

Tożsamość narodowa i nacjonalizm w kinie japońskim do 1945 roku

KRZYSZTOF LOSKA

We współczesnych rozważaniach nad tożsamością narodową i źródłami nacjonalizmu zwraca się uwagę na fakt, że naród jest przede wszystkim konstrukcją społeczną i to kultura stanowi o jego istnieniu¹. Świadomość przynależności, więzi grupowej, wspólnego systemu wartości oraz spójnej wizji świata, zbudowanej na podstawie pamięci, tradycji, ale także pewnych stereotypów, stanowi o istocie szczególnego tworu, jakim jest naród. Nie mamy tu bynajmniej do czynienia z czymś trwałym i niezmiennym, co wyłoniło się spontanicznie, było wytworem natury, ale raczej z zaplanowanym, mniej lub bardziej świadomym procesem wewnętrznego ujednociania kultury, w którym ważną rolę odegrał element wolicjonalny, czyli chęć utożsamienia się i zgoda na podzielane wartości, świadomość przynależności, a także wymiar polityczny podtrzymujący ideologię narodową.

*Narody – powiada Ernest Gellner – są dziełem człowieka, wytworem jego przeświadczeń, lojalności, solidarności*². Budowanie narodu to tworzenie własnego obrazu za pomocą rytuałów, legend, mitów i fikcji, które nierzadko zostały powołane do życia do osiągnięcia określonych celów, a także zdefiniowania tożsamości innych grup społecznych, gdyż narodowość, podobnie jak wszelkie formy tożsamości, wskazuje na różnice, wyjątkowość, na wszystko to, co świadczy o specyfice danego narodu, wyróżnia go spośród pozostałych. Można więc zauważyć, że naród jest przede wszystkim wspólnotą wyobrażoną, zakorzenioną nie tylko w przeszłości i tradycji, kulturze wysokiej, ale również w codzienności, kulturze popularnej, naznaczonej emocjonalnie, w której dokonuje się „odgrywanie” tożsamości narodowej, poszukiwanie „autentyczności” w tańcach, sportach, strojach, paradach i festiwalach³.

Ważną rolę w procesie konstruowania narracji narodowych odgrywa historia, a raczej sposób, w jaki przeszłość zostaje zawłaszczona przez dyskurs narodowy, który wytwarza również pewną tradycję, wskazując zarazem jej odwieczność. Autorytet przeszłości jest gwarancją ciągłości kulturowej, ale z drugiej strony narody powstają wskutek zmian społeczno-politycznych, muszą się także określić wobec współczesnych tendencji globalizacyjnych, nierzadko zaś tożsamość zbiorową trzeba budować niemal od podstaw, wybierając z odległej przeszłości to, co potrzebne do wytworzenia świadomości narodowej. Z podobnym zjawiskiem stykamy się w przypadku wielu krajów azjatyckich, w których kolonializm lub konieczność otwarcia się na wpływy kultury Zachodu doprowadziły do zasadniczych przeobrażeń na płaszczyźnie kulturowej. W większości przypadków nowo-

czesne państwo powstawało na podstawie wytwarzanej tradycji, dziedzictwo przeszłości w powiązaniu z procesem modernizacji oraz przyswajania nowych technologii, zarówno w sferze gospodarczej, jak i politycznej.

Odzwierciedleniem przemian w świadomości społecznej na poziomie kultury popularnej jest proces wyłaniania się narodowych kinematografii, które można potraktować jako jeden ze sposobów prowadzenia dyskursu uprawomocniającego tożsamość narodową⁴. Kino uczestniczy w procesie budowania mitów i ideologii podtrzymującej określoną wizję narodu, zmierza do stworzenia spójnego i stabilnego systemu znaczeń kulturowych, co widać zarówno na poziomie fabularnym, jak i w sposobach przedstawiania, w stylu i estetyce obrazu filmowego.

Musimy zwrócić uwagę na problemy, przed którymi stoi badacz kinematografii narodowych: sposób ukazywania historii w filmie fabularnym, prowadzenia dyskursu na temat dziejów kina oraz możliwość spojrzenia na sztukę filmową jako narzędzie pozwalające zrozumieć naturę procesów historycznych. Z jednej strony możemy mówić o wytwarzaniu przez przemysł filmowy homogenicznej metanarracji, spójnego wyobrażenia, z drugiej strony zaś o różnorodności, wielości, próbach rozbicia jednolitego obrazu przez dekonstrukcję monolitycznego wyobrażenia na temat narodu.

