

# Orientalne gwiazdy Hollywood

KRZYSZTOF LOSKA

W połowie XIX w., za sprawą napływu chińskich robotników oraz nawiązania kontaktów handlowych z Japonią, w amerykańskiej kulturze popularnej pojawił się nowy typ bohatera drugoplanowego – człowiek Orientu. Jego wizerunek opierał się na stereotypowych wyobrażeniach na temat innych ras jako stojących niżej w rozwoju cywilizacyjnym, odmiennych kulturowo i niezdolnych do asymilacji. W spektaklach teatralnych, wodewilach, musicalach i rewiach można było wówczas zobaczyć azjatyckich imigrantów – złośliwych, niebezpiecznych lub usługowych – w których wcielali się biali aktorzy ucharakteryzowani na Chińczyków, tworzący przerysowany obraz reprezentantów tej mniejszości narodowej <sup>1</sup>.

Od samego początku wydawało się oczywiste, że rasa nie jest pojęciem zakorzenionym wyłącznie w dyskursie biologicznym, lecz jest wytworem tekstualnym, powstałym jako efekt procesu przedstawiania. Charakterystykę tego mechanizmu opisał niegdyś Edward W. Said, posługując się pojęciem orientalizmu jako strategii myślenia opartej na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu Wschodu i Zachodu <sup>2</sup>. Celem tej opozycji jest ustanowienie hierarchicznego stosunku zależności, czyli hegemonii kulturowej, a także wytworzenie zbiorowych wyobrażeń na temat „nas” i „innych”.

Nie zamierzam szczegółowo omawiać założeń filozoficznych i politycznych orientalizmu – czytelnik może je znaleźć w licznych publikacjach poświęconych teoriom postkolonialnym <sup>3</sup> – pragnę jedynie odwołać się do niektórych ustaleń metodologicznych Saida, który przekonująco uzasadniał, że w Oriencie od wieków widziano potencjalne zagrożenie dla zachodniego porządku, coś obcego i tajemniczego, ale jednocześnie źródło urzekających obrazów, egzotyczną scenerię opowieści przygodowych, symbol pokus cielesnych i manifestację niczym nieskrępowanej zmysłowości.

O pozytywnym stosunku Amerykanów do kultur Dalekiego Wschodu mogłaby świadczyć obecność sztuki orientalnej na wystawie światowej zorganizowanej z okazji stulecia powstania Stanów Zjednoczonych czy sukces opery Giacomo Pucciniego *Madame Butterfly*, wystawionej w Nowym Jorku w 1907 r., ale przeczą temu liczne publikacje podsycające lęk przed rosnącą potęgą państw azjatyckich. Szczególne znaczenie dla utrwalenia negatywnych stereotypów miał tekst Jacka Londona pod wiele mówiącym tytułem *Yellow Peril* (*Żółte zagrożenie*), napisany w czasie wojny rosyjsko-japońskiej (1904-1905) <sup>4</sup>.

Odwieczdleniem ambiwalentnego stosunku do Orientu było również kino amerykańskie w pierwszych dekadach ubiegłego stulecia. Producenci szybko reagowali wówczas na zmiany nastrojów społecznych i wprowadzali na ekran za-

równie postacie niebezpiecznych, jak i uległych Azjatów. W latach 1909-1915 powstało ponad sto filmów rozgrywających się w krajach Dalekiego Wschodu, zazwyczaj z japońskim wątkiem fabularnym<sup>5</sup>. Większość z nich stanowiły melodramaty opowiadające o nieszczęśliwej miłości, na drodze której stały różnice klasowe i rasowe, czasem zaś przeszkadzały obowiązki wobec rodziny.

Niewątpliwie największą orientálną gwiazdą amerykańskiego kina niemego był Sessue Hayakawa (1889-1973), który jako młody człowiek przyjechał z Japonii na studia ekonomiczne do Chicago, ale szybko z nich zrezygnował i po kilku latach rozpoczął karierę na scenie teatralnej. Podobno w jednym ze spektakli wystawianych w Małym Tokio zobaczył go Thomas H. Ince (1882-1924), współtwórca systemu „wielkich wytwórni”, i zaproponował mu pracę w filmie. W 1914 roku niedoświadczony aktor wystąpił w kilkunastu produkcjach, zazwyczaj u boku żony, Tsuru Aoki (1892-1961).

