178–180, 300
Engeki Kairyōkai → Stowarzyszenie na rzecz Reformy Teatru 339
Engi-za 70, 112, 162–163, 165, 184, 191

- esencjonalizm, esencjonalistyczną perspektywą 13–15
- etniczny film taneczny 147
- Éclair 341–342
- F**
- fabularny film 20–22, 26, 32–33, 38, 153–154, 156, 164, 178, 244, 246, 248, 301, 337, 350
- falszywe filmy wojenne 39, 164, 222–228, 234, 252–253, 255, 257–260
- fantasmagoria 58
- fikcyjny film 38, 101, 130, 164, 167, 178, 180, 182, 196, 222, 246, 259, 267, 280, 300, 301, 305–306, 341, 357
- „Film na Świecie” 22
- Filmoteka Niemiecka 20
- freak-show* 45–46, 49, 68
- fonograf 32, 51, 83, 85, 94, 107, 113, 132, 181, 184, 255
- fotografia 30–32, 34–35, 62, 64, 67, 80–81, 83–85, 87–91, 94, 96–97, 99, 102, 107, 112–119, 121, 123, 127, 129–131, 133–136, 138–140, 142, 146, 150–151, 156–158, 161–165, 168–169, 172, 174, 176, 179, 180, 182–183, 188–191, 193–198, 202–204, 206, 208, 210, 213, 215–219, 223–224, 231, 236, 243–245, 248–249, 253, 255, 257, 263, 273, 278, 283–286, 290, 293–294, 296, 313, 319–320, 323, 325, 331, 336, 356
- fotografie z Jokohamy (*Yokohama shashin*) 139, 141, 144, 149, 151, 245, 356
- Fuji-kan 280, 320, 326–327, 329
- Fukuhōdō Gōshi-kaisha 272, 281
- furo* 58–59
- Fushigi-kan → Hala Rzeczy Niezwykłych 103, 133
- G**
- Gaumont 127, 158, 186–188, 221, 232, 234–235, 242–243, 254, 286, 305, 326, 342
- Gaumont-British 232, 234–235, 242–243, 305
- gejsza 38, 48, 65–66, 87–89, 92, 94, 109, 134–135, 137–140, 144, 146–147, 150–154, 156, 158, 162–163, 168, 174, 180, 191, 230, 233–234, 245–246, 248, 263, 272, 300, 301, 356
- gendai-geki* 26, 300
- gentō* 59–63, 104, 117–118, 120, 126, 194, 208–209, 219–220, 253, 256
- Ginza 108, 142, 158, 162
- H**
- Hakubunkan (wydawnictwo) 191, 200, 217, 252–253, 259
- Hala Kinematograficzna (Shinematografu-kan) 112
- Hala Panoramiczna (Panorama-kan) 94
- Hala Rzeczy Niezwykłych (Fushigi-kan) 103, 133
- Hale’s Tours 278
- Hanayashiki 94, 117, 192–193
- hayagawari* 301
- Hiromeya (agencja) 106, 110, 158, 160–161, 163, 168, 252–253
- „Hōchi Shinbun” 162, 200
- Hokkedō (studio) 335–337
- holenderska nauka 53, 58, 69
- Hongō 162, 164
- Hongō-za 123, 302
- I**
- „Iconics” 12, 60, 139, 247, 311, 338
- Inabata Shōten 95
- iki-ningyō* 42, 64–67, 81, 94
- J**
- Japońskie Stowarzyszenie Badań nad Obrazem (Nihon Eizō Gakkai) 12
- Japońskie Stowarzyszenie Filmowe (Nihon Firumu Kyōkai) 131
- japońska nowa fala (*nūberu bagu*) 16
- jidai-geki* 16, 18–19, 25–26, 300, 338
- jidō shashin* 99, 114, 117
- Jidō Shashin Kyōkai → Stowarzyszenie Automatycznych Fotografii 99
- jiji eiga* 180, 188, 191–194
- „Jiji Shinpō” 85–86, 88, 175, 270, 349
- John Wrench & Son 224–225
- Jun’eigageki undō* → Ruch Czystego Filmu 16, 29, 299, 312, 316, 335
- „Journal of Japanese and Korean Cinema” 19
- jōruri* 45, 75, 258
- K**
- kabuki* 14–15, 27, 30, 34–37, 41, 45, 47, 59, 6, 73, 76–77, 80–81, 99, 108–109, 111, 123, 129, 135, 138, 144, 147–149, 170–171, 175–179, 182, 194, 202–204, 219–220, 258, 265, 274, 280–281, 290, 300–302, 310–312, 324, 326–328, 330–331, 339, 356
- Kabuki-za 105, 108–111, 117, 123, 134, 161–162, 172, 174–176, 203, 255
- kagezerifu* 179, 291–293
- kaichō* 43–46
- kaijū eiga* 18–19, 21, 25
- kanjin kōgyō* 43, 45
- Kannon 50, 65–66
- „Kanpō” 340–341