Szczególnym przykładem budowania tożsamości narodowej na poziomie kultury popularnej jest kinematografia japońska, od początku uwikłana w dyskurs nacjonalistyczny, wykorzystywany przez państwo do przedstawiania tradycyjnych wartości za pomocą nowoczesnych środków, a zarazem oskarżana o uleganie obcym wpływom, promowanie zachodnich wzorców i stylu życia, psucie obyczajów i szerzenie niemoralności ukazywanych procesów emancypacji kobiet i rozpadu patriarchalnego modelu rodziny. W istocie film odzwierciedlał zasadnicze problemy polityczne i ekonomiczne Japonii pierwszej połowy ubiegłego stulecia, odegrał też kluczową rolę w konstruowaniu nie tylko tożsamości zbiorowej, ale i jednostkowej, będąc częścią dyskursu na temat kultury codziennej (*bunka seikatsu*) w nowoczesnym społeczeństwie, a następnie sposobem kontrolowania życia codziennego przez państwo oraz obszarem, na którym poszukiwano *narodowych form rozrywki* zgodnych z ideologią nacjonalistyczną (*kokusaku*)⁵.

Nie bez znaczenia pozostaje też sposób konstruowania dziejów kinematografii japońskiej przez krytyków i historyków. Joseph Anderson i Donald Richie przed pięćdziesięciu laty wprowadzili metodę pisania o filmie, która pozwalała na uchwycenie i zdefiniowanie narodowego charakteru. Prowadziło to do stworzenia homogenicznej wizji kina, a tym samym konieczności wskazania jego esencjalnych właściwości na poziomie stylistycznym (np. specyficzny sposób konstruowania fabuły, brak linearnej akcji, łańcucha przyczynowo-skutkowego, inne zasady montażu). Podobne podejście znajdziemy w późniejszych pracach Paula Schradera (twórczość Ozu jako ucieleśnienie zasad estetyki Zen) czy Noëla Burcha, który postrzegał kino japońskie jako opozycyjne wobec klasycznych wzorców hollywoodzkich i podkreślał jego odmienną oraz obcą, wskazując na analogie do klasycznego malarstwa (brak iluzji głębi, perspektywy centralnej, nacisk na powierzchniowość)⁶.

W najnowszych publikacjach widać pewną zmianę nastawienia, krytykę esencjalizmu oraz przesunięcie akcentu na fakt, że tożsamość narodowa jest czymś konstruowanym, a nie odkrywanym, że nie istnieje istota stylu japońskiego, a tra-

dycja i historia mogą być twórczo przekształcane na użytek panującej ideologii⁷. W okresie międzywojennym można było zauważyć stopniowe odchodzenie od radykalnego projektu modernizacji społeczeństwa na rzecz powiązania nowoczesnego państwa z konfucjańską tradycją, z jej naciskiem na rolę autorytetów, kultem cesarza, a zwłaszcza odrodzeniem podstawowych cnót (wierności, poświęcenia, miłości synowskiej). Wizja „rodzinnego społeczeństwa”, wraz z ideą poświęcenia życia dla dobra ogółu, legła u podstaw nowej polityki narodowej (*kokusaku*), której ucieleśnieniem stała się kinematografia przełomu lat 30. i 40.

Chodziło o stworzenie „kina narodowego” (*kokumin eiga*), którego zadaniem byłoby oddanie ducha japońskości, nieskażonego zachodnimi wpływami, zarówno na poziomie treści, stylu, jak i sposobu produkcji czy dystrybucji. Twórczość filmowa stała się dyskursem uprawomocniającym ideologię nacjonalistyczną, a zarazem narzędziem pozwalającym na wytworzenie poczucia jedności i więzi grupowej. Władze dostrzegły dydaktyczny potencjał tkwiący w kulturze masowej, możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców z wyraźnym przesłaniem określającym postawy, cele i wzorce do naśladowania.

Od początku lat 30. wojna kształtowała politykę narodową oraz wpływała na sztukę filmową, choć już wcześniej można było zauważyć wzmożone zainteresowanie problematyką narodową oraz możliwością przedstawienia tradycji za pomocą nowoczesnej technologii, co pozwoliłoby oddać istotę narodu (*kokutai*). Szczególnie znaczenie miały wówczas filmy historyczne (*jidai-geki*), gdyż pozwalały na celebrowanie przeszłości, pochwałę patriarchalnych struktur społecznych i feudalnego systemu państwa, a zarazem urzeczywistniały pewien ideał estetyczny, który za Darrellem Williamem Davisem możemy nazwać *stylem monumentalnym*⁸.

Podstawowym zadaniem było przekształcenie japońskiej tradycji z żywego dziedzictwa przeszłości w sakrament, coś niezmiennego i uświęconego, szczególnie chronionego i niepodlegającego krytyce, przypominającego obrzęd religijny. Równocześnie chodziło o walkę z kosmopolityzmem, amerykanizacją rodzimej kultury oraz wizerunkiem nowoczesnej, niezależnej kobiety (jaki znamy z wczesnych filmów Mizoguchiego czy Ozu) będącej zagrożeniem dla patriarchalnego modelu rodziny. Wydawało się, że tradycyjne wartości popadły w zapomnienie, toteż nawoływano do duchowego odrodzenia i powrotu do cnót konfucjańskich, zaś Zachód został skonstruowany jako Inny (w ten sposób okcydentalizm stał się odwrotnością orientalizmu).