Schemat fabularny tych wczesnych filmów był podporządkowany warstwie wizualnej, o czym przekonuje chociażby *O Mimi San* (1914, Reginald Barker), w którym Hayakawa gra najstarszego syna szoguna zakochanego w córce ogrodnika (Tsuru Aoki). Akcja toczy się w dawnych czasach, ale nie chodzi o wiarygodność historyczną, lecz stworzenie wrażenia autentyczności za pomocą scenografii i kostiumów. Efekt ten udało się osiągnąć dzięki obecności licznych ujęć rozgrywających się na tle tradycyjnych ogrodów japońskich, we wnętrzach imitujących oryginalną architekturę, wyposażonych w rozsuwane drzwi i ścianki działowe (*fusuma*), maty *tatami* rozłożone na podłogach oraz zwoje z kaligrafiami wiszące na ścianach. Podobną strategię przedstawiania stosowano w wielu produkcjach opartych na orientalistycznych fantazmatach. Jeden z ówczesnych recenzentów po premierze *Zalotów O San* (*The Courtship of O San*, 1914, Reginald Barker) tak pisał o tym filmie: *scenografia podkreśla japoński koloryt, a złudzenie realności wzmacniają ceremonie parzenia herbaty, formalne spotkania i sceny uroczystości weselnych*<sup>6</sup>.

Z zachowanych wczesnych filmów z udziałem Hayakawy i Aoki na szczególną uwagę zasługuje *Gniew bogów* (*The Wrath of the Gods*, 1914, Reginald Barker), który – podobnie jak wspomniane powyżej tytuły – rozgrywa się na tle egzotycznej scenerii japońskiej, pieczołowicie odtworzonej w hollywoodzkim atelier wytwórni Ince'a. Film ten pokazuje, w jaki sposób konstruowano dyskurs orientalistyczny za pomocą środków stylistycznych i narracyjnych. Opowieść o miłości, kłótnie i naruszeniu zakazu jest tak naprawdę moralitetem o zderzeniu cywilizacji, o konfrontacji barbarzyńskich przesądów z religią chrześcijańską<sup>7</sup>.

Scenariusz *Gniewu bogów* zawiera typowe składniki melodramatu o międzyrasowym romansie azjatyckiej kobiety i białego mężczyzny. Toya (Tsuru Aoki), córka miejscowego barona (Sessue Hayakawa), zakochuje się z wzajemnością w rozbitku, amerykańskim marynarzu (Frank Borzage), który próbuje nawrócić ją na prawdziwą wiarę. Mężczyzna nie wie, że bohaterka nie może wyjść za mąż, ponieważ starożytna legenda głosi, że jej związek wywoła gniew bogów i spowoduje wybuch wulkanu. Sprzeciwiający się małżeństwu ojciec na łożu śmierci zmienia zdanie i zgadza się na ślub, wcześniej zaś odrzuca religię przodków i przyjmuje chrzest.

Podstawowe składniki orientalistycznych wyobrażeń, czyli przekonanie o wyższości moralnej i intelektualnej Zachodu nad Wschodem przy równoczesnej fas-

cynacji odmiennością kulturową, są widoczne w pełnej krasie i znajdują rozwinięcie w kolejnych produkcjach, niekoniecznie rozgrywających się na Dalekim Wschodzie. Bohaterem *Tajfunu* (*The Typhoon*, 1914, Reginald Barker) jest japoński dyplomata dr Nikobe Tokoramo (Sessue Hayakawa) wykonujący tajną misję w Paryżu, gdzie romansuje z atrakcyjną Francuzką, Heleną (Gladys Brockwell). Po między kochankami dochodzi do kłótni, w wyniku której kobieta ginie, ale winę za jej śmierć bierze na siebie wysłany przez rząd japoński młody student Hironari (Henry Kotani).

Film Barkera jest melodramatem szpiegowskim, ale warto o nim wspomnieć ze względu na sposób konstruowania bohaterów orientalnych. Postać japońskiego dyplomaty urzeczywistnia pewien wzorzec powtarzany w wielu filmach z udziałem Hayakawy. Człowiek Orientu nie jest kimś całkowicie obcym, wydaje się bowiem podobny do nas – nosi eleganckie garnitury, mieszka w pokoju urządzonym zgodnie z europejskimi wzorcami, czyta książkę w zachodnim języku. Wszystko to sugeruje, że porzucił dawny styl życia, ale strategia mimikry okazuje się wyłącznie iluzją, mającą ukryć prawdziwe motywy jego postępowania. Mężczyzna rzadko akcentuje przynależność etniczną, robi to jedynie przy wyjątkowych okazjach – wówczas zakłada kimono, pije sake i herbatę w tradycyjnych czarkach, rozstawia parawany z widokiem góry Fudzi i otacza się posążkami Buddy.

