

Sfilmować duszę – wstęp do historii kina japońskiego*

1. Okres pierwotny (1895-1923)
2. Okres klasyczny (1923-1945)

PIOTR KLETOWSKI

Nawet w snach nie wyobrażali sobie, że mogłaby istnieć epoka, w której to, co surowe byłoby tak odległe od tego, co piękne. Smuć się teraz z powodu tego oddalenia, przywołującego na myśl dzień, w którym Niebo i Ziemia po raz pierwszy oddaliły się od siebie. Surowość nie jest już niczym więcej jak dziką, bezkształtną skałą, a piękno przypomina uroczego, umykającego w galopie konia.

Yukio Mishima ¹

Tak naprawdę w Japonii kino, mimo swych niezaprzeczalnych osiągnięć artystycznych, nigdy nie zyskało takiej rangi jak teatr, czy literatura, stanowiąc przede wszystkim rozrywkę. Paradoksalnie jednak to właśnie dzięki filmom Ozu, Kurosawy, Mizoguchiego, Kobayashiego, Fukusaku tak naprawdę nasz kraj zaistniał w ogólnoświatowej kulturze.

Nagisa Oshima ²

Aby opisać historię kinematografii azjatyckiej, należy przede wszystkim odpowiedzieć sobie na podstawowe pytanie: Czy europocentryczna wizja kultury, jaką prezentuje zachodni humanista, obliuguje go do pisania historii kina będącego produktem innej wrażliwości kulturalnej? Czy jesteśmy w stanie zanurzyć się dostatecznie głęboko w literaturę, teatr, język, historię azjatyckiego kraju, by stworzyć dostatecznie wiarygodny obraz jego dokonań kinematograficznych? Wydaje się, że takie próby są jak najbardziej usprawiedliwione i możliwe, przede wszystkim ze względu na specyfikę sztuki filmowej – sztuki stworzonej w Europie i Ameryce, skąd przyszły podstawowe wzorce, tak produkcyjne, jak i tematyczne, przetwarzane dopiero na własną modłę przez filmowców z innych kontynentów, zwłaszcza kontynentu azjatyckiego, gdzie kino znalazło niezwykle podatny grunt do rozwoju swoich nawet najbardziej skomplikowanych form. A więc o ile badanie sztuki teatralnej, malarskiej czy literackiej przez pryzmat teatru, malarstwa czy literatury zachodniej musi prowadzić do błędnych wniosków (wszakże formy te, przynajmniej do czasu konfrontacji kulturowej między

* Tekst jest częścią większej pracy poświęconej historii kina japońskiego.

SFILMOWAĆ DUSZĘ

nimi, powstawały i rozwijały się samodzielnie), o tyle badanie sztuki kinematograficznej i jej uwarunkowań z wykorzystaniem aparatu pojęciowego dostarczonego przez kulturę zachodnią, może prowadzić do poznania podstawowych praw estetycznych i filozoficznych charakteryzujących określoną kinematografię.

Aby lepiej uchwycić fenomen kina japońskiego, należy wprowadzić ramy czasowe, przełomowe momenty, określające etapy jego rozwoju:

- I. OKRES PIERWOTNY – LATA 1895-1923
- II. OKRES KLASYCZNY – LATA 1923-1945
- III. OKRES MISTRZOWSKI – LATA 1945-1960
- IV. OKRES NOWOFALOWY – LATA 1960-1971
- V. OKRES KOMERCJALIZACJI – LATA 1971-1980
- VI. OKRES KRYZYSOWY – LATA 1980-1989
- VII. OKRES ODNOWY – od 1989 do dziś³.

Powyższa specyfikacja czasowa nie wyczerpuje rzecz jasna historycznych klasyfikacji stuletniej historii kinematografii japońskiej, niemniej staje się czytelnym schematem pomocnym do nakreślenia ewolucji japońskiej sztuki filmowej. Zmiany zachodzące w jej obrębie staną się bardziej czytelne, jeśli określonemu okresowi będzie towarzyszyć prezentacja wybranego twórcy filmowego, którego dzieła stały się swoistą ilustracją tendencji estetycznych i treściowych obecnych w danym okresie japońskiego kina.

Kinematografia japońska jest najbliższa kinu zachodniemu (bliższa niż np. kino hongkońskie, chińskie czy koreańskie), z powodu swych bliskich kontaktów kulturowych z Zachodem, zwłaszcza ze Stanami Zjednoczonymi. Jej twórcy nawiązywali do podobnych tendencji, jak ich europejscy czy amerykańscy koledzy, dlatego mimo zasadniczych różnic kino japońskie przechodziło podobną ewolucję jak kino zachodnie, podlegając podobnym mechanizmom kulturotwórczym i presjom społeczno-politycznym.

1. Okres pierwotny: lata 1895-1923

Na przełomie XIX i XX wieku Japonia przechodziła gruntowną przemianę związaną z reformami okresu Meiji. Otwarcie się na świat, radykalne zmiany społeczne i polityczne, mające na celu zmianę feudalnego do niedawna państwa w nowoczesny, mogący konkurować z innymi mocarstwami kraj, spowodowały, że Japończycy z wielkim entuzjazmem przyjmowali wszelkie nowinki technologiczne z Zachodu, zwłaszcza te wpływające na zmianę ich postrzegania świata, tworzenie kultury, nowe wyrażanie siebie. Kino – święcące triumfy w prymitywnych jeszcze europejskich i amerykańskich salach projekcyjnych – było nowym medium umożliwiającym stworzenie oryginalnych tekstów kulturowych nawiązujących do przeszłości, ale z drugiej strony umożliwiło całkowicie nową kreację.

Kinematograf przywędrował do Japonii dość prędko, bo już na przełomie 1895 i 1896 roku. Pierwsze aparaty kinematograficzne, podobnie jak miało to miejsce w innych krajach azjatyckich, pojawiły się w zachodnich faktoriach handlowych, zwłaszcza amerykańskich (kinetoskop Edisona), francuskich (kinematograf Lumière'ów) i angielskich (Vitascope Armmata), największą popular-

ność zdobył jednak kinematograf braci Lumière, ulepszony przez Bastera i Wraya, zakupiony przez tokijską faktorię chemiczną Konishi Photographic Store w 1897. Faktoria stworzyła własną wytwórnię filmową, w której pracę rozpoczęła grupa pierwszych filmowców japońskich: Shiro Asano, Tsunekichi Shibata i Kenzo Shirai. Filmowcy ci, wzorem operatorów filmowych zatrudnianych przez Lumière'ów, zaczęli tworzyć pierwsze formy filmowe, zwykle krótkie dokumentalne scenki ukazujące życie społeczeństwa japońskiego (taniec gejsz, miejski bazar w Tokio, zawody sumo, warsztaty rękodzielnicze). Już w tych pierwszych prymitywnych rejestracjach filmowych operatorzy japońscy starali się uchwycić elementy starego porządku (przejawiającego się w tradycyjnych formach kulturowych, takich jak teatr nō) i porządku nowego (szybko rozwijający się przemysł, rozwój miast, zmiana obyczajów, odzwierciedlająca się choćby w sposobie ubierania się Japończyków). Miejscami wyświetlania pierwszych filmów były zwykle teatry kabuki (rzadziej teatry nō), gdzie krótkie formy filmowe były przerywnikami spektakli teatralnych. Oryginalne japońskie produkcje filmowe były jednak wciąż rzadkością, przeważały produkcje amerykańskie i europejskie (zwłaszcza francuskie). Bardzo szybko do Japonii doszły filmowe *feerie* Georges'a Mélièsa (*Straszna noc*, *Nawiedzony dom* i *Sen astronauty* – wszystkie z 1898 r.), stając się wzorem pierwszego japońskiego filmu fikcji *Jizo* – *duch* (*Bake Jizo*) – stanowiącego adaptację ludowej legendy o zabitym w bitwie samuraju nawiedzającym mieszkańców małej wioski. W przypadku tego filmu (jak i jego swoistej kontynuacji – obrazu *Powstały z martwych* /*Shinin – no sosei*/ również z 1898 r.) trudno byłoby nawet mówić o filmie sensu stricto, obie opowieści składały się po prostu z serii połączonych ze sobą kadrów, „żywych obrazów”, ukazujących sceny spotkań przerażonych ludzi z groźnie wyglądającą zjawą. Niemniej fakt, że pierwszymi filmami fikcji zrealizowanymi w Japonii były prymitywne horrory, wskazuje na skądinąd trwałe do dziś związki japońskiej kinematografii z tradycyjnym, utrwalonym w literaturze uniwersum opowieści grozy.

Filmy pokazywano w teatrach i dzięki temu na gruncie kina japońskiego powstała niezwykle oryginalna forma sztuki, polegająca na połączeniu teatru kabuki i filmu. Film był nie tylko atrakcyjnym przerywnikiem między częściami spektaklu (bądź całymi spektaklami), lecz z czasem zaczęto go wpisywać w obręb prezentowanej sztuki, umożliwiając ukazanie momentów, których nie sposób było (z racji ograniczeń scenicznych) ukazać w przestrzeni teatralnej. Bohater spektaklu kabuki wchodził do miasta, którego wizualizację zapewniał uprzednio sfilmowany fragment wyświetlany w odpowiednim momencie.

Z czasem takie połączenie teatru i filmu zrodziło zupełnie nową, oryginalną formę artystyczną, filmo-spektakl (*rensageki*), realizowaną do końca lat 40., gdzie fragmentowi filmowemu towarzyszyła część teatralna (specjalnie napisana jako rozwinięcie bądź uzupełnienie filmu).