Celem *stylu monumentalnego* było poprawne przedstawienie tożsamości narodowej na ekranie, a więc znalezienie właściwej kompozycji plastycznej, formy i struktury fabularnej, która wyraziłaby duchowy wymiar idei *kokusaku*. Nie chodziło bynajmniej o wymowę polityczną czy przesłanie propagandowe, ale o wywyższenie własnej kultury oraz zbudowanie spójnej wizji narodu za pomocą ugruntowania w przeszłości obowiązującego systemu wartości. Najlepszych przykładów dostarczają epickie opowieści historyczne: *Klan Abe* (*Abe ichizoku*, 1938, reż. Hisatora Kumagai), *Bitwa pod Kawanakajimą* (*Kawanakajima kassen*, 1940, reż. Teinosuke Kinugasa) oraz *47 wiernych samurajów* (*Genroku chūshingura*, 1941-1942, reż. Kenji Mizoguchi).

W każdym z filmów chodziło przede wszystkim o ukazanie walki duchowej, podkreślenie znaczenia wierności oraz gotowości oddania życia w obronie honoru lub ojczyzny. Punktem wyjścia w *Klanie Abe* jest śmierć pana feudalnego (*dai-*

myō), który wcześniej wyraził zgodę na to, by jego najwierniejsi słudzy mogli popełnić rytualne samobójstwo. Wśród wyróżnionych nie znalazł się Abe, niesłusznie oskarżony przez pozostałych samurajów o tchórzostwo. Mimo wyraźnego zakazu postanawia jednak popełnić seppuku w obecności najbliższej rodziny. Za naruszenie prawa jego ziemie zostają rozdzielone między pięciu synów, co w konsekwencji prowadzi do rozpadu klanu. Przeciwno decyzji urzędników buntuje się najstarszy syn, ale zostaje aresztowany i skazany na śmierć. Jego postawa staje się wzorem do naśladowania dla pozostałych braci. Kumagai przedstawił w swym filmie nie tylko pochwałę ślepej lojalności i pogardy dla śmierci, ale również krytykę systemu biurokratycznego, w którym przestrzega się litery prawa, ale zapomina o jego duchu, o istocie *bushido* i powinnościach wojownika. Tsutomu Sawamura, jeden z czołowych krytyków filmowych tamtych czasów, napisał 15-stronicową recenzję będącą swoistym manifestem, wyznaniem wiary wypływającym z przeświadczenia o słuszności przesłania ideologicznego *Klanu Abe*⁹.

Bitwa pod Kawanakajimā była pochwałą ducha bojowego, gotowości do poświęcenia, świadectwem miłości do ziemi ojczystej i cesarza, ale również czymś więcej – próbą zbudowania poczucia jedności narodowej przez podkreślanie roli sojuszu łączącego prosty lud i żołnierzy, wiary we wspólną sprawę, potrzebę solidarności i współdziałania dla dobra kraju. Sceny batalistyczne były stylizowane na wzór średniowiecznych ilustracji na zwojach (*emakimono*), z ich hierarchicznością oraz specyficznym systemem perspektywicznym. Wojna została przedstawiona jako widowisko, majestatyczny spektakl pokazywano w planach totalnych, podkreślających udział tysięcy statystów wtopionych w krajobraz. Walka na śmierć i życie nie była czymś obcym i przerażającym, ale stanowiła integralną część natury, była czymś zwyczajnym, oswojonym i bliskim człowiekowi. Należy wszak zauważyć, że nie liczył się tu indywidualny wysiłek czy bohaterskie czyny jednostek, ale tożsamość grupowa, poczucie bycia częścią większego organizmu.

Mistrzowskim przykładem stylu monumentalnego była niewątpliwie opowieść o zemście i samobójczej śmierci 47 wiernych samurajów, wielokrotnie wystawiana na scenie, a przeniesiona na ekran przez Kenji Mizoguchiego. Wbrew pozorom wydarzenia fabularne nie miały tu kluczowego znaczenia, gdyż były dobrze znane publiczności kinowej; ważniejszy był sposób ich przedstawienia: za pomocą długich ujęć, w planach pełnych, przy użyciu płynnych, choć powolnych ruchów kamery, bez zbliżeń, z wykorzystaniem głębi ostrości i perspektywy ukośnej, co podkreślało rytualizm poszczególnych scen. Twórcom chodziło o prezentację kanonicznej wersji mitu narodowego będącego hymnem na cześć lojalności, bezwzględnego posłuszeństwa i oddania, gotowości do poświęcenia życia w obronie honoru klanu.