Gra pozorów maskuje jego niezdolność do asymilacji, co zarzuca mu kochanka. „Prawdziwą naturę” człowieka Orientu obnaża scena, w której bohater traci panowanie nad sobą, wybucha gniewem i staje się zagrożeniem dla bezbronnej kobiety. Tuż po zabójstwie pojawia się plansza z napisem: *East is east and west is west and never the twain shall meet*, pochodzącym z wiersza Rudyarda Kiplinga. *Tajfun* utrwała w ten sposób wiele negatywnych stereotypów, zgodnie z którymi Azjaci są prezentowani jako ludzie agresywni, skłonni do przemocy i fałszywi. Nie równoważy tego pozytywny wizerunek młodszego Japończyka, studenta Hironariego, który jest ucieleśnieniem wierności i gotowości do poświęceń. Niewspółmierność kulturową zapowiada prolog filmu rozgrywający się w Kraju Kwitnącej Wiśni zestawiony następnie z sekwencją europejską. Ten chwyt fabularny służy nie tylko wydobyciu różnic, ale też pokazaniu, że przedstawicielom mniejszości narodowych niełatwo jest się odnaleźć w obcym świecie, ponieważ muszą na nowo określić swoją tożsamość<sup>8</sup>.

Punktem zwrotnym w karierze Hayakawy okazało się nawiązanie współpracy z wytwórnią kierowaną przez Jesse’ego L. Lasky’ego (1880-1958), dla której pracowali między innymi bracia DeMille: William (1880-1958) i Cecil B. (1881-1959). W ciągu czterech lat japoński aktor wystąpił w siedmiu wyreżyserowanych przez nich filmach i dość szybko stał się pierwszoplanową gwiazdą egzotycznych melodramatów. Z dzisiejszej perspektywy za najwybitniejsze dokonanie z tego okresu uchodzi *Oszustka* (*The Cheat*, 1915, Cecil B. DeMille), w którym Hayakawa zagrał zamożnego kolekcjonera i handlarza sztuki, Toriego<sup>9</sup>.

Zgodnie z ówczesnymi konwencjami głównych bohaterów poznajemy w pierwszych scenach, służących nie charakterystyce psychologicznej, lecz zbudowaniu wyrazistego systemu opozycji, zwłaszcza między dwoma mężczyznami. Przeciwnieństwo to jest podkreślane za pomocą środków wizualnych, przede wszystkim za sprawą wyboru oświetlenia. Scena wprowadzająca Toriego jest nakręcona w niskim kluczu, z wykorzystaniem silnych kontrastów, co sugeruje tajemniczość i ak-

centuje demoniczny charakter postaci. Richarda Hardy'ego (Jack Dean) poznajemy, gdy siedzi przy biurku w jasno oświetlonym pomieszczeniu, zapewne w biurze, ponieważ mężczyzna jest maklerem giełdowym, przedstawicielem klasy średniej. Jego żona Edith (Fanny Ward) należy do nowojorskiej śmietanki towarzyskiej, jest skarbniczką Czerwonego Krzyża, ale ma słabość do gier hazardowych i skłonność do przepychu.

Sumiko Higashi zauważyła, że pierwsze ujęcia pozwalają na wydobycie różnicy rasowej i skonstruowanie „inności”, ale zapowiadają także zderzenie kapitalistycznej etyki pracy i świata przyjemności, przekonują o rosnącym wpływie kultury konsumpcyjnej oraz wyłanianiu się nowej klasy próżniaczej<sup>10</sup>. Bohaterowie spotykają się podczas balu charytatywnego wydanego przez zamożnego Japończyka w jego eleganckiej posiadłości urządzonej w zachodnim stylu, ale z orientalnymi akcentami. Tori oprowadza Edith po prywatnych pokojach, w których przestrzeń jest przedzielona przesuwными drzwiami i parawanami, na ścianach wiszą lampiony, w głębi stoi posązek Buddy i wiele drogocennych przedmiotów, będących symbolem luksusu. W tej egzotycznej scenerii rozgrywają się kluczowe wydarzenia fabularne: najpierw dochodzi do zawarcia sekretnego układu między Edith i Torim (kobieta pożycza od niego dziesięć tysięcy dolarów na pokrycie długów), a później do próby gwałtu i rozpaczliwej obrony honoru.