- karakuri-ningyō* 51, 64
 „Katsudō Gahō” 313
 „Katsudō Kurabu” 269
 „Katsudō no Sekai” 306, 308
katsudō shashin 83, 86–87, 99, 107, 113, 134, 136, 172, 220, 255, 268
 Katsudō Shashin Tenrankai → Wystawa Ruchomej Fotografii 172, 336
Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku → *Zasady regulacji placówek filmowych* 352, 357
Katsudō shashin „firumu” ken’etsu kisoku → *Przepisy inspekcji filmowej* 353
 „Katsudō Shashin Zasshi” 325
 „Katsudō Shashinkai” 121, 127–128, 195, 273–277
 „Katsudō Zasshi” 309
katsureki-geki → teatr żywej historii 339
 Kawakami-za 106, 109, 112
 Keigyōsha (wydawnictwo) 217
 „Kinema Junpō” 97, 113, 159
 „Kinema Record” 16, 155, 160, 265–266, 271, 299, 306, 318, 336
 kinematograf 37, 85–86, 91–92, 94, 97–99, 101, 103–106, 108–109, 111, 114–120, 126–127, 132–133, 135–136, 148, 157, 159, 216
 kinetograf 84, 92
 kinetoskop 28, 33, 37, 84–88, 90–95, 99, 104, 106–107, 109, 113, 116–117, 119, 133
 kinetoskopowy salon 92
 Kinki-kan 106–111, 113, 116, 125, 131, 133, 161, 181, 183–185, 188, 196, 253, 255, 326
 Kinkōdō (wydawnictwo) 217
 kino atrakcji 31–33, 130, 180
 „Kino dla Wszystkich” 267
 Kinryū-kan 343–344
 Kleine Optical Company 228
 Klub Shinkō (Shinkō Kurabu) 86, 93
 kolorowy film 133–134, 185
 konfucjanizm 50, 77, 336
 Komitet Badawczy do spraw Edukacji Popularnej (Tsūzoku Kyōiku Chōsa Iin Kai) 340
 Kokkatsu 165
kokumin bunka → kultura narodowa 341
 „Kokumin Shinbun” 110, 206, 211
 Komatsu Shōkai 194, 299
 Konishi Honten 87, 157–158, 161, 164–165
kowairo 292–293
kōdan 75–76, 310, 324, 330–331, 357
 kronika filmowa 227, 249, 258
kuchidate 311
 „Kultura Filmowa” 22
 kultura narodowa (*kokumin bunka*) 341
 „Kwartalnik Filmowy” 22, 25
- Kyōiku Katsudō Shashinkai → Stowarzyszenia Edukacyjnych Ruchomych Fotografii 131
 Kyōtō Dentō Kabushiki Kaisha 98
kyūha 39, 300–306, 308, 311, 315, 318, 320, 324, 335, 338
- L**
- latarnia magiczna, latarnia czarnoksiężka 10, 37, 41, 45, 52, 56–63, 95, 104–105, 111–112, 115, 117–118, 120, 126–127, 133, 135, 139, 166, 176, 188, 190, 193–195, 197–198, 200, 202, 208, 210, 220–221, 245, 286, 340, 355–356
 „Le Monde Illustré” 206
 Lubin Manufacturing Company 225
 Lumière et C^{ie} 10, 28, 97, 101, 131, 135–139, 142, 146
 Luna Park (Runa Pāku) 182, 272, 276–279, 298
- M**
- M.Patē Shōkai 125, 134, 264, 267, 272, 282, 287, 290, 299
 M.Kashii Shōkai 298
maesetsu 122–123, 255–256
manga 23
manzai 75, 78, 87
 Makino Eiga Seisakusho 337
 Makino Kyōiku Eiga Seisakusho 337
 Makino Purodakushon 337
 Marokawa Shōten 104
matsuri 42–43, 45, 50, 81, 193, 267
megane-e 54, 63–64, 70, 72
 Meguro (studio) 272–274, 289, 292
mie 148–149, 174
 Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes 17
 Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji 17
 Mikado Shōkai 337
 Minato-za 106, 115, 126, 181
 Ministerstwo Armii 214
 Ministerstwo Edukacji 61, 172, 194, 220, 269, 296, 336–337, 341
 Ministerstwo Marynarki Wojennej 214
 Ministerstwo Religii 74
 Ministerstwo Spraw Wewnętrznych 317, 322–323, 353
 Ministerstwo Spraw Zagranicznych 213
misemono 31, 36–37, 41, 43–52, 54–57, 59, 63–65, 68–70, 72–76, 80–81, 94, 103, 109, 120, 258, 312, 351, 355, 393
misemono-goya 31, 74, 94, 129, 133, 263, 268, 275, 278, 320, 355
 Mitchell & Kenyon Company 224
 Mitsukoshi (dom towarowy) 136, 163, 278
 Motion Picture Patents Company 297