Autorem wielu wizualizacji filmowych był sam Shibata, który z czasem filmował całe spektakle teatrów kabuki, wyprzedzając niejako teatralno-filmową działalność francuskich twórców z Film d'Art. W 1899 r. Shibata sfilmował dwa klasyczne spektakle kabuki: *Momijigari* (*Patrząc na opadające, szkarłatne liście*) i *Ninin Dojoji* (*Dwóch ludzi w świątyni*), wyświetlane w większości japońskich miast, a nawet na dworze cesarskim.

Od początku istnienia kina w Japonii filmy wirażowano, chcąc zbliżyć ich fakturę do tradycyjnych, tętniących subtelnym kolorem malowideł i drzeworytów – klasycznych, japońskich form plastycznych.

W ekranizacjach sztuk kabuki grali rzecz jasna najwięksi aktorzy teatralni, tacy jak Kikugoro Onoe czy Danjuro Ichikawa, nobilitujący nową formę artystyczną. Można śmiało wysunąć tezę, że w Japonii kino nigdy nie przechodziło etapu „jarmarcznego”, stało się od razu szanowanym i oglądanym nie tylko przez gawiedź medium artystycznym, wyświetlanym w uświęconych tradycją miejscach obcowania ze sztuką. Choć teatralna forma kabuki była w przeciwieństwie do teatru nō przeznaczona dla bardziej masowego widza, to jednak owo zespolenie filmu z teatrem przyczyniło się do szybszej nobilitacji i uznania kina za pełnoprawną sztukę.

Warto zauważyć, że prezentacji filmowego segmentu spektaklu teatralnego bądź całego filmu towarzyszyła niezwykle oryginalna sytuacja performerska. Otóż spektakl kinematograficzny był komentowany przez wyznaczonego wcześniej aktora (tzw. bensiego), często również zespół teatralnych rekwizytorów odtwarzał zaistniałe na ekranie efekty dźwiękowe, a nawet zapachowe. Pokaz kinematograficzny był więc czymś w rodzaju interaktywnej prezentacji angażującej zmysły siedzącego na sali widza.

Choć drogi teatru i filmu rozeszły się definitywnie w latach 30., kiedy japońscy reżyserzy zaczęli realizować filmy dźwiękowe, to związki tych dwóch sztuk w XX-wiecznej kulturze japońskiej, będąc zadziwiająco trwałe i nośne – odnajdziemy ich ślady nie tylko w ostentacyjnie teatralnych dziełach Kurosawy (*Tron we krwi* – *Kumonosu jō*, 1957), ale choćby w dynamicznym, fantastyczno-naukowym filmie akcji *Aragami* (2003) Ryuhei Kitamury, wzorowanym na klasycznych układach choreograficznych wywiedzionych z teatru nō. Bliskość teatru i filmu, obecność bensiego (dla którego często ludzie chodzili na spektakle kinematograficzne), wymusiła na japońskich filmowcach nieco inne podejście do filmowej formy, kładące nacisk na ekspozycję statycznego kadru, budowanie nastroju, pokazywanie raczej międzyludzkich interakcji niż „dziania się”, „akcji”, momentów zdynamizowanych. Taki „teatralny” styl narracji filmowej znajdzie swoje miejsce jeszcze w mistrzowskich filmach Kenji Mizoguchiego, Yasujiro Ozu czy Yoji Yamady.

W 1899 r. Tsuneji Tsuchiya zrealizował niezwykle oryginalny film *Nietrwale gniazdo ptaszka* (*Nio no ukisu*), będący pierwszym filmem zawierającym ciąg przyczynowo-skutkowy. Był to również pierwszy film, którego fabułę zainspirował wiersz haiku, autorstwa XVII-wiecznego poety Bashō. Spory sukces finansowy filmu, wyprodukowanego w Konishi Photographic Store, pozwolił trzem niezależnym faktoriom filmowym: Konishi Photographic Store, Asuma and Co. i Tsurubuchi Photographic Store, na połączenie się i stworzenie w 1903 r. pierwszej japońskiej wytwórni filmowej The Komatsu Company, która rocznie wypuszczała ok. 50 krótszych i dłuższych filmów, z przewagą form dokumentalnych i rejestrujących spektakle kabuki. Z czasem dołączyły do nich formy komedii (wzorowanej na amerykańskim slapsticku) i filmy samurajskie (*jidai-geki*), wzorowane z kolei na hollywoodzkich westernach.

Sytuacja zmieniła się diametralnie, kiedy w 1905 roku wybuchła wojna rosyjsko-japońska. Na front ruszyli operatorzy z kamerami, by filmować przebieg zmagani wojennych. Niekoniecznie jednak wszystkie filmy dokumentalne realizowano na

północno-azjatyckim froncie czy w rejonie Zatoki Tonkińskiej. Otóż dużą część filmów dokumentalnych ukazujących zmagania japońskich i rosyjskich żołnierzy filmowano... 50 km od Tokio, na uprzednio przygotowanych do tego celu poligonach wojskowych. Autorami tych pierwszych, fałszywych filmów dokumentalnych byli Shibata i Kazaburo Fujiwara. Filmy kręcono pod gołym niebem, bardzo często z wymalowanym na gigantycznych planszach tłem (echem tych ostentacyjnych zabiegów scenograficznych, będzie malowane niebo w *Ran* Kurosawy, 1985).

Związki między rozwijającą się kinematografią japońską i amerykańską przejawiały się m.in. w wizytach filmowców japońskich w amerykańskich studiach produkcyjnych. W 1907 r. w nowojorskich studiach produkcyjnych trustu Edisona odbył praktyki Kenichi Kawaura, szef konkurencyjnej względem Komatsu Company spółki produkcyjnej Yoshizawa Company. Plonem amerykańskiej wizyty Kawaura była budowa w 1908 r. wzorowanego na Edisonowskiej „Czarnej Marii” pierwszego profesjonalnego studia filmowego (wcześniej większość filmów realizowano albo w plenerach, albo w specjalnie przystosowanych do realizacji filmu pomieszczeniach teatralnych). Wzorem Komatsu kolejne tokijskie studio filmowe – japońska filia francuskiej wytwórni Pathé – wybudowało własne atelier, a w starodawnej stolicy Japonii Kioto swoją siedzibę produkcyjną otworzyła firma Yokota Company.

Amerykański styl realizacji filmów miał również przełożenie na profil formalno-treściowy. Od 1912 r. w Yoshizawa Company zaczęto realizować tzw. *shinpa* – japońskie wersje zachodnich, głównie amerykańskich filmów, zwłaszcza melodramatów, komedii, filmów trickowych oraz sfilmowanych przedstawień kabuki, ale z elementami poetyki filmów zachodnich (np. westernów w samurajskim sztafażu). Wzorowanie się na filmach zachodnich pociągnęło za sobą odejście od statycznych, „teatralnych” wzorców wypracowanych przez filmowców japońskich w pierwszych latach istnienia sztuki kinematograficznej na wyspach. Powstałe w 1909 roku filmy: komediowe *Wybryki kukulki* (*Shin hototogisu*) Shihetsu Iwafuji i melodramatyczna *Zielona sosna* (*Matsu no midori*) charakteryzują typowe dla zachodniego kina rozwiązania formalne: dynamiczna narracja, użycie retrospekcji, zastosowanie punktów kulminacyjnych w strukturze fabularnej filmów. Mimo zerwania z teatralną formą filmową twórcy kina nadal hołdują przejętej z teatru tradycji nieangażowania aktorek do ról kobiecych, kreowanych przez specjalnie szkolonych do tego aktorów (oyamów).

Równocześnie z sektorem produkcyjnym rozwijał się w Japonii sektor dystrybucyjny. Już w 1903 roku powstało w Japonii pierwsze kino – elektryczny teatr (danki-kan), zbudowany w centrum Tokio. Do 1910 r. w całym cesarstwie, głównie w większych miastach, pobudowano 120 kin i sal projekcyjnych. Podobnie jak w USA właścicielami kin japońskich były spółki producenckie, największą sieć kin miała spółka Kawaura.

W 1912 roku z połączenia największych spółek produkcyjnych: Yoshizawy, Pathé i Fukuhudo, powstaje Nippon Katsudoshashin Co. (Nikkatsu) – największa wytwórnia filmowa, której działalność zapisze się złotymi zgłoskami w historii japońskiej kinematografii, a jej finansowy upadek w 1993 r. dla wielu oznaczać będzie koniec złotej ery kinematografii Japonii.

Do 1923 r. w japońskim kinie, przede wszystkim dzięki działalności Nikkatsu, ustalił się zasadniczy profil produkcyjny kinematografii tego kraju, obowiązujący po dziś dzień. Zaczęto dzielić filmy na dzieła *gendai-geki* (filmy współczesne albo rozgrywające się w XIX wieku, zwykle podejmujące tematy-

kę obyczajową) i filmy *jidai-geki* (historyczne, najczęściej rozgrywane się w erze wojen Sengokku lub Tokugawa – rzadziej wcześniej – będące przede wszystkim obrazami akcji, gdzie wyeksponowana jest dynamiczna fabuła). Filmy *jidai-geki* (często zwane filmami Starej Szkoły) były zazwyczaj realizowane w Kioto, gdzie zachowała się średniowieczna zabudowa, filmy *gendai-geki* (zwane filmami Nowej Szkoły) w zmodernizowanym Tokio.