Przekonujemy się, że styl monumentalny nie miał być ilustracją tradycji japońskiej, ale jej ucieleśnieniem, zrywał bowiem z klasycznymi wzorcami hollywoodzkimi wykorzystywanymi wcześniej przez twórców *jidai-geki* oraz z nihilistycznym typem bohatera, samotnika, wyrzutka społeczeństwa i przestępcy, a także z obecnością elementów komicznych, burleskowych gagów, które naruszały sakramentalną powagę gatunku. Styl monumentalny był nie tylko wyrazem określonych tendencji estetycznych, ale miał także wymiar społeczny, był realizacją celów ideologicznych zgodnych z polityką nacjonalistyczną zawłaszczającą tradycję w celu wytworzenia jednolitej tożsamości japońskiej.



Genroku Chūshinguera, reż. Kenji Mizoguchi (1941)

W latach 30. odrodzenie ducha narodowego wiązało się z ekspansjonistyczną polityką państwa, rozwijającym się nacjonalizmem i militaryzmem, co widać było w zmianie nastawienia twórców filmowych do przedstawianej przez nich problematyki społecznej. Oznaczało to zdecydowany odwrót od postaw lewicowych i przyjęcie poglądów zgodnych z narzuconymi przez władzę. Konwersja taka, nierzadko wymuszona uprzednim aresztowaniem, była określana pojęciem *tenkō* i wskazywała na radykalną reorientację światopoglądową w sferach intelektualnych i artystycznych. Najlepszych przykładów politycznego zwrotu dostarczają filmy dokumentalne reżyserów zaangażowanych, którzy na przełomie lat 20. i 30. byli związani z Partią Komunistyczną i ruchem *purokino* (kina proletariackiego), a w czasie wojny realizowali utwory propagandowe, jak Kan Inoue, twórca *Orłów morskich* (*Umiwashi*, 1942), czy Akira Iwasaki, autor dwóch dokumentów przedstawiających rozwój kinematografii japońskiej: marksistowskiego *Filmu i kapitalizmu* (*Eiga to shihon shugi*, 1931) oraz nacjonalistycznej *Historii filmu japońskiego* (*Nihon eiga shi*, 1941), powstałej na zamówienie rządowe¹⁰.

Budowanie tożsamości narodowej przez podkreślanie roli sukcesów militarnych i ekspansji terytorialnej widać w filmach, które powstały po „incydencie mandżurskim” w 1931 roku, zrealizowanych przez najwybitniejszych reżyserów, jak *Mandżurski marsz* (*Manshū kōshinkyoku*, 1931) Hiroshiego Shimizu, *Świt Mandżurii* (*Manmo kenkoku no reimei*, 1932) Kenji Mizoguchiego z Takako Irie w roli szpiega w spódnicy czy *Krzyk Azji* (*Sakebu Ajia*, 1933) Tomu Uchidy. W styczniu 1932 roku miał miejsce kolejny incydent, tym razem w Szanghaju, gdzie doszło do napaści na mnichów buddyjskich; niedługo później, podczas starcia z Chińczykami, kilkoro młodych Japończyków zdetonowało ładunki wybuchowe na linii wroga, ponosząc śmierć na miejscu. Ich szaleńcza odwaga i gotowość poświęcenia życia w służbie narodu były szeroko opisywane w prasie. Bohaterska postawa stała się wzorem do naśladowania, niebawem zaś zmieniła się

w legendę przedstawianą w spektaklach *bunraku*, słuchowiskach radiowych i filmach. *W popularnych wyobrażeniach postrzegano ich czyn jako ucieleśnienie tradycji wyrażającej najwyższe cnoty wynikające z połączenia ubóstwa, miłości synowskiej i wierności (Hin – Kō – Chō)*¹¹.

Od 1934 roku można było dostrzec wyraźną zmianę nastawienia w wytwórniach zajmujących się produkcją dokumentów, powstawało bowiem coraz więcej filmów zgodnych z patriotycznymi wymogami narzuconymi przez władze, co do pewnego stopnia było skutkiem powołania do życia Komitetu Kontroli Filmowej (Eiga tōsei iinkai) oraz narodowego stowarzyszenia filmowego (Dai nihon eiga kyōkai) mającego wspierać politykę *kokusaku*. Celem działalności członków stowarzyszenia, którzy publikowali na łamach miesięcznika „Nihon eiga”, było ożywienie ducha narodowego, zachęcenie obywateli do wzmożonego wysiłku w sferze produkcji przemysłowej oraz dostarczenie społeczeństwu właściwej rozrywki. W marcu 1939 roku uchwalano prawo filmowe, którego głównym założeniem było szerzenie kultury narodowej oraz potwierdzenie pełnej kontroli państwa nad produkcją i dystrybucją filmową.