- Mukōjima (studio) 308–309
 Musei Eiga Kanshōkai Stowarzyszenie Przyjaciół Niemego Filmu 21
- N**
nagauta 75, 134, 162, 176, 179
 Nanchi Enbujō 93, 99–100, 132
naniwa-bushi 41, 75
 Narodowe Archiwum Filmowe Japonii 10, 20, 332
 Narodowe Centrum Filmowe 20, 250, 325
 „Nichi Nichi Shinbun” 252, 314
 Nichibeī Shōkai 105–106
 „Nichi Sensō Jikki” 217, 253
 „Nichi Sensō Shashin Gahō” 217, 253
 niefikcyjny film 38, 153–154, 164, 167, 178, 180, 232, 246, 259, 292, 300, 301, 305–306, 356
 Nihon Eizō Gakka → Japońskie Stowarzyszenie Badań nad Obrazem 12
 Nihon Firumu Kyōkai → Japońskie Stowarzyszenie Filmowe 131
 Nihon Katsudō Shashin Kaisha → Nikkatsu 20, 26, 29, 165, 172, 273, 288–289, 296–299, 304, 307, 314, 316, 319, 331, 334, 337–338, 354
 Nihon Sossen Katsudō Shashinkai → Stowarzyszenie Japońskich Ruchomych Fotografii 161, 163–164, 176
 Nihon Kinetophone Kabushiki Kaisha 134
 Nihonbashi 46–47, 157–158, 162, 275, 278
 Nijō (studio) 68, 279, 281, 304, 335
 Nikkatsu 20, 26, 29, 165, 172, 273, 288–289, 296–299, 304, 307, 314, 316, 319, 331, 334, 337–338, 354
 „Nikkatsu Gahō” 337
 Nippori (studio) 282
nishiki-e 65, 198, 200, 202, 204–206, 208, 210, 218
 „Nisshin Sensō Jikki” 200, 204, 210, 217
 „Nisshin Sentō Gahō” 207, 217
 nitroceluloza 20
 nowa historia filmu 13
 nowy historycyzm 13
nozoki-karakuri 41, 53–55, 71, 73–74, 94, 119
nozoki-megane 53
nūberu bagu → japońska nowa fala 16
- O**
 Okuyama 46–48, 65
obake-yashiki 73, 81
oranda megane 53–54
 „Ōsaka Asahi Shinbun” 85, 118, 133, 217, 303
 „Ōsaka Mainichi Shinbun” 99, 132, 197, 217, 259
 Oriental Kino Film 153, 155
oyama → *onnagata* 258, 291, 309, 311–312, 314
- P**
 paratekst 35, 167, 170, 245–247
 Park Ueno 93–94, 158, 203
 Pathécolor 287, 289
 Pathé Frères 125, 136, 185, 196, 225, 228, 235–236, 279, 286–287, 305
 Pawilon Filmów Sumo (Sumō-katsudō-kan) 182, 278
 Pawilon Filmu Kolejowego (Kisha-katsudō-kan) 278–279
 Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych 22
 postkolonialne studia 13
 powstanie bokserów 38, 131, 185–188, 191, 213, 224, 232, 252
 prezentacji etos 35–36, 258
 prezentacji teatr 35–36
Przepisy inspekcji filmowej (Katsudō shashin „firumu” ken’etsu kisoku) 353
 „Puck” 211–212
 pułdo perspektywiczne 37, 52–55, 63–64, 70, 72, 81, 95, 119–120, 355
- R**
rakugo 56, 69, 75–78, 179
renstageki 265, 291
 rentgenowski aparat 32, 51, 103, 133, 275
 reprezentacji etos 35–36
 reprezentacji teatr 35
 Ruch Czystego Filmu (*Jun’eigageki undō*) 16, 29, 299, 312, 335,
 Ryōgoku 41, 46–47, 73–74, 112, 181, 248
- S**
saiku 50–51, 63–65
 „Seirō Senpō” 217
 „Seirō Shashin Gachō” 217
seiyō migane 72
seiyō nozoki-karakuri 72
 Selig Polyscope Company 225–226, 255
 Senbon-za 326–328, 334
 „Sengoku Shashin Gahō” 203
 „Senji Gahō” 217
sensō-e 204–206, 208, 210, 217–218
 Sensō-ji 45, 48, 74
Shakkyōmono 148–149
 „Shashin Geppō” 157
 Sheffield Photo Company 234
 Shinematogurafu-kan → Hala Kinematograficzna 112
shinpa 15, 27, 39, 109, 129, 165–166, 168, 171, 179, 203, 220, 265, 272–273, 282, 292, 300–306, 308–312, 315, 318, 356–357