Wielkiej wytwórni, zarabiającej z dnia na dzień coraz więcej pieniędzy, wkrótce urosła konkurencja – małe, ale prężnie działające spółki filmowe, najczęściej zasilane kapitałem zagranicznym (zwykle amerykańskim). Przykładem wytwórni Tenkatsu, powołana do życia w 1914 roku, realizująca zarówno filmy Starej jak i Nowej Szkoły. Warto zauważyć, że taka sytuacja produkcyjna, w której z dużym studiem konkuruje studio małe, niezależne, często stworzone przez popadłych w konflikt z szefostwem produkcyjnego molocha filmowców, będzie systematycznie powtarzać się w każdej dekadzie stuletniej historii kina japońskiego (w przyszłości np. zbuntowani przeciwko skostniałej polityce produkcyjnej wytwórni Shochiku młodzi twórcy, na czele z Nagisą Oshimą, odejdą ze studia i w 1961 r. powołają do życia własną wytwórnię o nazwie Sozo). Powstanie Tenkatsu miało jednak przyczynę czysto komercyjną, nie artystyczną (choć filmy realizowane przez twórców nowo powstałego studia będą odważniejsze niż produkcje Nikkatsu – to właśnie w wytwórni Tenkatsu po raz pierwszy wpuszczono na filmowy plan aktorki, realizując w 1914 roku serię melodramatów).

W bardzo krótkim czasie filmy Starej i Nowej Szkoły wydały prawdziwe arcydzieła, dorabiając się również twórców filmowych wyspecjalizowanych w tworzeniu określonych rodzajów filmów. I tak w wytwórni Nikkatsu zrealizowano serię filmów samurajskich z Matsunosuke Onoe, zapoczątkowaną filmem *Sukeroku* z 1914 r. w reżyserii Makino Shozo, zaś w Tenkatsu, z udziałem innego gwiazdora filmów samurajskich, Shirogoro Sawamury, pierwszą wersję nieśmiertelnej opowieści o „47 wiernych roninach” (*Chishingura*), którą do 2001 roku realizowano ponad 200 razy! (W tej opowieści o 47 roninach, którzy mszczą się na skorumpowanym *daimyo* za zabicie swego pana, odzwierciedla się główny motyw tragiczny japońskiej kultury: konflikt między *giri*, czyli powinnościami względem społeczności, a *gimu*, czyli powinnościami względem własnego honoru – ten konflikt może zakończyć jedynie śmierć winowajcy, ale i śmierć tego, kto występuje w obronie swego dobrego imienia)⁴. Filmy *jidai-geki* cieszyły się niesłuchaną popularnością wśród widzów. Pokazy filmów o samurajach, sławiących tradycję japońskiego oręża, organizowano często na dworze cesarskim.

W dziedzinie filmów *gendai-geki* również tworzone niezwykle ciekawe pozycje. Film Ryoha Hatanaki *W blasku duchowego światła* (*Reiko no wakare*) stanowi przykład udanego połączenia melodramatycznej formy ze szczyptą społecznego realizmu.

W 1914 roku było już dziewięć liczących się film producenckich: Nikkatsu, Tenkatsu, Komatsu, Nippon Kinetophone (gdzie potem realizowano pierwsze filmy dźwiękowe), Shikishima Film, Sugimoto Film, Yamato On-Ei, Kashii Film, Kobayashi Co.

Powołana do życia w 1917 roku wytwórnia Kobayashi Co. nawiązała współpracę z wytwórniami niemieckimi, wprowadzając na japońskie ekrany pierwsze, niemieckie filmy ekspresjonistyczne, m.in. Paula Wegenera (*Golem*, 1915) i Stel-

Iana Rye (*Student z Pragi*, 1913 czy *Žandarm Möbius*, 1914), do których wkrótce zaczęła nawiązywać filmowcy japońscy. Pierwszym był pracujący dla Kobayashi Co. (jej współwłaściciel) Masao Inoue, który w 1917 r. zrealizował japońską wersję *Žandarma Möbiusa – Córke porucznika* (*Ta'i no musume*). W tej opowieści o megalomaniach tytułowej córki wojskowego i ubogiego młodzieńca z niższych sfer Inoue zastosował, po raz pierwszy na tak szeroką skalę, retrospekcje, zbliżenia, ciąg przyczynowo-skutkowy, a także – charakterystyczne dla europejskiej awangardy filmowej – śmiałe rozwiązania optyczne (w jednej ze scen reżyser ukazał odbijające się w rzece zniekształcone wizerunki idących brzegiem ludzi, nadając scenie poetycki wymiar). Celem twórcy *Córki porucznika* było zrealizowanie filmu, który opowiadałby obrazami, przy oglądaniu którego niepotrzebny byłby *benshi* ani wmontowane w kadry napisy, które od 1915 r. zaczęły systematycznie pojawiać się w japońskich kinach. Zamysł ten udał się w zupełności. *Córka porucznika* jest pierwszym nowoczesnym filmem japońskim, śmiało nawiązującym do dokonań europejskich filmowców tworzących kino artystyczne.

Związki między japońską i niemiecką kinematografią, zacieśnione jeszcze bardziej w latach 30. z powodu współpracy polityczno-ekonomicznej między Cesarstwem a III Rzeszą (przypieczętowanej podpisanym 25 listopada 1936 r. w Berlinie paktem antykominternowskim, zatwierdzającym udział Japonii w hitlerowskim sprzymierzeniu państw Osi ⁵), miały niezmiernie silny wpływ na kinematografię japońską, trwający po dziś dzień. Thriller *Lek* (*Kyua*) Kiyoshi Kurosawy z 1997 r., będący uwspółcześnioną wersją klasycznego *Doktora Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*, 1922) Fritza Langa, czy też animowany *Metropolis* (*Metoroporisu*, 2003) Rintaro według pomysłu Osamu Tezuki, będący hołdem złożonym wielkiemu dziełu fantastyczno-naukowemu Langa z 1926 r. (dystrybuowanemu w Japonii już w kilka miesięcy po europejskiej premierze), są tego żywym przykładem.

Kontynuatorami twórczych poszukiwań wywiedzionych z artystycznych rozwiązań europejskiej awangardy filmowej na gruncie kina japońskiego byli realizujący ciekawe filmy *gendai-geki*, pracujący dla Nikkatsu reżyserzy: Eizo Tanaka i Tadashi Oguchi (*Narzeczoną z gór – Miyama no otome*, również z 1918 r.) – stawiający na naturalizm opowiadanej historii i aktorstwa. Z racji swego zacięcia obyczajowego filmy *gendai-geki* nazywane będą filmami realistycznymi.

Zapatrzenie filmowców japońskich na zachodnie kino przynosiło nie tylko ambitne efekty, ale również obniżało poziom intelektualny rozwijającej się jeszcze przecież kinematografii. W 1910 r. wytwórnia Yoshizawa wprowadziła do kina instytucję imitatora – aktora imitującego największe zachodnie gwiazdy (głównie amerykańskie i francuskie), takie jak Charlie Chaplin i Max Linder, występujące w filmach będących plagiatami oryginalnych produkcji. Ponieważ obrazy te cieszyły się dużym wzięciem u publiczności, wkrótce i w studiach „Wielkiej Dziewiątki” zaczęto masowo realizować imitacje.

Strategia realizacji imitacji zachodnich hitów jest widoczna w japońskiej kinematografii po dziś dzień, ale jest to specyfika całej kinematografii azjatyckiej. Niektóre kinematografie – np. kino Hongkongu – z imitacji (ale przetworzonych na azjatycką modłę) – stworzyło własny, na swój sposób oryginalny profil realizacyjny ⁶.

Filmami, które naśladowały filmy amerykańskie, jednocześnie zachowując posmak kultury japońskiej, były obrazy realizowane przez powiązane z Nikkatsu studio Taikatsu Company wyspecjalizowane w tworzeniu tzw. filmów intelektualnych, inteligentnie przeszczepiających wzorce kina zachodniego na grunt kinematografii japońskiej. W Taikatsu pracował zespół reżyserów, którzy wcześniej odbyli praktyki w Hollywood, m.in. pracujący w MGM producent Junichiro Tanizaki i reżyser Kisaburo „Thomas” Kurihara, twórca komedii *Klub amatorów* (*Amachua kurabu*, 1920) – opowieści o amatorskiej trupie aktorów próbujących wystawić sztukę kabuki – i *Przebiegłości żmij* (*Jyasei no'in*), z 1921 r. – opowieści o uwiedzeniu lekkomyślnego mężczyzny przez przebiegłego sukuba będącego ucieleśnieniem jego złudnych żądz (nową wersję filmu Kurihary zaproponował w 1953 r. Kenji Mizoguchi). Choć filmy Taikatsu, łączące hollywoodzkie rozwiązania formalne i z ducha japońską treść, cieszyły się wzięciem u publiczności, problemy finansowe będące efektem lobbingu wytwórni Nikkatsu spowodowały, że w 1920 r. Taikatsu ogłosiła upadłość. Jednak dzięki operatywności dwóch producentów, Shirai Matsujiro i Otani Takejiro, którzy zwrócili się po pieniądze do Japońskiego Banku Narodowego, powołano do życia wytwórnię Shochiku – po dziś dzień jedną z najważniejszych wytwórni filmowych w Japonii (której finansową mobilność gwarantuje Japoński Bank Narodowy mający pakiet własnościowy firmy).