Szczególnym wyrazem nowego prawa była japońska odmiana *Kulturfilmu* określana jako *bunka eiga*, w której specjalizowały się dwie wielkie wytwórnie: Toho i Shōchiku. W roku 1939 nakręcono blisko tysiąc dokumentów wpisujących się w nurt narodowy, obowiązkowo wyświetlanych we wszystkich kinach, podobnie jak kroniki filmowe, ale w następnym roku powstało ich już cztery i pół tysiąca¹². Najwybitniejszym reżyserem, który przyłączył się do ruchu, był niewątpliwie Fumio Kamei (znany z powojennych filmów o bombie atomowej), autor *Pekinu* (1938) oraz *Walczących żołnierzy (Tataku heitai, 1939)*.

W opracowaniach historycznych dominują dwa sprzeczne wizerunki japońskiego przemysłu filmowego okresu wojennego: jedni krytycy podkreślali fakt, iż cała produkcja była odgórnie sterowana przez władze, toteż twórcy musieli zmagać się z cenzurą oraz nieustannym naciskiem urzędników, co sprawiło, że realizowali schematyczne filmy będące przedłużeniem określonej ideologii; drudzy zwracali uwagę na specyficzną sytuację, w której pomimo nacisków politycznych można było kręcić dzieła na wysokim poziomie artystycznym, mające uniwersalną wymowę. Musimy zauważyć, że postawa nacjonalistyczna była przyjmowana albo wskutek instynktu samozachowawczego i konformizmu, albo dobrowolnie przez samych twórców, którzy identyfikowali się z ideologią *kokusaku*.

W okresie wojennym obowiązywała instrukcja dotycząca treści, jakie powinny być w dziele filmowym, oraz sposobów ich przedstawiania. Poprawność polityczna nakazywała umieszczanie obrazów z flagą narodową w tle, ujęć ludzi pogrążonych w modlitwie, kontemplujących piękno przyrody, przedstawiających domowe ołtarze ze zdjęciami patriarchów, pomniki bohaterów narodowych, zaś na ścieżce dźwiękowej powinny być obecne pieśni patriotyczne. Nie chodziło przy tym o nachalną propagandę wojenną, ale umiejętne włączenie pożądaných składników w strukturę fabularną, co widać zwłaszcza w popularnych melodramatach opowiadających na przykład o miłości młodego lekarza do pielęgniarki, jak *Drzewo miłości (Aizen katsura, 1938)* Hiromasy Nomury z Kinuyo Tanaką i Kenem Ueharą czy *Pieśń na biwaku (Roei no uta, 1938)* Mizoguchiego.

Na początku lat 40. niezwykłym powodzeniem cieszyły się filmy z Koran Ri w rolach Chinek, kobiet upadłych, czekających na wybawienie, jak w *Chińskich*

nocach (*Shina no yoru*, 1940, reż. Osamu Fushimizu), i niemal zawsze zbuntowanych, które przekonują się, że Japończycy są przyjaciółmi i ludźmi miłującymi pokój, jak w *Nocach w Suchow* (*Sōshu no yoru*, 1941, reż. Hiromasa Nomura). W większości filmów postaci kobiece były odzwierciedleniem pewnych wzorcowych, stereotypowych postaw, stąd tak liczne portrety kobiet opiekujących się rannymi, poświęcających się dla ojczyzny czy matek wysyłających synów na wojnę. *Wiosna na wyspie trędowatych* (*Kojima no haru*, 1940, reż. Shirō Toyoda) opowiada o pracy młodej lekarki prowadzącej szpital dla nieuleczalnie chorych, zaś *Dziennik mojej miłości* (*Waga ai no ki*, 1941, reż. Shirō Toyoda) o młodej dziewczynie, która wychodzi za mąż za niepełnosprawnego weterana. Bohaterką filmu *Siostra idzie na wojnę* (*Ane no shusse*, 1940) jest pielęgniarka zajmująca się żołnierzami; w jej ślady pragnie pójść młodsza siostra.

Od czasu „incydentu mandzurskiego” regularnie pojawiają się na ekranie wizerunki matek wojennych (*gunkoku no haha*), zaangażowanych w działalność narodową, przejmujących obowiązki zawodowe pod nieobecność mężczyzn, kobiet będących ucieleśnieniem nienaganej postawy moralnej: *Żona porucznika Inoue* (*Shi no senbetsu Inoue chūi fujin*, 1931, reż. Kakichi Kimura) czy *Armia* (*Rikugun*, 1944, reż. Keisuke Kinoshita) ze znakomitymi rolami Kinuyo Tanaki i Chishū Ryū w rolach rodziców, którzy muszą nauczyć swego syna patriotyzmu i przekonać go do wstąpienia do wojska. Wzruszający portret matki samotnie wychowującej dwóch synów (jeden z nich jest przybrany), którzy postanawiają zostać lotnikami, znajdziemy w *Skrzydlatym zwycięstwie* (*Tsubasa no gaika*, 1942, reż. Satsuo Yamamoto) ze scenariuszem Akiry Kurosawy.