Cecil B. DeMille wykorzystuje wiele orientalistycznych stereotypów: pokazuje człowieka Wschodu jako atrakcyjnego i fascynującego, ale zarazem potencjalnie niebezpiecznego, ponieważ niezdolnego do prawdziwej asymilacji. Tori tylko powierzchownie przyjmuje zachodni system wartości, w rzeczywistości zaś hołduje barbarzyńskim obyczajom. Wyraziście określone jest zasadnicze przesłanie ideologiczne filmu dotyczące zakazu utrzymywania bliskich stosunków z ludźmi należącymi do innej rasy. Naruszenie tego zakazu ma dalekosiężne konsekwencje – kobieta zostaje pohańbiona, a jej mąż oskarżony o zbrodnię, której nie popełnił (wziął na siebie winę żony).

Końcowe sekwencje rozgrywają się na sali sądowej, gdzie dochodzi do ujawnienia prawdy – domniemania ofiara, czyli Tori, okazuje się przestępcą, a prawdziwą pokrzywdzoną jest kobieta, która w obronie własnej zraniła niedosłzłego gwałciela. Zgromadzona publiczność domaga się natychmiastowego ukarania sprawcy, dzięki czemu *Edith zostaje zrehabilitowana, choć wcześniej uznano ją za oszustkę*<sup>11</sup>. W ten sposób udaje się ocalić amerykańskie małżeństwo, zaś imigranta, przyjmowanego wcześniej na salonach i akceptowanego, wykluczyć ze wspólnoty.

Sukces komercyjny i artystyczny filmu DeMille'a przeszedł najśmielsze oczekiwania twórców, amerykańscy i europejscy krytycy pisali o doskonałości formalnej dzieła, znakomitych zdjęciach Alvina Wyckoffa i scenografii Wilfreda Bucklanda. Louis Delluc, francuski scenarzysta i dramaturg, rozważając pojęcie fotogenii, podawał jako przykład kreacje Sessue Hayakawy, widząc w nich ucieleśnienie „bolesnego piękna” i melancholii wyrażanej za pomocą spojrzenia<sup>12</sup>. W 1937 r. inny przedstawiciel francuskiej awangardy, Marcel L'Herbier, nakręcił remake (*Forfaiture*) z udziałem japońskiego gwiazdora, który powtórzył swoją rolę sprzed lat<sup>13</sup>.

W *Oszustce* DeMille'a można odnaleźć modelowy przykład jednego z podstawowych wariantów hollywoodzkiego człowieka Orientu, który pojawiał się w wielu ówczesnych produkcjach. Tori symbolizuje zagrożenie, które Jack London

określił mianem *Yellow Peril*, ponieważ pod maską człowieka cywilizowanego ukrywa prawdziwą, czyli złowrogą i prymitywną naturę<sup>14</sup>. W dodatku okazuje się gwałcicielem, czyli kimś, kto narusza normy społeczne i łamie zakaz utrzymywania kontaktów seksualnych między reprezentantami różnych ras. Przypomnijmy, że wyobraźnia melodramatyczna zakłada istnienie ładu moralnego, który musi zostać przywrócony w finale<sup>15</sup>. W filmie DeMille'a dokonuje się to podczas rozprawy sądowej, zakończonej niewinnieniem amerykańskiej rodziny i napiętnowaniem obcego, który przyjmuje na siebie rolę kozła ofiarnego. Reżyser buduje przestrzeń diegetyczną w taki sposób, by widzowie utożsamili się z publicznością zgromadzoną na sali, a tym samym przyłączyli się do chóru domagającego się natychmiastowego skazania przestępcy.

Temat gwałtu na białej kobiecie, któremu towarzyszy pragnienie zlinczowania sprawcy, należał do motywów przewodnich w amerykańskiej kulturze popularnej<sup>16</sup>. Punktem wyjścia było wyobrażenie kobiety jako istoty kruchej, której należy się szczególna ochrona, gdyż jest narażona na niebezpieczeństwo ze strony obcych mężczyzn (zwłaszcza „kolorowych”). Jeśli ofiara zostaje zhańbiona, a jej reputacja zrujnowana, to wspólnota musi oczyścić się przez schwywanie i ukaranie gwałciiciela. Finałowa scena „*Oszustki*” pełni funkcję filmowej relacji z publicznego upokorzenia białej kobiety, któremu towarzyszy niekontrolowany wybuch gniewu ze strony białych mężczyzn<sup>17</sup>. W pewnym sensie kobieta jest współwinna, naruszyła bowiem zasady, zawierając układ z Japończykiem i spotykając się z nim za plecami męża. Nie łączy ich romans, ale skłonność do hedonizmu, zamiłowanie do zbytku i hołdowanie konsumpcyjnemu stylowi życia. Wszystko to podważa patriarchalny porządek społeczeństwa amerykańskiego, oparty na protestanckiej etyce pracy, którego obrońcą jest Richard Hardy. Publiczne wyznanie winy jest równoznaczne z przebaczeniem i rehabilitacją Edith oraz umożliwia ukaranie człowieka Orientu.