Na początku lat 20. to właśnie wytwórnia Shochiku wypuszczała najwięcej interesujących filmów, z jednej strony wykorzystujących formalne rozwiązania zaczerpnięte z hollywoodzkiego kina, z drugiej jednak wykorzystujących rodzimą kulturę do tworzenia dzieł zajmujących również wymagającego widza. Co warto podkreślić, filmowcy z Shochiku, wierni rodzimej kulturze, nie otwierali się jedynie na wpływy kultury amerykańskiej. Często sięgali po motywy zaczerpnięte z literatury rosyjskiej, wzbogacając fabuły filmów utworami Tołstoja, Dostojewskiego czy Gorkiego – twórców bardzo popularnych wśród lewicujących japońskich indywidualistów (niewidzących sprzeczności w wykorzystaniu hollywoodzkich rozwiązań formalnych pożenionych z proletariackim etosem). W 1921 r. Minoru Murata realizuje sztandarowy film wytwórni Shochiku będący wypadkową intelektualnych i filmowych aspiracji kreatorów studia – *Zbłąkane dusze na drodze* (*Rojo No Reikon*) – japońską odpowiedź na melodramatyczne filmy D. W. Griffitha. W tej dwuwątkowej opowieści, prezentującej losy dwóch włóczęgów i rodziny ubogiego skrzypka (wątek włóczęgów kończy się dobrze – trafiają oni na miłosierną córkę bogacza, wątek skrzypka kończy się źle – muzyk umiera z głodu wygnany przez swego okrutnego ojca), Murata zawarł parabolę ludzkiego losu, często zależnego od zwykłego zbiegu okoliczności. W tym filmie mającym złożoną strukturę narracyjną Murata połączył realizm społeczny, poezję i refleksję buddyjską, tworząc pierwsze wielkie arcydzieło japońskiego kina, do którego będą nawiązywać wszyscy najważniejsi przedstawiciele kina egzystencjalistycznego, na czele z Ozu i Kurosawą.

Animatorzy Shochiku, spośród których warto wymienić zamerykanizowanego Japończyka Henry’ego Kotaniego oraz Amerykanina George’a Chapmana, postawili na dwutorowość w strategii produkcyjnej wytwórni. Z jednej strony realizowano w Shochiku cieszące się popularnością u publiczności melodramaty i komedie, z drugiej strony w 1921 r. powołano do życia Sekcję Kina Intelektualnego, zajmującą się tworzeniem obrazów bardziej ambitnych, adresowanych do

intelektualnej publiczności. W ramach Sekcji Kina Intelktualnego pracował Eizo Tanaka – jeden z pierwszych filozofów kina japońskiego – starający się w swych filmach, zwłaszcza słynnej *Trylogii życia i śmierci*, na którą składają się subtelne filmy obyczajowe: *Przed wschodem słońca* (*Asahi sasu mae*, 1921), *Zapach białej lilii* (*Shirayuri no kaori*, 1921) i *Kobieta w strumieniu* (*Nagareyuki onna*, 1922), zamknąć opis ludzkiego losu, w którym momenty smutne przeplatają się z wesołymi, dobro ze złem, miłość ze śmiercią, tworząc niepowtarzalny „gobelin egzystencjalny”. Filmy Tanaki były eksportowane do USA, stąd na planszach z napisami pojawiały się obok napisów japońskich również napisy angielskie.

Tanaka był bardzo płodnym reżyserem i nie zamykał się tylko w getcie filmów nowatorskich. W 1922 r. zrealizował film *Sklep z kołnierzykami Pana Kyo* (*Kyoya Erimise*), w którym współczesną opowieść zawarł w wywiedzionych z teatru kabuki statycznych obrazach. Rok później Tanaka wyreżyserował *Taniec szkieletów* (*Dokuro no mai*) – film grozy przedstawiający kuszenie buddyjskiego mnicha przez demony.

Tanaka był twórcą eklektycznym, pierwszym autorem kina japońskiego, którego filmy w pełni nobilitowały kino, ukazując jego możliwości intelektualne i formalne.

Pojawienie się na artystycznej scenie Norimasy Kaeriyamy – pierwszego znaczącego krytyka filmowego, nawołującego do tworzenia kina artystycznego, niesłużącego masowej rozrywce (w 1910 r. publikuje on pierwszy manifest japońskiego kina, postulujący realizację „filmów czystych”, będących wizualnymi odpowiednikami wierszy haiku) – znamionuje pojawienie się awangardowego ruchu filmowego w Japonii. Aby realizować swoje ambitne wizje, Kaeriyama założył własną wytwórnię filmową Kokkatsu. W 1919 r. zrealizował pierwszy film, *Piękno życia* (*Sei no kagayaki*), gdzie ukazał nieszczęśliwą miłość wieśniaczki do zamożnego arystokraty. Kaeriyama wmontował w film kadry przedstawiające obrazy przyrody (cały film kończył obraz zachodzącego słońca oraz napis o nadejściu nowego dnia) nadające *Pięknemu życiu* kształt poematu filmowego. Wkrótce jednak Kaeriyama porzucił realizowanie ambitnych projektów, zwłaszcza po klapie serii swoich „żywych obrazów” (eksperymentalnych filmów będących rodzajem kreatywnych dokumentów) i rozpoczął produkcję filmów *jidai-geki* prezentujących widowiskowe sceny pojedynków szermierycznych.

Warto zaznaczyć, że i w obrębie tradycjonalistycznie nastawionego filmu *jidai-geki* pojawili się twórcy eksperymentujący z zastaną formą. Jednym z nich był Jiro Yoshino realizujący filmy dla Nikkatsu. W 1920 r. wyreżyserował on, niestety niezachowaną do dziś, serię filmów o Zatoichim – niewidomym mnichu-wojowniku walczącym w obronie biednych i uciskanych. Film cechował, charakteryzujący przede wszystkim filmy *gendai-geki* realizm oraz nieco anarchistyczne poczucie humoru.

W 1921 r. znakomity japoński aktor teatralny i filmowy – Matsunosuke Onoe – założył własną wytwórnię filmową Makino Company, gdzie zgromadził pokaźną grupę utalentowanych twórców, takich jak: Kōkichi Tsukiyama, Koroku Numata, Bansho Kanamori, Buntaru Susukita (reżyserzy) czy Rokuhei Susukita (pisarz), zachęcając ich do tworzenia filmów *jidai-geki*, będących jednak przede wszystkim zawołanym obrazem pogrążającej się w kryzysie ekonomicznym i politycznym Japonii. Zrealizowany rok później obraz *Awantura w Shibukale*

(*Shibukawa Bangorô*), w reżyserii Kôkichi Tsukiyama, był filmową realizacją ambitnego zamierzenia Onoe.

W Okresie Pierwotnym japońskiej kinematografii pojawiło się jeszcze dwóch wybijających się reżyserów, których filmy realizowane dla wytwórni Nikkatsu stanowiły punkt dojścia filmowej poetyki obrazów Nowej Szkoły i Starej Szkoły. Pierwszym z nich był Kensaku Suzuki – zwany japońskim Stroheimem, drugim – Daisuke Ito, najwybitniejszy twórca filmów *jidai-geki* z lat 20. i 30., nieprzerwanie pracujący z biznesie filmowym od 1923 r. do 1970, który pozostawił po sobie ponad 70 filmów.

Suzuki był przede wszystkim autorem trzech zrealizowanych w 1923 r. wybitnych obrazów: *Dziejów pewnej miłości* (*Tabi no onna genin*), *Agonii pożądania* (*Aiyoku no nayami*) oraz *Doli człowieka* (*Ningen-ku*). W *Dziejach* Suzuki opowiedział losy dwojga kochających się ludzi, którzy po latach rozłąki mogą się wreszcie spotkać, lecz tragiczny zbieg okoliczności nie pozwala im na realizację pragnienia. W *Agonii pożądania* Suzuki opisuje niszczycielską miłość podstarzałego mężczyzny do młodej dziewczyny, a w swym najciekawszym obrazie: wielowątkowym filmie *Dola człowieka*, wykreował panoramę miejskiej społeczności złożonej z żebraków, młodych bandytów, prostytutek i przedstawicieli zamożnego establishmentu – wszystkich równie samotnych i bezskutecznie poszukujących szczęścia (w finale filmu przekonany o szczęściu bogacza złodziej włamuje się do domu bankiera i niespodziewanie jest świadkiem próby jego samobójstwa).

W sugestywnych „czarnych” obrazach Suzukiego przepełnionych egzystencjalnym pesymizmem, reżyser wykreował niezwykłą wizję świata jako pułapki bez wyjścia, w której każdy człowiek idzie wyznaczoną sobie drogą ku samozaładzie, jedynie czasem doświadczając szczęścia, piękna i prawdy. Przesłanie filmów zostało wzmocnione charakterystycznym *mise-en-scène* preferowanym przez twórcę *Doli człowieka*. W rozegranych głównie na zbliżeniach, zdynamizowanych ostrym montażem filmowych obrazach, komentowanych przez odarte z poetyckiej maniery napisy, dominowały nocne, zamglone ulice wypełniane przez snujących się, anonimowych ludzi, widmowe cienie rzucane na ściany domów, brudna woda kapiąca z dachów, wszechobecna noc. Realizując swe ciemne filmy, wyprzedzające swoją epokę (do pesymistycznego, egzystencjalistycznego kina Suzukiego nawiążą dopiero w latach 60. nowofalowcy z Shohei Immaurą na czele), reżyser *Dziejów pewnej miłości* całkowicie przeciwstawił się teatralizacji kina, wprowadził całą paletę nowych środków wyrazu i zrezygnował z usług benshi (w czasie projekcji filmów Suzukiego wspomagał podkładającego muzykę taper).