Filmy wojenne dotyczyły więc nie tylko problematyki militarnej oraz kwestii świadomości narodowej, ale również pozycji kobiet w społeczeństwie. Istotną rolę odgrywało przesłanie skierowane do żon i matek, że powinny zaakceptować swój los, poświęcić wszystko dla dobra rodziny, ocalić jej jedność oraz zabezpieczyć byt pod nieobecność mężów. Nie wolno było przedstawiać na ekranie okrucieństwa wojny, scen przemocy, wrogości między żołnierzami walczących armii, bowiem chodziło o podnoszenie morale, propagowanie właściwych postaw społecznych oraz eliminowanie negatywnych tendencji¹³. Przykładem patriotycznej postawy jest postać Kuniko (Setsuko Hara) z *Historii instruktora* (*Shidō monogatari*, 1941, reż. Hisatora Kumagai), najstarszej córki pewnego wdowca, która nie tylko podtrzymuje ojca na duchu, ale sprzedaje własne kimono, by przekazać pieniądze na cele wojskowe. Nawet gejsze mają rozbudzoną świadomość narodową i niosą pomoc japońskiej armii, o czym świadczy zachowanie bohaterki filmu *W przededniu wojny* (*Kaisen no zen'ya*, 1943), granej przez Kinuyo Tanakę, która oddaje życie, by zdemaskować amerykańskiego szpiega.

Świadomość koniecznych wyrzeczeń była jednym z motywów przewodnich, które powracały w kolejnych filmach, co dostrzegamy nawet w najlepszych produkcjach realistycznych powstających w latach wojny. Ine (Hideko Takamine), bohaterka *Konia* (*Uma*, 1941, reż. Kajirō Yamamoto), młoda dziewczyna mieszkająca na wsi, otrzymuje w prezencie źrebie, którym się opiekuje ze szczególnym poświęceniem i które darzy niezwykłym uczuciem. Gdy jednak koń dorosnie, jej rodzina musi oddać zwierzę wojsku. Wszyscy są dumni z tego, że mogą pomóc armii cesarskiej, jedynie Ine ma smutek w oczach. Poświęcenie kobiet odgrywa szczególną rolę w filmach rozgrywających się w ojczyźnie, na „froncie domo-

wym”, gdzie trzeba walczyć o zwiększenie produkcji czy wydobycie węgla, o czym opowiada *Gorący wiatr* (*Neppu*, 1943) Satsuo Yamamoto czy *Najpiękniejsza* (*Ichiban utsukushiku*, 1944) Akiry Kurosawy¹⁴.

W filmie *Nasze samoloty lecą na południe* (*Aiki minami e tobu*, 1943, reż. Yasushi Sasaki) mamy scenę, w której grupa matek słucha wykładu na temat właściwego wychowania w duchu patriotycznym. *Pamiętajcie – mówi nauczyciel – że macierzyństwo jest świętym postannictwem i wymaga niezwyklej odpowiedzialności wobec narodu*. W podobnym tonie wypowiada się narrator *Świata miłości* (*Ai no sekai*, 1943, reż. Nobuo Aoyanagi), zwracając się wprost do widzów: *Te dzieci nie należą wyłącznie do nas, zostały nam powierzone przez państwo i naszym obowiązkiem jest takie ich wychowanie, by stały się skarbem narodowym*¹⁵.

Pod koniec lat 30. szczególną rolę w budowaniu tożsamości narodowej odgrywały filmy opisujące walkę na froncie chińskim; ich mistrzem był Tomotaka Tasaka, autor *Pięciu zwiadowców* (*Gonin no sekkō hei*, 1938) oraz *Ziemi i żołnierzy* (*Tsuchi to heitai*, 1939). W obu przypadkach mieliśmy do czynienia z portretem zbiorowości, z naciskiem położonym na ludzkie cechy żołnierzy, zwyczajne, często monotonne życie, w którym nie liczą się bohaterskie czyny jednostek, ale wspólne, codzienne zmagania z głodem i zmęczeniem, koniecznością marszu naprzód. Reżyser zrezygnował z nachalnej propagandy na rzecz pokazania wartości uniwersalnych, humanistycznych, których na próżno szukać w późniejszych filmach wojennych realizowanych po ataku na Pearl Harbor. Nie znaczy to bynajmniej, iż nie znajdziemy tu przesłania ideologicznego, gdyż zwłaszcza w drugim filmie twórca wyraźnie daje do zrozumienia, że wojna jest czymś, co wymyka się prostemu rozumowi zwyczajnego człowieka – zarówno żołnierza, jak i cywila – a zarazem czymś, co określa kondycję ludzką.