- Shintomi-za 123, 125, 172, 203, 288
 Shintōhō 165
shomin-geki 29
shosagoto 172, 174–175, 302
 Shōchiku → Shōchiku Kinema Gōmei-gaisha 29, 307, 314, 317
 sintoizm 50, 68, 112, 137, 144, 149, 182
 slapstick 19, 32
 spotkanie na ekranie (*sukuriin-gotaimen*) 249
 Star Film 127
 Stowarzyszenie Automatycznych Fotografii (Jidō Shashin Kyōkai) 99
 Stowarzyszenie Doświadczalnej Nauki Amerykańskiej (Beikoku Rigaku Jisshū Kyōkai) 103
 Stowarzyszenia Edukacyjnych Ruchomych Fotografii (Kyōiku Katsudō Shashinkai) 131
 Stowarzyszenie Japońskich Ruchomych Fotografii (Nihon Sossen Katsudō Shashinkai) 161, 163–164, 176
 Stowarzyszenie na rzecz Reformy Teatru (Engeki Kairyōkai) 339
 Stowarzyszenie Producentów Aparatury Filmowej Wielkiej Japonii (Dai-Nihon Firumu Kikai Seizō Kaisha) 297
 Stowarzyszenie Przyjaciół Niemego Filmu (Musei Eiga Kanshōkai) 21
 „Studia Filmoznawcze” 25
sukuriin-gotaimen → spotkanie na ekranie 249
 sumo 38, 46, 93, 135, 164, 181–182, 255, 278, 301
 System Rekomendacji Filmów (Eiga Suisen Seido) 341
- T**
tachimawari 149, 174, 220
 Taikatsu → Taishō Katsudō Eiga 172, 314
 Taishō-kan 288–291, 305, 321
 taneczny film 147
tasuki 122
 teatr żywej historii (*katsureki-geki*) 339
 Teikine → Teikoku Kinema Engei Kabushiki-gaisha 165
 Teikoku-kan 275, 278
 telegraf 51, 74, 107, 113, 215
 Terada Seijirō Shōten 279
 „The Era” 224–226, 228, 230–234
 „The Graphic” 203, 206, 213
 „The Illustrated London News” 206–207
 „The Japan Magazine” 78, 105
 „The Japan Weekly Mail” 70, 84, 167, 184, 201, 255, 277–278
 „The New York Clipper” 225–226, 239–240, 242–243
 „The Russo-Japanese War Fully Illustrated” 217
- Tokijska Policja Metropolitarna 169, 269, 282, 346, 357
 Tōa Kinema 337
 „Tōkyō Asahi Shinbun” 107, 162, 268, 344, 347–350, 352
 Tōkyō Gekijō Kumiai → Związek Teatrów Tokio 310
 „Tōkyō Mainichi Shinbun” 199
 Tōkyō Dentō Kabushiki Kaisha 112
 Tōhō 156, 165
 trawelog 80, 153–154, 242, 245, 293–294, 305, 307
 Tsurubuchi Gentōho 193–194, 279
tsūzoku kyōiku → edukacja popularna 339–340
 Tsūzoku Kyōiku Chōsa Iin Kai → Komitet Badawczy do spraw Edukacji Popularnej 340
- U**
uki-e 63, 71
ukiyo-e 63, 69, 73, 77, 104, 141, 146, 188, 198, 204
utsushi-e 56–61, 63, 115, 117
- V**
variété 31–32, 44, 75, 80, 92, 129, 185, 355
 Vitagraph Company 153, 223
vue d’optique 53
- W**
 Warwick Trading Company 127, 186, 221, 226, 232, 242–243, 246, 250–251
 weduta, wedutowe malarstwo 53, 71
 „widokówki” filmowe 92, 129, 135, 162, 191, 230, 242, 248, 300
 Wielkie Elektrycznie Napędzane Ruchome Fotografie (Denki Sayō Katsudō Daishashin) 117
 Wielkie Ruchome Fotografie (Katsudō Daishashin) 117, 189
 Wielkie trzęsienie ziemi w regionie Kantō 20, 27, 29, 269
 Wita skop 37, 84–86, 91–92, 94, 98, 101, 104, 106–109, 111–113, 116–119, 121, 123–125, 127, 131, 133, 159, 161
 wojna *boshin* 202, 329
 wojna burska 125, 183–185, 188, 197, 224, 227, 257, 260
 wojna chińsko-japońska 30, 38, 83, 188, 190, 195, 198, 200–204, 207, 228, 284, 356, 393
 wojna filipińsko-amerykańska 186, 197, 221, 224
 wojna hiszpańsko-amerykańska 183, 197, 221, 222, 260
 wojna rosyjsko-japońska 30, 34, 36, 38–39, 88, 126, 161, 164, 185, 191–192, 194–198, 211–225, 228, 232–239, 243–247, 249–250, 255, 258–259, 270, 272, 279–280, 287, 356–357, 393

- „Wyjść z Azji, wejść do Zachodu” (*datsua nyūō*) 38
 Wystawa Ruchomej Fotografii (Katsudō Shashin Tenrankai) 172, 336
 Wystawa Światowa w Chicago (1893) 87–88, 91, 103–104, 176
 Wystawa Światowa w Paryżu (1900) 89, 96, 125, 131, 137, 183, 288
 Wystawa Światowa w Saint Louis (1904) 89, 125, 272, 278
- Y**
Yokohama shashin → Fotografie z Jokohamy 138–139, 141, 356
 Yokota Kyōdai Shōkai 126
 Yokota Shōkai 126, 183, 185, 194, 252–253, 267, 272, 280–281, 287, 297–299, 302, 316, 320, 326, 331, 335
 „Yomiuri Shinbun” 84, 117, 162, 218, 288
 „Yorozu Chōhō” 199, 259, 268, 270
yose 31, 34, 37, 44, 51, 74–78, 80–81, 94, 123, 129, 133, 288, 355, 393
- yoseba* 76–81, 94, 111, 129, 208, 263, 265, 268, 280, 300, 320, 355
 Yoshiwara 47, 55, 321
 Yoshizawa Shōho 104
 Yoshizawa Shōten 38–39, 104–106, 115–117, 122, 126–128, 134, 172, 175–176, 182–183, 185, 190–193, 196, 250, 252–255, 263, 267, 272–281, 289, 297–299, 301–303, 316, 326, 344
- Z**
Zasady regulacji placówek filmowych (Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku) 352
 Zen 14
 zoetrop 51
 zograskop 37, 52–54, 64, 81, 355
 Związek Teatrów Tokio (Tōkyō Gekijō Kumiai) 109, 310
- Ż**
 „żółte niebezpieczeństwo” 211, 213–214, 228