Daisuke Ito stworzył nowoczesne kino *jidai-geki*, głęboko ironiczne, a przy okazji wirtuozerskie formalnie. Był autorem przede wszystkim dwóch serii filmowych: *Przygód zuchwałego rabusia Jirokichiego* (*Jirokichi Monogatari*, 1931 – filmy te zaginęły) oraz odnalezionego cudem *Dziennika podróży Chujiego* (*Chuji tabi nikki*, 1927) – opowieści o walecznym, ale niepozbawionym wad roninie, przemierzającym średniowieczną Japonię w poszukiwaniu przygód i niegodziwców do ukarania. Po latach do postaci Chujiego (granego przez Danjiro Okochiego) nawiąże Toshiro Mifune kreujący postaci cynicznych, ale w gruncie rzeczy walecznych samurajów w brawurowych filmach Kurosawy, zwłaszcza w zrealizowanej w latach 60. dylogii o Sanjuro – samuraju znikąd (*Straż przyboczna*, *Yojimbo*, 1961; *Sanjuro – samuraj znikąd*, *Tsubaki Sanjuûrô*, 1962).

Ito operował śmiałymi eksperymentami formalnymi zaczerpniętymi z kina zachodniego: ostrym montażem wyznaczającym rytm obrazom, jazdami kamery (w scenach *chambarr*), innowacyjnym wykorzystaniem światła (w scenach nocnych), wreszcie wykorzystaniem napisów będących humorystycznym komentarzem pokazywanych sekwencji. Twórca *Chujiego* korzystał nie tylko z literatury i japońskiego folkloru (Chujii był przecież wytworem kultury ludowej), ale również z literatury zachodniej (powieści Aleksandra Dumasa). To właśnie Ito przeszczepił westernowy schemat fabularny do kina *jidai-geki* (samotny rewolwerowiec został zmieniony w samotnego mistrza miecza, cała fabuła przyporządkowana była finałowemu, najbardziej widowiskowemu pojedynkowi).

W zrealizowanej w 1932 r. swej wersji opowieści o „47 wiernych roninach” w sposób odkrywczy dla japońskiego kina Ito wykorzystał muzykę (w scenie finałowego *seppuku* uskutecznianego przez roninów reżyser wykorzystał budujący atmosferę patosu fragment *Niedokończonej symfonii* Szuberta).

W czasie II wojny Ito unikał realizowania filmów propagandowych, uciekając w tworzenie kina sensacyjnego, takiego jak *Przemytnicy* (*Kokusai Mitsuyudan*, 1944). W 1950 r. wyreżyserował metaforyczny film *Ojczyzna, daleko, daleko stąd* (*Harukanari haha no kuni*), gdzie wykorzystał koncepcję montażu intelektualnego, a w latach 60. wrócił, lecz bez powodzenia, do tworzenia filmów *jidai-geki*. Geniusz Ito i jego innowacyjna rola w kinie japońskim zostały w pełni odkryte dopiero w latach 90.

Do 1920 r. teatralny film japoński znajdzie się w defensywie, zastępowany przez nowocześnie opowiadane, stawiające na eksperymenty formalne i treściowe innowacje obrazy filmowe. W 1923 r., na dzień przed Wielkim Trzęsieniem Ziemi, powołano do życia Stowarzyszenie Aktorów Sceny i Filmu – pierwszy związek zawodowy środowiska artystycznego w Japonii.

2. Okres klasyczny – lata 1923-1935

W 1923 r. Tokio nawiedziło wielkie trzęsienie ziemi, które doszczętnie zniszczyło miasto, w tym wytwórnie filmowe i studia. Na okres dziesięciu lat cała niemalże produkcja filmowa przeniosła się do Kioto. Ostatnim filmem, którego realizacja została zakończona na parę dni przed katastrofą, był obraz *Taniec czarownic* (*Yôji no mai*) Kiyomatsu Hosoyamy będący połączeniem teatru *nô* z rozwiązaniami ikonograficznymi zaczerpniętymi z niemieckiego ekspresjonizmu filmowego, a zwłaszcza *Gabinet doktora Caligari* (1919) Roberta Wiene. Wpływy niemieckiej estetyki filmowej nie ograniczyły się tylko do filmów fantastycznych. W 1923 r. Kenji Mizoguchi zrealizował dla wytwórni Nikkatsu film *Dusza i krew* (*Chi to rei*), film obyczajowy z wyraźnym wątkiem melodramatycznym, wzorowanym na niemieckich filmach niefantastycznych, choć operujących rozwiązaniami wizualnymi charakterystycznymi dla ekspresjonizmu fantastycznego (z czasem nurt ten będzie określany jako *Kammerspiel*). Sam Mizoguchi nie bał się czerpać z wzorców zachodniej kultury przy realizowaniu swoich filmów, dlatego też był jednym z pierwszych filmowców japońskich przeszczepiających motywy z literatury zachodniej na grunt japońskiej kinematografii (*Port w mgle*, *Kiri no minato*, 1923, według dramatu Eugene’a O’Neilla; *Pieniądze*, *Kane*, 1926, wg *Nieboszczyka Mateusza Pascala* Luigiiego Pirandella).

Pojawienie się na mapie kina nazwiska Kenji Mizoguchiego oznacza wejście kinematografii japońskiej w okres klasyczny, przynoszący dziesiątki znakomych filmów realizowanych przez twórców dysponujących urozmaiconym warsztatem reżyserskim i propagujących – przez swoje filmy – własny, niezwykle oryginalny sposób patrzenia na człowieka i świat.

Mizoguchi pochodził z rodziny rzemieślniczej, interesował się malarstwem. Zanim zajął się kinem, miał się różnych zawodów, m.in. był wykidajką w dzielnicy prostytutek Yoshiwarze. Na początku lat 20. podjął pracę jako rysownik tworzący karykatury dla tokijskich dzienników. Próbował swoich sił jako scenograf w wytwórni Nikkatsu, ale wkrótce wziął się za reżyserię. W 1921 r. zadebiutował filmem *Dzień, w którym ożywa miłość* (*Ai ni yomigaeru hi*) – bardzo dobrze przyjętym przez publiczność i krytykę filmową. Twórcze życie Mizoguchiego można podzielić na trzy okresy: okres przedwojenny, okres przypadający na lata wojny i okres powojenny.

W okresie przedwojennym Mizoguchi skupił się przede wszystkim na realizacji tzw. filmów tendencyjnych, obrazów utrzymanych w paradygmacie *gendai-geki*, przedstawiających realistyczny obraz życia społeczeństwa japońskiego, ukazanego przez pryzmat losów jednostek. Filmy te, do których scenariusze tworzyli zwykle lewicujący pisarze, stały się swego rodzaju dokumentem kryzysu społeczno-ekonomicznego lat 20., który ogarnął całą Japonię i w efekcie doprowadził do przejęcia władzy przez skrajną prawicę powiązaną z kręgami militarystycznymi. Sztandarowym „filmem tendencyjnym” Mizoguchiego była *Symfonia Tokio* (*Tokai kôkyôgaku*, 1929), gdzie reżyser ukazał losy kilku wybranych przedstawicieli tokijskiego proletariatu w czasach kryzysu gospodarczego. Odskokiem od tematyki doraźnej były dla Mizoguchiego filmy mówiące o ludziach sztuki: aktorach, malarzach. W obrazach takich, jak: *Opowieść późnej chryzantemy* (*Zangiku monogatari*, 1939) będącym poetycką biografią wielkiego aktora teatralnego i filmowego Matsunosuke Onoe, czy *Lalkarze z rodu Danjuro* (*Danjuro sandai*, 1944), opowieści o słynnym rodzie artystów teatru bunraku, Mizoguchi oddał filmowy hołd klasycznym formom sztuki japońskiej.

W czasie wojny porzucił realizację filmów współczesnych, *gendai-geki*, zrzucony do propagandowego wymiaru kinematografii japońskiej (w swej karierze zrealizował jedynie dwa filmy propagujące ideę japońskiego imperializmu: *Jutrzenkę Mandżurii* (*Manmo kenkoku no reimei*, 1932) i *Załogę Boskiego Wiatru* (*Jinpu-ren*, 1934), tworząc efektowne, choć jednocześnie niezwykle realistyczne filmy psychologicznie *jidai-geki* (np. biografię największego japońskiego mistrza miecza, Musashiego – *Miyamoto Musashi*, 1944).

I wreszcie trzeci, najlepszy okres w twórczości Mizoguchiego przypada na lata powojenne (Okres Mistrzowski), kiedy stworzył swe najdoskonalsze filmy, wpisujące się przede wszystkim w główny nurt poszukiwań filmowych, obecny od początku jego przygody z kinem (*Szalona miłość nauczycielki śpiewu*, *Kyôren no onna shishô*, 1926; *Elegia Naniwy*, *Naniwa ereji*, 1936; *Siostry z Gionu*, *Gion-no shimai*, 1936) – obrazów przedstawiających życie japońskich kobiet podług buddyjskich idei (choć wyraźnie przesycenych chrześcijańskim męczeństwem), poświęcających się dla miłości i fizycznie miażdżonych przez świat, jednakże, ze względu na swoją duchową wielkość odnoszących moralny triumf (*Życie O-Haru*, *Saikaku ichidai onna*, 1952).