Podobną wymowę miał film *Czekolada i żołnierze* (*Chokorēto to heitai*, 1938, reż. Takeshi Satō), ciepły i liryczny w tonacji, opowiadający o ojcu rodziny, który zostaje wysłany na front, gdzie zawiera nowe przyjaźnie, choć wciąż myślami pozostaje przy najbliższych. Ostatnim z „humanistycznych” filmów wojennych była *Legenda o dowódcy czołgu Nishizumim* (*Nishizumi senshachō den*, 1940, reż. Kōzaburo Yoshimura). Tytułowy bohater przypomina z jednej strony nadczłowieka, uduchowionego, szaleńczo odważnego i gotowego na śmierć (ginie w finale), ale z drugiej strony przystępnego, opiekuńczego i niosącego pociechę swoim żołnierzom, raczej ojca niż zwierzchnika. Sceny batalistyczne miały wyraźnie patetyczny charakter, zaś przeciwnicy nie byli przedstawiani jako wrogowie, ale przyszli sojusznicy, którym armia japońska nie wyrządzi żadnej krzywdy, gdyż zasadniczym celem ideologicznym nie było sianie nienawiści między zwaśnionymi stronami, ale podtrzymywanie iluzorycznego przekonania o głębokiej więzi łączącej oba narody.

Odmienne wizerunek Chińczyków znajdziemy w filmie *Flota wojenna w Szanghaju* (*Shanghai rikusentai*, 1939, reż. Hisatora Kumagai), nakręconym w autentycznej scenerii portu, w którym toczyły się walki. Mimo że – podobnie jak w obrazach „humanistycznych” – twórcy podkreślali pokojowe zamiary armii, to jednak przeciwnicy zostali dość jednostronnie przedstawieni jako podstępni, tchórzliwi i źli z natury. W dodatku wprowadzono postać młodej Chinki (Setsuko Hara), która początkowo ucieleśnia antyjapońskie nastawienie mieszkańców

Szanghaju, ale stopniowo przekonuje się, że jej postawa była irracjonalna, wynikała z uprzedzenia – dlatego też w finale bohaterka przyjmuje pomoc ze strony dawnych wrogów.

Niewątpliwie najbardziej widowiskowym filmem była *Wojna morska o Hawaje i Malaje* (*Hawai Marei oki kaisen*, 1942), nakręcona z rozmachem przez Kajiro Yamamoto w celu uczczenia pierwszej rocznicy zwycięskiego ataku na Pearl Harbor. Twórcy wykorzystali zdjęcia dokumentalne, armia udostępniła okręty i samoloty, scenografowie zbudowali olbrzymie makiety w skali 1:600, zaś nad efektami specjalnymi czuwał Eiji Tsuburaya znany z późniejszych filmów o potworach. W warstwie fabularnej mamy portret zbiorowości – żołnierzy z oddaniem walczących w służbie narodu. Towarzyszą im stereotypowe postaci kobiece: matka, której syn bierze udział w szkoleniu, a później w nalotach, oraz jej córka (Setsuko Hara) będąca wsparciem dla rodziny w trudnych chwilach.

We wszystkich filmach wojna była przedstawiana przede wszystkim jako ćwiczenie duchowe wymagające samodyscypliny, a zwłaszcza gotowości do najwyższych poświęceń. Nigdy nie wyjaśniano widzom powodów, dla których Japonia przystąpiła do wojny, nie pokazywano krwawych walk, a jedynie przekonywano o czystości intencji i niewinności tych, którzy oddali życie za ojczyznę¹⁶. Zupełnie inny obraz wyłania się z filmów nakręconych w latach 50. przez Kona Ichikawę, Satsuo Yamamoto czy Masakiego Kobayashiego, opowiadających o okrucieństwie wojny, bezwzględnej walce o przetrwanie, pragnieniu zachowania człowieczeństwa w obliczu ekstremalnych sytuacji (jak głód zmuszający żołnierzy do aktów kanibalizmu). Większość twórców starszego pokolenia całkowicie zmieniła nastawienie do przeszłości, zapominając o nacjonalistycznej wymowie własnych dzieł, i przyjęła punkt widzenia ofiar, które nie ponosiły odpowiedzialności za niedawne wydarzenia, a czasem odczuwały żal lub tęsknotę za utraconą niewinnością.