ANEKS 1

Wykaz ilustracji

1. *Kaichō* w świątyni Ekō-in na ilustracji Settana Hasegawy zamieszczonej w *Przewodniku po znanych miejscach w Tokio (Edo meishō zue)* z 1836 roku. Źródło: Tsukamoto Tetsuzō (red.), *Edo meishō zue*, T. 4, Yūhōdō Shōten, Tōkyō, 1927. 46
2. Ulotka reklamowa pokazów małego teatru w Okuyamie w 1860 roku autorstwa Yoshitsuyi Utagawy. Źródło: Wikimedia Commons, Utagawa Yoshitsuya / Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monkey_Theater_at_Asakusa.jpg [dostęp: 22.06.2020]. 47
3. Fragment miedziorytu *L'Optique* Frédérica Cazenave'a z ok. 1793 roku na podstawie obrazu Louisa-Léopolda Boilly'ego. Źródło: Wikimedia Commons, National Gallery of Art / CC0, online: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Cazenave,_after_Louis-L%C3%A9opold_Boilly,_L%27Optique_\(The_Optical_Viewer\),_c._1793,_NGA_158531.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Cazenave,_after_Louis-L%C3%A9opold_Boilly,_L%27Optique_(The_Optical_Viewer),_c._1793,_NGA_158531.jpg) [dostęp: 22.06.2020]. 52
4. Ilustracja Mitsunobu Hasegawy przedstawiająca pokazy *nozoki-karakuri* zamieszczona w *Książce obrazkowej bajek z Kagi (Ehon kaga mitogi)* z 1752 roku. Źródło: *Nozoki karakuri ni*, online: <http://blog.livedoor.jp/misemono/archives/52273108.html> [dostęp: 22.06.2020]. 55
5. Bogato zdobione *nozoki-karakuri* na ilustracji Kyōdena Santō zamieszczonej w *Towarach, o których wiesz wszystko (Gozonji no shōbai mono)* z 1782 roku. Źródło: Kōdō Takuchi (red.), *Kōtei kibyōshi hyakushu*, Hakubunkan, Tōkyō 1909. 55
6. Schemat prostej latarni magicznej zawarty w *Koneserze tengu (Tengutsū)* Tessaia Hirasego z 1799 roku. Źródło: Wikimedia Commons, Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monkey_Theater_at_Asakusa.jpg [dostęp: 22.06.2020]. 57
7. Widownia oglądająca pokaz *utsushi-e* na tryptyku *Popularne rzutowane obrazy ulotnego świata (Ryūkō ukiyo no utsushi-e)* Hiroshigeego Utagawy III z 1867 roku. Źródło: Wikimedia Commons, Utagawa Hiroshige III / Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utagawa_Hiroshige_III_-_Ryuko_ukiyo_no_utsushi-e.jpg [dostęp: 22.06.2020]. 60

8. Pokaz latarni czarnoksiężskiej w zachodnim stylu w Japonii na slajdzie z końca XIX lub początku XX wieku. Źródło: *Story: Japanese Society 13*, UHM Library Digital Image Collections, online: <https://digital.library.manoa.hawaii.edu/items/show/26240>, [dostęp: 22.06.2020]. 61
9. *Iki-ningyō* autorstwa Masakichiego Hananumy z 1885 roku, będąca autopoportretem artysty, na fotografii zamieszczonej w „Popular Mechanics Magazine” z marca 1922 roku. 67
10. Widok holenderskiego portu według Toyoharu Utagawy na ilustracji z lat 70. XVIII wieku. Źródło: Wikimedia Commons, Utagawa Toyoharu / Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utagawa_Toyoharu_-_Perspective_Picture_-_The_Bell_which_Resounds_for_Ten_Thousand_Leagues_in_the_Dutch_Port_of_Furankai.jpg [dostęp: 22.06.2020]. 71
11. Wielki Kanał w Wenecji na miedziorycie Antonia Visentiniego z 1742 roku. Źródło: Wikimedia Commons, Antonio Visentini / Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Visentini_-_The_Canal_Grande_from_Santa_Croce_to_the_East_-_WGA25134.jpg [dostęp: 22.06.2020]. 71
12. Kobiety występ w *yoseba* na ilustracji zamieszczonej w *Nocnej stronie Japonii (The Nightside of Japan)* z 1915 roku. 79
13. Ilustracja przedstawiająca premierę witaskopu, która odbyła się 23 kwietnia 1896 roku w Nowym Jorku, zamieszczona w gazecie „Yomiuri Shinbun” z 4 marca 1897 roku. 84
14. Materiał z „Jiji Shinpō” z 8 grudnia 1896 roku dotyczący pokazów kinetoskopu w Klubie Shinkō. 86
15. Kadr z filmu *Japoński taniec cesarski (Imperial Japanese Dance, 1984, William K.L. Dickson, William Heise)*. 87
16. Ilustracja przedstawiająca salon kinetoskopowy braci Holland w Nowym Jorku w 1894 roku zamieszczona w książce *Historia kinetografu, kinetoskopu i kinetofonografu (History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph)* z 1895 roku. 92
17. Katsutarō Inabata na fotografii wykonanej podczas Wystawy Światowej (*Exposition Universelle*) w Paryżu w 1900 roku. Źródło: Archiwum przedsiębiorstwa Inabata Sangyō. 96
18. Kadr z filmu *Tramwaj wodny na Wielkim Kanale w Wenecji (Venise, tramway sur le Grand Canal, 1896, Charles Moisson)*. 100
19. Kadr z filmu *Dragoni przekraczający Sanę (Dragons traversant la Saône à la nage, 1896, reż. nieznan)*. 100
20. Reklama pokazów witaskopu w Kinki-kanie zamieszczona w „Tōkyō Asahi Shinbun” z 4 marca 1897 roku. 107
21. Ilustracja przedstawiająca projekcje w Kinki-kanie zamieszczona w magazynie „Fūzoku Gahō” („Magazyn ilustrowany o obyczajach”) z 10 kwietnia 1897 roku. 108
22. Widzowie oglądający dziennik telefonoskopowy na ilustracji w *Dwudziestym wieku Alberta Robidy*. Źródło: Robida Albert, *Le Vingtième Siècle*, Georges Decaux, Editeur, Paris 1883. 114