Powojenne filmy Mizoguchiego (oprócz *Życia O-Haru* wymienimy jeszcze: nawiązujące do fantastycznych historii o duchach, w rzeczywistości jednak będące wnikliwą analizą psychologiczną ludzkiej natury *Opowieści księżycowe* /*Ugetsu monogatari*, 1953/; oparty na sztuce klasyka dramatu japońskiego Monzeamona Chikamatsu okrutny melodramat *Ukrzyżowani kochankowie* /*Chikamatsu Monogatari*, 1954/; adaptację opowiadania Ogai Mori, ukazującą wynaturzenia feudalnego porządku *Intendent Sansho* /*Sanshō dayū*, 1954/; historyczną sagę *Saga rodu Taira* (*Shin Heike Monogatari*, 1955); oraz na wpółautobiograficzną *Ulicę hańby* /*Akasen-chitai*, 1956/) umocniły jego pozycję jako najwybitniejszego twórcy japońskiego kina, którego subtelne filmy, czerpiące z poetyki klasycznych japońskich form artystycznych w sposób niezwykle przenikliwy ukazywały zarazem wielkość i małość ludzkiej natury, budując jej swoisty pomnik estetyczny. Przy tym w odróżnieniu od innych wybitnych twórców japońskiego kina Okresu Klasycznego i Mistrzowskiego: Yasujiro Ozu i Akiry Kurosawy, filmy twórcy *Sióstr z Gionu*, cechował niezwykle chłód, emocjonalny dystans uzyskany przez precyzyjnie wykorzystane środki filmowego wyrazu, zwłaszcza zdjęcia (przewaga planów średnich, unikanie zbliżeń), zastosowanie montażu wewnętrzkadrowego (przy prawie zupełnym braku montażu ostrego) oraz stonowanego aktorstwa wywiedzonego z poetyki teatru nō.

Ów dystans, z którego przeciwnicy Mizoguchiego czynili zarzut, spowodował, że to właśnie twórcę *Opowieści księżycowych* czcili nowofalowi reżyserzy poszukujący bezlitosnej prawdy o człowieku i otaczającym go świecie, wymierzający rzeczywistości artystyczną sprawiedliwość (w 1975 r. Kaneto Shindō zrealizował film *Życie reżysera*, *Aru eiga-kantoku no shogai*, poświęcone Mizoguchiemu).

Prawdziwą gwiazdą wytwórni Nikkatsu, po przenosinach do Kioto, okazał się Yutaka Abe – realizujący komedie obyczajowe, zwykle dotyczące damsko-męskich relacji (filmy te wzorowane były na wczesnych filmach Ernsta Lubitscha) będących parodią poważnych „filmów tendencyjnych”. W filmach *Kobieta dotykająca swych nóg* (*Ashi ni sawata onna*, 1926) oraz *5 kobiet i on* (*Kare wo meguru gonin no onna*, 1926) Abe wpisał obecny w komediowych spektaklach kabuki schemat fabularny w nowoczesną formę filmową. Abe był także twórcą bajki filmowej *Syrenka na brzegu* (*Riku no ningyo*, 1927), przerobionej na film animowany w 1964 r. przez ojca japońskiego kina animowanego Osamu Tezukę.

Na drugim biegunie twórczości filmowej działał Teinosuke Kinugasa – reżyser pracujący dla Nikkatsu – próbujący w swych dziełach nawiązywać do rozwiązań europejskiej awangardy filmowej. Zrealizowany w 1925 r. obraz *Stońce* (*Nichirin*) był filmem *jidai-geki*, ale z elementami fabularnymi zaczerpniętymi z shintoistycznych legend. W swym kolejnym filmie – *Stronicy z księgi szaleństwa* (*Kurutta Ippeiji*, 1926) Kinugasa, posługując się optycznym odkształceniem obrazu, ukazał sekwencje obrazujące chore wizje produkowane przez skołataną psychikę bohatera.

Spółeczno-ekonomiczny kryzys lat 20. i 30., jak również demokratyzacja państwa w okresie rządów liberałów (okres Taishō) zachęciły filmowców, zwłaszcza lewicujących, do realizowania filmów, które nierzadko w formie melodramatycznej ukazywały pauperyzację społeczeństwa i jego dryfowanie w stronę militarystycznej reakcji. Oprócz Mizoguchiego, w położonych daleko od Tokio (a więc niezależnych od nacisków lobby rządowego) studiach firmy Nikkatsu, najlepsze „filmy tendencyjne” – łączące w sobie psychologiczno-obyczajową



Opowieść późnej chryzantemy, reż. Kenji Mizoguchi (1939)

obserwację z trafną analizą społeczną – realizował Tomu Uchida, twórca *Marionetki* (*Ikeru ningyo*, 1929) – ukazując na przykładzie losów drobnego kombinatora panoramę miejskiego życia, *Teatru ludzkiego życia* (*Jinsei gekijô – Seishun hen*, 1936) – opowieści o utracie wzniosłych ideałów przez młodego społecznika, oraz słynnej *Ziemi* (*Tsuchi*, 1939) – werystycznej wizji życia ubogich wieśniaków zmagających się z naturą (film ten był prototypem *Nagiej wyspy*, *Hamaka-no shima* Shindo, z 1961 r.).

Sztandarowym „filmem tendencyjnym”, a jednocześnie obrazem wpisującym się w tradycję filmów o dręczonych przez otoczenie kobietach-męczennicach (która to tradycja została przez Mizoguchiego podniesiona do rangi sztuki), był film Jukichi Suzukiego *Dlaczego to zrobiła?* (*Nanô-ga kanopo-o so saseta-ka*, z 1929 r.). W tej opowieści o młodej dziewczynie bezlitośnie oszukiwanej przez stykających się z nią ludzi (bohaterka jest m.in. sprzedana do cyrku, gdzie musi pracować jako „żywa tarcza” dla zapijaczanego nożownika) Suzuki pokazuje nieco przerysowany obraz prowincjonalnej Japonii, w której jakby czas stanął w miejscu, a relacje społeczne są oparte na wyzysku, okrucieństwie i brutalności. Podpalenie przez zdesperowaną bohaterkę świątyni sekty, w której była poddawana terrorowi fizycznemu i psychicznemu, staje się oznaką buntu przeciwko niegodziwości świata.

Wartością filmów Uchidy i innych najlepszych „filmów tendencyjnych”, było to, że choć mówiły one wiele o ówczesnej Japonii, były to przede wszystkim uniwersalne opowieści o ludzkim życiu, czytelne i poza granicami (choć oficjalnie pierwsze filmy z Japonii zaczęły docierać na Zachód po II wojnie światowej).

Społeczne zacięcie wytwórni Nikkatsu, która nawet po odbudowie Tokio większość swych studiów filmowych utrzymywała w Kioto, spowodowało, że studio to było postrzegane jako liberalne centrum twórczości filmowej, podczas gdy największy konkurent Nikkatsu, studio Shochiku znajdujące się w Tokio (poza dwuletnim okresem przerwy spowodowanym odbudową stolicy), stało się bastionem konserwatyzmu, zwłaszcza od 1932 roku, kiedy zaczęło realizować coraz więcej filmów sławiących japoński imperializm, a mających usprawiedliwić w oczach opinii publicznej wojskowe podboje cesarskiej armii w Azji Centralnej (*Pięciu zwiadowców*, *Gonin no sekkohei*, 1938, Tasaki Tomotaki).

W połowie lat 30. japońscy filmowcy zaczęli eksperymentować z dźwiękiem. Jednym z pierwszych stosujących dźwięk w swych dziełach był Mizoguchi (*Miasto rodzinne*, *Furusato*, 1930) – zastosował on zakupiony przez Nikkatsu na Zachodzie system zapisu dźwięku Western Electric (w Nikkatsu powstał pierwszy dźwiękowy film *jidai-geki – Sazen Tange*, Daisuke Itô, z 1933). W 1928 r. Masao Tojo wymyśla Eastphone – i właśnie przy jego użyciu, w 1931 r., w wytwórni Shochiku powstaje pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy: komedia romantyczna *Ja i żona mojego sąsiada* (*Madamu to nyobo*) w reżyserii Heinosuke Gosho. Przełom dźwiękowy w japońskim kinie zrodził niespodziewanie kolejną wytwórnię filmową, która w krótkim czasie stanie się największym potentatem produkcyjnym. W 1937 r. w Tokio powstaje firma PCL, zajmująca tworzeniem i wypożyczaniem systemów dźwiękowych studiom filmowym. Obroty finansowe firmy były tak duże, że wkrótce szefowie PCL postanowili sami zająć się produkcją filmową. I tak w 1937 roku powołano do życia wytwórnię Toho, która szybko stała się głównym dostarczycielem filmowej propagandy promilitarystycznej.

Do połowy lat 40. w kinie japońskim egzystowały obok siebie filmy nieme i dźwiękowe. Dźwięk wykorzystywano zwykle w sposób tradycyjny, nagrywając dużą liczbę scen dialogowych. Jednakże w latach 30. dwóch twórców, Hiroshi Shimizu i Yasujiro Shimazu, stosowało dźwięk w sposób bardziej wyrafinowany. Shimizu zrealizował film *Diament* (*Fue no shirata*, 1929), gdzie posłużył się zniekształconym dźwiękiem, by w sposób bardziej sugestywny ukazać scenę snu bohatera, zaś w 1936 r. zrealizował komedię *Pan Dziękuję Bardzo* (*Arigato-San*) – prototyp serii filmów o Panu Torze – gdzie zastosowano całą gamę efektów dźwiękowych. *Dziewczyna z sąsiedztwa* (*Tonari no yaechan*) Shimazu jest subtelną opowieścią o nieodwzajemnionej miłości młodej dziewczyny z nizin społecznych do bogatego chłopaka. Zdesperowana bohaterka w finale filmu popełnia samobójstwo (scenę tę rozegrano za pomocą efektu dźwiękowego: widz słyszał jedynie skok dziewczyny ze skały), zaś jej ukochany dowiaduje się o miłości dziewczyny dopiero na jej pogrzebie.