Próbie krytycznego spojrzenia na militarizm oraz ideologię nacjonalistyczną podjął Akira Kurosawa w jednym z pierwszych powojennych dzieł kinematografii japońskiej – *Nie żałuję naszej młodości* (*Waga seishun ni kuinashi*, 1946). Bohaterka jest córką profesora uniwersytetu usuniętego z pracy za przekonania polityczne. Przechodzi przemianę, stopniowo zdobywa świadomość, dostrzega niebezpieczeństwo w hasłach, jakie głosi jej kraj. Można jednak zauważyć, że ukrytym przesłaniem tego filmu jest uwolnienie Japończyków od odpowiedzialności za poparcie militarystycznej polityki i udział w wojnie, a zarazem uzasadnienie kolejnego zwrotu intelektualnego (*tenkō*) polegającego na odrzuceniu nacjonalizmu na rzecz demokracji¹⁷.

Problem winy nie będzie tematem chętnie podejmowanym przez twórców. W wielu powojennych filmach Mizoguchiego, Ozu i Kinoshity przeważała nostalgiczna tonacja wynikająca z wszechogarniającego poczucia nieciągłości kulturowej, zderzenia tradycyjnych wartości i tożsamości narodowej z przemianami zachodzącymi w czasie okupacji amerykańskiej. Jej źródłem była niemożność przystosowania się do nowej rzeczywistości, zaś skutkiem skłonność do wyobrażania sobie przeszłości jako pewnego ideału, którego nie można było osiągnąć i wcielić w życie.

KRZYSZTOF LOSKA

- ¹ Por.: A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 2005, s. 53.
- ² E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tłum. T. Hołówna, PIW, Warszawa 1991, s. 16.
- ³ Na temat znaczenia rytuałów codzienności w budowaniu więzi narodowych pisze Tim Edensor w książce *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.
- ⁴ Przykładem takiego podejścia może być książka *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (Indiana University Press, Bloomington 1994), której redaktor, Wimal Dissanayake, w tekście *Nationhood, History, and Cinema: Reflection on Asian Scene*, wyraźnie wskazuje taką możliwość (s. XV).
- ⁵ W latach 30. ważną rolę odegrał ruch reform życia codziennego, czyli *seikatsu kazen undō*, o czym pisze Harry Harootunian w książce *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 13-14.
- ⁶ J. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, Princeton 1982 (1. wyd. opublikowano w 1959); P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1972; N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979. We wszystkich przypadkach spotykamy się z podejściem nazwanym przez Edwarda Saida orientalistycznym, w którym dominuje myślenie opozycyjne, podkreśla się odmiennosć, ale i przedstawia groźną obcość w swojskiej i względnie zrozumiałej postaci.
- ⁷ Zmianę nastawienia widać w książkach Scotta Nygrene, Erika Cazdyna, a nawet w ostatnich publikacjach Donalda Richiego, zwłaszcza w *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha, Tokyo 2005, s. 11-12.
- ⁸ D. W. Davis, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, Columbia University Press, New York 1996.
- ⁹ Por.: P. B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years War, 1931-1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1995, s. 233. Sam reżyser wspominał, że źródłem inspiracji przy pisaniu scenariusza była samobójcza śmierć generała Moresuki Nogi i jego żony w 1912 roku w dniu ceremonii pogrzebowych cesarza Meiji.
- ¹⁰ Por.: E. Cazdyn, *The Flesh of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke University Press, Durham 2002, s. 56-65. Warto również zwrócić uwagę na publikacje książkowe Taihei Imamury, w których do głosu dochodziły tendencje nacjonalistyczne: *Styl filmu artystycznego (Eiga geijutsu no keisei, 1938)*, *Film i kultura (Eiga to bunka, 1940)*, *Istota filmu japońskiego (Nihon eiga no honshitsu, 1942)*.
- ¹¹ Por.: P. High, dz. cyt., s. 35.
- ¹² Dane liczbowe podaję za W. D. Davisem, *Picturing Japaneseness*, dz. cyt., s. 67.
- ¹³ Znakomity artykuł na temat wizerunku kobiet w filmach wojennych napisał William B. Hauser – *Women and War: The Japanese Film Image*, w: *Recreating Japanese Woman, 1600-1945*, red. G. Lee Bernstein, University of California Press, Berkeley 1991.
- ¹⁴ W ostatnich miesiącach wojny poszczególne wytwórnie specjalizowały się w filmach o produkcji stali (Toho), aluminium (Daiei) czy wydobyciu węgla (Shōchiku).
- ¹⁵ Cyt. za: P. High, dz. cyt., s. 391.
- ¹⁶ Por.: P. Lee Masters, *Warring Bodies: Most Nationalistic Selves*, w: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, red. W. Dissanayake, Indiana University Press, Bloomington 1994, s. 2-3.
- ¹⁷ W kontekście filmu Kurosawy pisze o tym Mitsuhiro Yashimoto w książce *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2000, s. 123.