23. <i>Benshi</i> w stylu zachodnim na okładce magazynu „Katsudō Shashinkai” z czerwca 1909 roku.	121
24. Reklama Yoshizawa Shōten zamieszczona w „Katsudō Shashinkai” z grudnia 1910 roku.	128
25. Kadr z filmu <i>Ulica w Tokio, I</i> (<i>Une rue à Tokyo, I</i> , 1898, Tsunekichi Shibata).	143
26. Kadr z filmu <i>Stacja kolejowa w Tokio</i> (<i>Station du chemin de fer de Tokyo</i> , 1898, Tsunekichi Shibata).	143
27. Kadr z filmu <i>Rodzinny posiłek</i> (<i>Repas en famille</i> , 1897, François-Constant Girel).	145
28. Kadr z filmu <i>Japońska kolacja</i> (<i>Dîner japonais</i> , 1897, François-Constant Girel).	145
29. Kadr z filmu <i>Scena w japońskim teatrze</i> (<i>Une scène au théâtre japonais</i> , 1897, François-Constant Girel).	147
30. Kadr z filmu <i>Japońska śpiewaczka</i> (<i>Chanteuse japonais</i> , 1898, Gabriel Veyre).	150
31. Reklama Oriental Kino Film zamieszczona w 51. numerze „Kinema Record” z grudnia 1917 roku.	155
32. Reklama firmy Komady zamieszczona w 31. numerze „Kinema Record” ze stycznia 1916 roku.	160
33. Oferta Stowarzyszenia Japońskich Ruchomych Fotografii (Nihon Sossen Katsudō Shashinkai) z 1899 roku. Źródło: Kolekcja Japan Ā kaibu.	161
34. Kadr z filmu <i>Oglądanie jesiennych liści klonu</i> (<i>Momijigari</i> , 1899, Tsunekichi Shibata).	173
35. Kadr z filmu <i>Letni turniej sumo w świątyni Ekō-in</i> (<i>Ekō-in natsubashoōzumū</i> , 1900, Tsuneji Tsuchiya).	181
36. Reklama pokazów <i>Wielkich ruchomych fotografii z incydentu w północnych Chinach</i> (<i>Hokushin jiken katsudō daishashin</i> , 1900, Tsunekichi Shibata, Komakichi Fukaya) w teatrze Kiraku-za w Jokohamie w październiku 1900 roku. Źródło: <i>Yokohama ni eigakan ga nakatta koro: 2. Nihonjin ga satsuei shita eiga</i> , online: http://www.kaikou.city.yokohama.jp/journal/089/089_05_02.html [dostęp: 22.06.2020].	189
37. Fotografia z <i>Albumu fotografii z incydentu w północnych Chinach</i> (<i>Hokushin jiken shashin-jō</i>) ukazująca załadunek japońskich wojsk w porcie Ujina.	190
38. Tłum oglądający wystawione na widok publiczny drzeworyty poświęcone wojnie na ilustracji zawartej w pierwszym tomie opracowania <i>Bój Japonii o wolność: Historia wojny między Rosją i Japonią</i> (<i>Japan's Fight for Freedom: The Story of the War Between Russia and Japan</i>) z 1904 roku.	205
39. <i>Japoński okręt ostrzeliwujący wroga w pobliżu wyspy Haiyang</i> (<i>Kaiyōtō fukin teikoku gunkan happō no zu</i>), Toshikata Mizuno, 1894. Źródło: Wikimedia Commons, Toshikata Mizuno / Public domain, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:16126.d.2(85)-A_Japanese_warship_opens_fire_near_Haiyang_Island.jpg , [dostęp: 22.06.2020].	207
40. Ilustracja <i>Życie na pokładzie okrętu wojennego. Ćwiczenia z sześciocalowym działem odtłocowym – Trafienie</i> (<i>Life on Board of a Man-of-War. Practice with a Six-Inch Breech-Loading Gun – 'A Hit'</i>) Williama Heyshama Overenda z „The Illustrated London News” z 18 maja 1899 roku.	207