Dźwięk pozwolił na realizację ciekawszych filmów samurajskich, wypełnionych teraz szczękiem oręża i wyciem zabijanych wojowników (*Życie czterech zabójców*, *Yamiuchi tosei*, 1932, Mansaku Itami; *Zemsta mistrza*, *Adauchi senshu*, 1931, Tomu Uchidy). Największym jednak hitem stał się brawurowy film *jidai-geki* Sadao Yamana *Dzban wart milion ryo* (*Hyakuman – ryo no tsubo*, 1935) inspirowany *Milionem* (*Le Million*, 1931, René Claira). W tej dynamicznej i niezwykle barwnej historii, której bohaterem jest legendarny i niepokorny, jednooki i jednoręki (co nie przeszkadza mu być niepokonanym mistrzem miecza) ronin Sazen Tange (w tej roli Danjiro Okochi) walczący z bandą rzezimieszków o tytułowy dzban (bynajmniej niezawierający pieniędzy), Yamana stworzył matrycę przygodowego filmu *jidai-geki*, do której japońscy filmowcy realizujący filmy samurajskie odwołują się po dziś dzień (przykładem choćby brawurowy pastisz filmów samurajskich, obraz *Samurai Fiction, SF: Episode One*, 1998, Hiroyuki Nakano).

W 1936 r. w wytwórni Shochiku swój pierwszy film dźwiękowy pt. *Jedyny syn* (*Hitori musoko*) zrealizował Yasujiro Ozu – obok Mizoguchiego kolejny, wybitny reżyser japoński, który debiutował w Okresie Klasycznym, zaś najlepsze filmy zrealizował w Okresie Mistrzowskim.

Pochodzący z rodziny kupieckiej Ozu przerwał studia handlowe i zajął się najpierw scenopisarstwem, później reżyserią filmową. Zasłynął cyklem filmów *gandai-geki* o problemach japońskiej młodzieży, których tytuły zaczynały się od pytania: *I cóż z tego, że...?* (*I cóż z tego, że mam dyplom?* *Daigaku-wa deta keredo*, 1929; *I cóż z tego, że oblałem?* *Rakudai-wa shita keredo*, 1930; *I cóż z tego, że się urodziłem?* *Umarete-wa mita-keredo*, 1932), a w których dał się poznać jako wnikliwy obserwator ludzkiego życia, daleki od politycznych uogólnień.

Aby w pełni zrozumieć niezwykłą poetykę filmów Ozu, trzeba zdać sobie sprawę z buddyjskich inspiracji, z jakich zrodziły się dzieła twórcy *I cóż z tego, że się urodziłem?* W buddyzmie zen, pojęcie Absolutu jest tożsame z pojęciem Nicości (określanej słowem *Mu*). Nicość nie jest jednak pojmowana negatywnie, jak w zachodnim kręgu kulturowym. Nicość jest swoistą duchową, idealną materią, z której wychodzi ludzkie życie i do której ludzkie życie nieuchronnie zdąża. A więc by ludzkie życie miało sens, musi transcendować w stronę owej Nicości (w jakimś sensie tożsamej z zachodnim pojmowaniem Boga), równocześnie jednak musi być przesycane elementami owej Nicości, której atrybutami

są spokój, harmonia, doskonałość. Innymi słowy, by człowiek mógł odnaleźć sens egzystencji, musi z godnością i spokojem przyjmować swój los – zarówno w jego pozytywnym, jak i negatywnym wymiarze – bo tylko w ten sposób ludzkie życie może przesyć ów Absolut-Nicość, dająca całkowity spokój duszy i zmysłom. Stąd filmy Ozu, zaliczane przez Paula Schradera do kina transcendentnego (tworzonego jeszcze przez takich reżyserów, jak Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer i Andriej Tarkowski) ⁷, stają się – wyraźniej niż kino Mizoguchiego, w którym buddyjska filozofia przesycona była chrześcijańską ideą poświęcenia, a w późniejszych filmach została wyparta przez egzystencjalistyczne, materialistyczne pojmowanie ludzkiej egzystencji (*Ukrzyżowani kochankowie*) – filmowym medium zawierającym buddyjską wizję człowieka i świata będącą ideowym fundamentem japońskiej kultury. Wielkość Ozu polegała na tym, że propagował buddyjską filozofię, ukazując losy zwykłych współczesnych mu ludzi (po przygodzie z filmami *shinpa* na początku pracy w przemyśle filmowym w dojrzałej twórczości Ozu unikał filmów historycznych *jidai-geki*), koncentrując się nawet nie na jednostkach, ale raczej na grupach ludzi, na rodzinie (rodzina była zwykle „bohaterem” większości filmów Ozu) stającej się dla twórcy symbolem całego świata. Najlepsze filmy Ozu układają się w swoisty cykl, ujmujący uniwersum ludzkiego życia, przesyconego Absolutem-Nicością.

Filmowe opowieści o wymagającej poświęceń miłości ojca do syna (*Nastrój chwili*, *Deki-gokoro*, 1933); kobiecie, która by uratować swe dziecko, zostaje prostytutką (*Kura na wietrze*, *Kaze-no naka-no mendori*, 1948); ojcu, który bezbrzeżnie kocha swą córkę, ale musi dla jej dobra pozwolić jej odejść z rodzinnego domu (*Późna wiosna*, *Banshun*, 1949); wielodzietnej rodzinie zmagającej się z brakiem międzypokoleniowego porozumienia (*Wczesne lato*, *Bakushû*, 1951); małżeństwie niemogącym pogodzić się z brakiem potomstwa (*Smak ryżu z zieloną herbatą*, *Ochazuke-no aji* 1952); zagubionej w rzeczywistości dziewczynie, która po zabiegu usunięcia ciąży popełnia samobójstwo (*Tôkyô boshoku*, *Tokijski zmrok*, 1957); szefie trupy teatralnej skonfrontowanym ze swą przeszłością (*Dryfująca trzcina*, *Ukigusa*, 1958), czy grupie mężczyzn starających się wyswatać swego kolegę-widowca (*Późna jesień*, *Akibiyori*, 1960) – nabierały w rękach Ozu wymiaru parabeli ludzkiej egzystencji podniesionej do rangi transcendentnego, cyklicznego rytuału.

Z filmu na film Ozu rezygnował z charakterystycznej, zwłaszcza dla estetyki filmowej, zachodniej arystotelesowskiej konstrukcji fabularnej opartej na schemacie: początek (zawiązanie akcji) – rozwinięcie (kulminacja) – zakończenie (retardacja), kreując przestrzeń narracyjną na podobieństwo „strumienia egzystencji”, w który nagle wchodzimy wraz z autorem filmu, by przez chwilę mu się przyglądać. Jeżeli pojawiał się element konfliktu dramaturgicznego, był on prostym przełożeniem zenistycznej, panteistycznej wizji świata, w której konflikt rodził się z pogwałcenia harmonii między człowiekiem a środowiskiem (zwłaszcza środowiskiem rodzinnym). Jednak ów konflikt rodził się tylko po to, by zostać zażegnany, by przeciwieństwa się dopełniły, by poszukujący odnalazł przedmiot swych poszukiwań, by znowu nastąpiła harmonia. W najdoskonalszym filmie Ozu, słynnej *Tokijskiej opowieści* (*Tôkyô monogatari*, 1953) reżyser ukazał konflikt między starymi rodzicami reprezentującymi świat przeszłości i tradycji i ich dziećmi żyjącymi już w nowoczesnym porządku. W finale filmu samotny ojciec po śmierci żony, opuszczony przez zajęte własnymi sprawami

dzieci, niespodziewanie znajduje zrozumienie u żony swego poległego na froncie syna. Brak zostaje uzupełniony, naruszenie harmonii zażegnane.

Z filmu na film Ozu ogalała paletę środków wyrazu filmowego (chciał przede wszystkim portretować ludzkie charaktery, eliminując wszystkie niepotrzebne, dramatyczne momenty), by upodobnić film do wiersza haiku, gdzie jedno słowo (jeden kadr, jedna scena) buduje wszechświat. Dążeniu do minimalizmu w filmach twórcy *Dryfującej trzciny* towarzyszyło specyficzne użycie optyki wzorowanej na XIII-wiecznym malarstwie zenistycznym Ma Yüana (drobne elementy „rzucane” na pustą przestrzeń): stosowanie ujęć na wysokości siedzącej na tatami postaci, brak ostrego montażu, zastosowanie „ujęć łącznikowych” – kadrów przedstawiających przyrodę, budynki, place, na których toczy się życie filmowych bohaterów – budujące przestrzeń wewnętrznych doznań ważniejszych od cielesnych interakcji. Większość zwłaszcza późniejszych filmów Ozu kończyło nieruchome ujęcie przyrody bądź ludzkiej twarzy znamionujące buddyjskie „trwanie w wieczności” – idealny stan egzystencjalnej harmonii, do której dążyli bohaterowie filmów Ozu i sam twórca *Tokijskiej opowieści*. O randze filmów Ozu dla kultury japońskiej świadczy fakt, że jako pierwszy reżyser, został on przyjęty do szacownej Japońskiej Akademii Literatury i Sztuki. Być może kino Mizoguchiego stało się synonimem kultury japońskiej, ale wyrazicielem jej najgłębszych, ideowych prerogatyw były właśnie buddyjskie filmu Yasujiro Ozu.