W latach 1914-1918 Sessue Hayakawa zyskał status gwiazdy w wytwórni Lasky'ego. W kilkunastu melodramatach zagrał bohaterów niejednoznacznych – intrygujących, ale czasami budzących odrazę – świadomie wykorzystując orientalistyczne stereotypy stworzone przez kulturę zachodnią. Nie oznacza to, że specjalizował się w kreowaniu „czarnych charakterów” będących kinowym odpowiednikiem „złotego zagrożenia”. W *Szlachetnym przyjacielu* (*The Honorable Friend*, 1916, Edward J. Le Saint) zagrał „dobrego Japończyka”, świadomego wyższości zachodnich wartości moralnych, którego antagonistą i rywalem – także w sferze uczuciowej – jest chciwy i bezwzględny handlarz sztuki. Negatywne cechy człowieka Orientu są zazwyczaj złagodzone lub wyeliminowane dzięki poświęceniu przez niego życia dla wyższego dobra, jak to ma miejsce chociażby w *Zakazanych ścieżkach* (*Forbidden Paths*, 1917, Robert Thornby). Hayakawa gra w tym filmie młodego człowieka zakochanego w pięknej Amerykance, który wie, że dziewczyna darzy uczuciem innego. Nie ma mowy o żadnej rywalizacji z białym mężczyzną, bowiem uczucie Japończyka jest czysto platoniczne i pragnie on jedynie szczęścia bliskiej mu osoby<sup>18</sup>.

Możliwość nawiązania międzyrasowego romansu jest oczywiście pokusą dla bohaterów, jednak w egzotycznych melodramatach pojawiają się wyraźne ograniczenia. O ile wariant znany z opery Pucciniego, czyli związek białego mężczyzny z Azjatką, jest dopuszczalny – choć kończy się tragicznie dla zakochanej kobiety – o tyle miłość Japończyka (lub Chińczyka) do Amerykanki jest uczuciem zaka-



*Córka Szanghaju*, rež. Robert Florey (1937)



*Szanghaj ekspres*, rež. Josef von Sternberg (1932)



*Córka smoka*, rež. Lloyd Corrigan (1931)



*Oszustka*, rež. Cecil B. DeMille (1915)

zanym. Charakterystyczny sposób rozwiązywania tej problematycznej relacji prezentuje film *Zew Wschodu* (*The Call of the East*, 1917, George H. Melford)<sup>19</sup>. Takada (Sessue Hayakawa), zamożny japoński arystokrata, zakochuje się z wzajemnością w Sheili Hepburn (Margaret Loomis), która przyjechała do Tokio ze swoim przyrodnim bratem, Alanem (Jack Holt). Romantyczny związek okazuje się możliwy, gdyż matka bohaterki jest Japonką, o czym od początku wiedzą widzowie (ale nie bohater). Pomimo, że postacią negatywną jest Alan, który uwodzi siostrę Takady (Tsuru Aoki), to hierarchiczna opozycja między Zachodem i Wschodem nie zostaje podważona. W planszach z napisami jest podkreślana skłonność do okrucieństwa tkwiąca w naturze Japończyków, uleganie irracjonalnym impulsom oraz kierowanie się fałszywie rozumianym honorem.

*Zew Wschodu* jest filmem wyjątkowym tylko z jednego powodu – szczęśliwego zakończenia, które nigdy wcześniej nie pojawiało się w melodramatach z udziałem Hayakawy. W innych produkcjach z okresu współpracy z wytwórnią Lasky'ego dominował wariant odwrotny, zgodnie z którym bohater musi poświęcić swoje szczęście – a czasem i życie – dla wyższego dobra, jak to ma miejsce chociażby w *Tajnej grze* (*The Secret Game*, 1917, William C. DeMille), *Honorze rodziny* (*The Honor of the House*, 1918, William C. DeMille), *Najdzielniejszym* (*The Bravest Way*, 1918, George H. Melford) czy *Mieście ciemnych twarzy* (*The City of Dim Faces*, 1918, George H. Melford).