41. Karykatura *Debiut Japonii pod auspicjami Kolumbii (Japan Makes Her Début Under Columbia's Auspices)* autorstwa Josepha Ferdinanda Kepplera, zamieszczona na łamach „Puck” 16 sierpnia 1894 roku. 212
42. *Ludy Europy, chronście swoją najświętszą własność (Völker Europas, wahren Eure heiligsten Güter)*, Hermann Knackfuss, 1895. Źródło: „Harper's Weekly”, 22.02.1898. 212
43. Kadr z filmu *Ostrzelanie Matanzas (Bombardment of Matanzas, 1898, Edward H. Amet)*. Źródło: Edward Amet Collection, Lake County Forest Preserves, Bess Bower Dunn Museum. 223
44. Reklama „fałszywych filmów wojennych” produkcji Selig Polyscope Company przedstawiających bitwy morskie pod Port Arthur i Czemulpo zamieszczona 27 lutego 1904 roku w „The New York Clipper”. 226
45. Reklama filmu „ilustrującego” desant japońskich wojsk pod Port Arthur dystrybuowanego przez Warwick Trading Company zamieszczona 19 marca 1904 roku w „The Era”. 226
46. Ilustracja z katalogu Charles Urban Trading Company z 1905 roku przedstawiająca obóz korespondentów wojennych w okolicach Port Arthur. Źródło: *Revised List of High-Class Original Copyrighted Bioscope Films*, The Charles Urban Trading Co., Ltd., London, 1905. 229
47. Fotografia z katalogu Charles Urban Trading Company z 1905 roku przyporządkowana do nagrania *Kozacy rozpoczynający przemarsz przez jezioro Bajkał (Troops of Cossacks Starting the March Across Lake Baikal)*. Źródło: *Revised List of High-Class Original Copyrighted Bioscope Films*, The Charles Urban Trading Co., Ltd., London, 1905. 231
48. Kadr z filmu *W okolicach Port Arthur: Druga seria (Autour de Port-Arthur: Deuxième serie, 1904, Lucien Nonguet)*. 237
49. Kadr z filmu *Epizod spod Yantai (Épisode de Yan-Tai, 1904, Lucien Nonguet)*. 237
50. Kadr z filmu *Obrona pagody (Défense d'une pagode, 1904, Lucien Nonguet)*. 238
51. Kadr z filmu *Wojna rosyjsko-japońska, nr 4 (Guerre russo-japonaise N°4, 1904, Lucien Nonguet)*. 238
52. Reklama *Bitwy nad rzeką Yalu (The Battle of the Yalu, 1904, G.W. Bitzer)* zamieszczona 2 kwietnia 1904 roku w „The New York Clipper”. 240
53. Kadr z filmu *Potyczka między rosyjską i japońską strażą przednią (Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards, 1904, Edwin S. Porter)*. 241
54. Reklama pokazów filmowych w tokijskim Denki-kanie, podczas których wyświetlano nagrania ze zdobycia Port Arthur, zamieszczona w „Nichi Nichi Shinbun” z 28 maja 1905 roku. 252
55. Rysunek satyryczny zamieszczony w „Kinema Record” nr 40 z października 1916 roku przedstawiający triumf kina nad innymi formami rozrywki. 266
56. Scena ze szklanymi ścianami i dachem w studio Yoshizawa Shōten w Meguro. Źródło: Kolekcja Kawakita Kinen Eiga Bunka Zaidan. 273
57. Część oferty filmowej Yoshizawa Shōten zaprezentowana w 17. numerze czasopisma „Katsudō Shashinkai” ze stycznia 1911 roku. 274

58. Druga strona dwujęzycznej reklamy Yoshizawa Shōten z 17. numeru „Katsudō Shashinkai”, na której wymieniono najważniejsze kina firmy w Tokio.	276
59. Reklama Luna Parku zamieszczona w 17. numerze „Katsudō Shashinkai”.	277
60. Fotografia portretowa Shōkichiego Umeyi z ok. 1910 roku. Źródło: Umeya Shōkichi, <i>Katsudō shashin hyakka hōten</i> , Umeya Shōkichi, Tōkyō 1911.	283
61. Asakusa Rokku na fotografii z ok. 1910 roku, na której widoczne są kinoteatry Taishō-kan i Sekai-kan. Źródło: <i>Tōkyō meisō shashin jō</i> , T. 1, Shōbitō, Tōkyō 1910.	290
62. Kadr z filmu <i>Opowieść o Asagao</i> (<i>Asagao nikki</i> , 1909, reż. nieznanym). Źródło: Kolekcja Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan.	291
63. Kadr z filmu <i>Jiheī, handlarz papierem</i> (<i>Kamiya Jihei</i> , 1911, reż. nieznanym). Źródło: Kolekcja Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan.	302
64. Kadr z filmu <i>Zakrwawiony śnieg pod bramą Sakurada</i> (<i>Sakuradamon chizome no yuki</i> , 1910, reż. nieznanym). Źródło: Kolekcja Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan.	304
65. Reklamy pokazów w kinach Dai-ichi Shōchiku-kan w Tokio i Tamon-za w Kobe zamieszczone w „The Japan Advertiser” z 24 czerwca 1921 roku.	307
66. Reklama projekcji w Aoi-kanie zamieszczona w „The Japan Advertiser” z 19 lutego 1921 roku.	308
67. Fotografia promocyjna filmu <i>Pół życia młodej kobiety</i> (<i>Wakaki onna no hansei</i> , 1917, reż. nieznanym) z Teijirō Tachibaną zamieszczona w magazynie „Katsudō Gahō” z kwietnia 1917 roku.	313
68. Fotografia promocyjna filmu <i>Porzucona</i> (<i>Suteobune</i> , 1917, reż. nieznanym) z Teijirō Tachibaną zamieszczona w magazynie „Katsudō Gahō” z kwietnia 1917 roku.	313
69. Asakusa Rokku na fotografii z ok. 1914 roku. Źródło: Fujimoto T., <i>The Nightside of Japan</i> , Laurie, London 1915.	319
70. Fotografia z planu filmu z udziałem Onoego w reżyserii Makino zamieszczona w czasopiśmie „Katsudō Shashin Zasshi” z lipca 1915 roku.	325
71. Plakat filmu <i>Jūtarō Iwami</i> (<i>Iwami Jūtarō</i> , 1917, Shōzō Makino). Źródło: Kolekcja Narodowego Archiwum Filmowego Japonii.	332
72. Matsunosuke Onoe jako Kuranosuke Ōishi w jednej z filmowych wersji <i>Chūshingury</i> w jego dorobku. Źródło: Onoe Matsunosuke, <i>Onoe Matsunosuke jiden</i> , Katsudō Shashin Zasshi-sha, Tōkyō 1917.	333
73. Reklama <i>Zigomara, króla złodziei</i> (<i>Zigomar, roi des voleurs</i> , 1911, Victorin-Hippolyte Jasset) zamieszczona w „Ciné-Journal” z 9 września 1911 roku.	345
74. Kadr z filmu <i>Zigomar, król złodziei</i> . Źródło: Źródło: „Ciné-Journal”, 12.08.1911.	348