Z końcem lat 30. nastął czarny okres dla japońskiego kina. Po serii prawicowych zamachów (najstraszniejszym z nich był odmalowany w filmie Seijuna Suzuki *Elegia przemocy, Kenka erejii* z 1966 r. – tzw. Incydent z 26 lutego 1936 r., w czasie którego młodzi oficerowie dokonali zamachu stanu w Tokio) całkowicie zdominowany przez współpracujący z armią, antyliberalny, skrajnie konserwatywny rząd Fumimaro Konoe, specjalną ustawą z 1939 r., powołał Departament Informacji i wymusił na szefach wszystkich wytwórni filmowych realizację filmów propagandowych, propagujących idee „Wielkiej Japonii”, powrotu do feudalnych tradycji i całkowitego poparcia dla działań cesarskiej armii w Azji. Twórcy filmowi niegodzący się z taką sytuacją byli zmuszeni uciekać w tematykę historyczną, mimo wszystko jednak przesiąkniętą konserwatywną ideologią – weźmy choćby kolejną filmową wersję opowieści o „47 wiernych roninach” dokonaną w 1941 r. przez samego Mizoguchiego, mającą wyraźne przesłanie sławiące samurajskiego ducha Japończyków (dopiero w kolejnych wersjach, zwłaszcza w filmie Kona Ichikawy z 1994 r., historia wiernych roninów zostanie ukazana w sposób bardziej realistyczny, pozbawiony niepotrzebnego patosu).

Ci reżyserzy, którzy nie chcieli jednak współpracować z władzami, byli na siłę wcielani do armii i wysyłani na front, gdzie bardzo często oddawali życie za cesarza (w Mandżurii zginął m.in. Sadao Yamanaka). W szeregach twórców japońskiego kina powszechny był jednak tak charakterystyczny dla całego japońskiego narodu doby II wojny światowej duch waleczności, patriotyzmu i wiary w zwycięstwo oraz symbolizowany przez imię cesarza Hirohito – Shōwa: „wieczny pokój”. Ogarnięty patriotycznym szałem młody intelektualista Masaki Kobayashi sam zgłosił się do armii, by walczyć na froncie mandżurskim. Tam jednak nastąpiło okrutne przebudzenie artysty z faszystowskiego amoku i postanowienie zaświadczenia o koszmarze wojny, dotyczącej zwłaszcza niewinnych. Postanowienie to popchnęło młodego malarza do zajęcia się kinem i stworzenia

w latach 1959-1961 monumentalnej, nowej *Doli człowieczej* (*Ningen-no joken*) – wstrząsającego antywojennego świadectwa.

W końcu lat 30. zacieśniła się współpraca między japońskimi wytwórniami filmowymi a niemieckimi studiami produkcyjnymi. W Tokio otworzono filię niemieckiej UFA pozostającej na usługach Ministerstwa Propagandy III Rzeszy. Realizowano wystawne koprodukcje mające być świadectwem bliskości kulturalnej Cesarstwa Japońskiego i hitlerowskich Niemiec. W 1937 roku Arnold Fanck – specjalista od filmów o górach – zrealizował w Narze melodramatyczną *Córkę samuraja* (*Der Tochter des Samurai*) z udziałem wybitnej japońskiej aktorki Setsuko Hary (gwiazdy filmów Ozu) grającej postać młodej Japonki zakochanej w słynnym, mieszkającym w Europie pianiście, który niespodziewanie wraca do ojczystego kraju z niemiecką narzeczoną. (Rzecz jasna w finale pianista postanawia zostać w Japonii porzucając międzynarodową karierę muzyczną, co oczywiście rozumie aryjska narieczona otrzymująca w ostatniej scenie filmu pocieszający list miłosny od zakochanego w niej oficera SS).

Fala wojennych filmów propagandowych zalała Japonię. W dziesiątkach starannie zrealizowanych obrazów chwalono potęgę japońskiego oręża i cywilizacyjną misję Cesarstwa Japońskiego, rzecz jasna nic nie wspominając o masakrze tonkińskiej ani (zwłaszcza po 1941 r., czyli po ataku na Pearl Harbour) o obozach koncentracyjnych dla alianckich żołnierzy, ani o nieludzkich stosunkach panujących w szeregach cesarskiej armii. W wyprodukowanym w Toho filmie *Ziemia i żołnierze* (*Tsuchi-to heitai*, 1939, Tomotaki Tasaki) japońscy piechurzy na froncie mandżurskim walczyli z bestialskimi żołnierzami Kuomintangu znęcającymi się nad schwytanymi Japończykami. W monumentalnej *Wojnie na Pacyfiku* (*Hawai mareiki Kaisen*, 1942) – dzięki zdjęciom trickowym Eiji Tsubarai (późniejszego twórcy efektów specjalnych do filmów o Godzilla) – japońscy widzowie mogli podziwiać heroiczne wyczyny cesarskich pilotów niszczących amerykańskie okręty wojenne (często za cenę własnego życia, ku zgryzocie czekających żon, matek i dzieci). Zwykle wojenne filmy propagandowe kończyła apoteoza narodu japońskiego i japońskiej flagi dumnie powiewającej na wietrze.

Oprócz filmów fabularnych realizowano również filmy dokumentalne ukazujące działania frontowe, powrócono również do realizacji dokumentalnych fałszywek (np. serię kronik filmowych dokumentujących walki w Birnie, kręcono w nieodbudowanym po trzęsieniu ziemi w 1923 r. północnym Tokio).

By nie przesadzić z propagandą filmową, pozwolono na realizację filmów *gandai-geki*, zwykle neutralnych politycznie. Jednym z arcydzieł kina obyczajowego zrealizowanych w czasie wojny był *Rikszarz* (*Muhamatsu-no issho*, 1943) Hiroshi Inagaki – według powieści Shusaku Iwashity – ukazujący przyjaźń rubasznego rikszarza i chłopca. Bohater pała nieodwzajemnioną miłością do matki chłopca. Film był nacechowany liryzmem, a jednocześnie utrzymany w realistycznej manierze charakterystycznej dla nietworzonych już rzecz jasna „filmów tendencyjnych”. Powodzenie filmu spowodowało, że w 1958 r. zrealizowano jego nową, kolorową już wersję z Toshio Mifune w roli głównej (ten aktor, po wojnie będący synonimem japońskiego kina, zwłaszcza na Zachodzie, debiutował w *Życiu O-Haru* w roli nieszczęśliwego kochanka głównej bohaterki, straconego za popełnienie megalomanii).

W 1941 r. Kajiro Yamamoto zrealizował film *Koń* (*Uma*) – wzruszającą historię dziewczynki opiekującej się młodym koniem. Ten niezwykle starannie stworzony

obraz (akcja *Konia* rozgrywała się w ciągu czterech pór roku filmowanych przez czterech różnych operatorów) ukrywał subtelny krytykę patriotycznego otumanienia Japończyków (w finale konia zarekwirowali żołnierze wbrew przejmującym protestom dziewczynki zupełnie nierozumiejącej bezwolności dorosłych wobec okrucieństwa żołdaków). Scenę finałową zrealizował młody filmowiec pochodzący z samurajskiej rodziny, malarz i niezrealizowany pisarz – Akira Kurosawa.

Owocna praca Kurosawy przy *Koniu* zachęciła producentów z Toho do powierzenia mu realizacji filmu historycznego *Ci, którzy nastąpili tygrysowi na ogon* (*Tora-no o-o fumu otokotachi* – realizacja 1945, premiera: 1956): według XII-wiecznej legendy opowiadającej o szlachetnym księciu Yoshitsune i jego wiernych samurajach gotowych oddać życie za swego pana.

Ten nawiązujący do teatru nō, a jednak pełen dynamizmu film, w którym można było odnaleźć również zapożyczenia z „Kronik królewskich” Szekspira, rozpoczął nowy rozdział w kinie japońskim: OKRES MISTRZOWSKI.

PIOTR KLETOWSKI

¹ M. Yukio, *Hanazakari no Mori*, w: *Mishima Yukio zenshu*, t. 1, Tokio 1973-1976, s. 131-171, za: B. Kubiak *Ho-Chi, Mishima Yukio – estetyka klasyczna w prozie i dramacie 1941 – 1960*.

² Wypowiedź Nagisy Oshimy pochodząca z filmu *100 lat kina japońskiego* (1994).

³ W opracowaniu tematu pomocne były mi klasyczne pozycje opisujące fenomen kina japońskiego takie, jak: D. Richie, Shrader (foreword), *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International, London 2001; S. Janicki, *Film japoński. – fakty, dzieła, twórcy*, Warszawa 1982; A. Nolletti (wyd.), D. Desser, *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, Indiana 1992; J. L. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, Princeton 1992; P. B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, Wisconsin Studies in Film, Wisconsin 2003; D. Desser, *Eros Plus Massacre: Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Midland Books, New York 1988; W. Thomas, *Weisser Yuko Mihara, Japanese Cinema Essential Handbook*, Vital Books, Miami 1999; T. Weisser, Y. M. Weisser, *Japanese Cinema: Encyclopedia – Horror, Fantasy, Science Fiction*, Vital Books, Miami 1998; M. Schilling, *Con-*

temporary Japanese Film, Weatherhill Inc, London 1999; J. Sharp, T. Mes, N. Hideo (foreword), *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2005; J. Mellen, *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, Random House Inc, London 1976; G. Nowell-Smith (wyd.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

⁴ Na temat uwarunkowań kulturowych społeczeństwa japońskiego zob. R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. i wstęp E. Klekot, PIW, Warszawa 1999.

⁵ Na temat skomplikowanych relacji między Japonią a Niemcami w XX wieku, zob. E. Rutkowska-Pałasz, K. Starecka, *Historia państw świata w XX wieku: Japonia*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004.

⁶ Na temat „strategii epigońskiej” w kinie azjatyckim, zwłaszcza kinematografii hongkońskiej, zob. D. Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, Harvard, 2000.

⁷ Por. P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, New York 1988.