ANEKS 2

Wykaz tabel

1. Japońskie filmy w katalogu Lumière et Cie	137
2. Reportaże Yoshizawa Shōten z 1903 roku	193
3. Kategorie i podkategorie nagrań wyróżnione w <i>Skarbnicy ruchomej fotografii</i> wraz z przykładowymi seriami i filmami wchodzącymi w ich ramy	294
4. Rozkład przeciętnego budżetu japońskiego filmu w 1917 roku według magazynu „Katsudō no Sekai”	314
5. Liczba kin w Japonii w 1936 roku z podziałem na kina wyświetlające filmy japońskie, zagraniczne oraz japońskie i zagraniczne	322
6. Liczba kin w Japonii w latach 1926–1936 z podziałem na kina wyświetlające filmy japońskie, zagraniczne oraz japońskie i zagraniczne	323

ABSTRAKTY

Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju

W książce omówione zostały wczesne dzieje kina w Japonii w odniesieniu do szerszych procesów społecznych, kulturowych, ekonomicznych i politycznych, jakie wystąpiły w Japonii w epoce Meiji. Książka składa się z pięciu rozdziałów ułożonych w kluczu chronologiczno-tematycznym. W pierwszym rozdziale zaprezentowano definicję, historyczne przekształcenia oraz wewnętrzne zróżnicowanie pokazów *misemono* i *yose*, identyfikowanych jako istotny kontekst dla rozwoju wczesnej branży filmowej w Japonii. Rozdział drugi poświęcony został działalności filmowej importerów pierwszych technologii filmowych i ich pracowników. W trzecim rozdziale omówione zostały początki produkcji filmowej w Japonii – zarówno filmy rejestrowane tam przez zagranicznych operatorów filmowych, jak i pierwszych krajowych twórców filmowych. Rozdział czwarty poświęcony jest przedstawianiu I wojny chińsko-japońskiej i wojny rosyjsko-japońskiej w mediach wizualnych, w tym – w przypadku tego drugiego konfliktu – w filmie. W rozdziale piątym omówione zostały takie zagadnienia, jak rozwój japońskiej branży filmowej po zakończeniu wojny rosyjsko-japońskiej, charakterystyka japońskiej branży filmowej w drugiej dekadzie XX wieku, oraz wykształcenie się systemu gwiazdorskiego i systemu cenzury filmowej.

The Beginnings of Cinema in Japan in the Context of the Country's Socio-Political Transformations

The book discusses the early history of cinema in Japan in the context of broader social, cultural, economic, and political transformations of Japan in the Meiji era. The book is divided into five chapters. The first chapter presents the definition, historical transformations, and diversification of *misemono* shows and *yose*, which are identified as an important context for the development of early Japanese cinema industry. The second chapter is devoted to the film activities of first film technologies importers and their employees. The third chapter discusses the beginnings

of film production in Japan – both films shot in Japan by foreign cameramen and films produced by the first domestic filmmakers. The fourth chapter discusses depictions of the First Sino-Japanese War and the Russo-Japanese War in visual media, including – in case of the second conflict – film. The fifth chapter is devoted mainly to issues such as the development of Japanese film industry after the Russo-Japanese War, the specificity of Japanese film industry in 1910, and the development of Japanese film star system and film censorship system.



Dawid Głownia. Roczniak 1984. Doktor nauk o sztuce. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracownik Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię kina w Japonii, głównie w kontekście społeczno-politycznym, światowe kino gatunków i socjologię popkultury. Autor książki *Sześć widoków na kinematografię japońską. Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina* oraz kilkunastu artykułów naukowych. W wolnych chwilach prowadzi blog Pan Optykon (pan-optykon.pl).

Książka Dawida Głowni jest niezwykle wartościową i oczekiwaną na polskim rynku wydawniczym monografią. [...] To pierwsza w Polsce praca w całości poświęcona tematyce niezwykle ważnej, a przy tym barwnej – wczesnej historii kina w Japonii. [...] Podkreślić przy tym należy, że jest to omówienie wczesnych dziejów kina japońskiego utrzymane w konwencji kontekstualnej, polegającej na badaniu jego dziejów, nurtów, gatunków, przekształceń przemysłu filmowego i twórczości reżyserów w odniesieniu do szerszych procesów historycznych, kulturowych, społecznych, politycznych, ideologicznych, ekonomicznych czy instytucjonalnych. Jest to szczególnie cenne, gdyż taki właśnie sposób podejścia do tematu pozwala autorowi na szerokie, a przy tym niezwykle interesujące przedstawienie problematyki filmowej, ze zwróceniem uwagi nie tylko na fakty i bohaterów wydarzeń, ale na całe złożone procesy historyczno-społeczno-kulturowe.

*Czytelnik może być pewny, że, biorąc do ręki *Początki kina w Japonii...*, obcował będzie z książką napisaną przez znawcę w swojej dziedzinie, a jednocześnie wielkiego pasjonata nie tylko filmu, ale też historii kina japońskiego. [...] Książka ta będzie stanowiła doskonałe źródło wiedzy na temat kina w Japonii zarówno dla jego badaczy z kręgów akademickich, studentów filmoznawstwa, japonistyki, kulturoznawstwa, historii, jak również będzie doskonałą lekturą dla wszystkich czytelników zainteresowanych kinem japońskim.*

Z recenzji dr hab. Beata Kubiak Ho-Chi, prof. UW