Człowiek Orientu bywał pozytywną postacią dramatu tylko wówczas, gdy z pokorą przyjmował wyznaczone mu miejsce w hierarchii, a w finale składał życie w ofierze, by ocalić ukochaną (białą) kobietę lub umrzeć za przybraną ojczyznę. Ostatnia plansza z napisami do filmu *Pierworództwo* (*His Birthright*, 1918, William Worthington) wskazuje jedyną „słuszną” drogę dla imigrantów, czyli asymilację i przyjęcie zachodnich wartości: *Jestem gotów oddać życie za Amerykę. Twój kraj – NASZ kraj*. Znacznie częściej bohater umiera, ratując kobietę, jej narzeczonego lub rodzinę, jak w *Świątyni zmroku* (*The Temple of Dusk*, 1918, James Young), *Odważnym tchórzem* (*The Courageous Coward*, 1919, William Worthington) czy *Długu* (*His Debt*, 1919, William Worthington).

W orientalnych melodramatach nie zawsze chodziło o pokazanie niemożliwego do urzeczywistnienia międzyrasowego romansu, czasem wydarzenia fabularne rozgrywały się wyłącznie na tle egzotycznej scenerii, bez bohaterów zachodnich. Najlepszym przykładem jest niewątpliwie *Malarz smoków* (*The Dragon Painter*, 1919, William Worthington), nakręcony po rozstaniu z Laskym i założeniu przez Hayakawę własnej wytwórni Haworth Pictures<sup>20</sup>. Japoński aktor powrócił do wizerunku „szlachetnego dzikusa”, w którym specjalizował się we wczesnym okresie kariery, kiedy to wcielał się w role indiańskich wojowników: w *Masce śmierci* (*Death Mask*, 1914) i *Ostatnim z rodu* (*The Last of Line*, 1914) zagrał syna wodza plemienia Siuksów (w obu filmach na pierwszy plan wysuwał się wątek romantyczny)<sup>21</sup>.

Główny bohater – tytułowy malarz smoków – jest sierotą, naiwnym marzycielem, który żyje w zgodzie z naturą, na obrzeżach wielkiego świata, szukając zaklętej w smoka księżniczki, malowanej przez siebie na obrazach. Wykreowana w amerykańskim atelier Japonia jest urzeczywistnieniem orientalistycznych fantazji na temat dalekich krain – tajemniczych i fascynujących, istniejących niejako poza czasem. Pośród wodospadów, górskich potoków i lasów mieszkają ludzie nieskażeni cywilizacją, wierzący w działanie sił nadprzyrodzonych oraz prawdziwą



miłość, dla której są gotowi poświęcić wszystko, jak Umeko (Tsuru Aoki), zakochana w bohaterze córka mistrza Kano.

Podobnie jak we wcześniejszych filmach, twórcy zmierzali do stworzenia wrażenia autentyczności bez ekspozowania elementów baśniowych. Świadczy o tym staranność w doborze kostiumów, pieczołowicie przygotowana scenografia, a przede wszystkim aranżacja przestrzeni domowej odpowiadająca japońskim wzorcom (przesuwne drzwi i okna, maty *tatami*) oraz oznaki „japońskości”, jak charakterystyczne ogrody, kamienne latarnie, bramy przed świątyniami, klasyczny taniec przy akompaniamencie *samisenu* i bębenków, ilustracje na zwojach.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w niemal wszystkich wspomnianych powyżej filmach u boku Sessue Hayakawy występowała jego żona, Tsuru Aoki, której wizerunek ekranowy również opierał się na oscylacji między tożsamością japońską i amerykańską, tradycją i nowoczesnością, z tą jednak różnicą, że postacie przez nią kreowane nie wiązały się z potencjalnym zagrożeniem. Aktorka prawie zawsze otrzymywała role kobiet niewinnych, czasem nieszczęśliwie zakochanych lub skrzywdzonych przez białych mężczyzn, zawsze jednak z pokorą znoszących swój los. W przeciwieństwie do młodszej od siebie, chińsko-amerykańskiej gwiazdy, Anny May Wong (1905-1961), nie wpisywała się w stereotyp „orientalnego wampa”, była raczej wcieleniem przykładowej córki, wiernej narzeczonej lub oddanej żony. Od czasu *Gniewu bogów* publiczność widziała w niej symbol czystości i uczciwości, czasem dziewczęcej prostoty, by nie rzec naiwności. Można się zgodzić z Sarą Ross, która stwierdziła, że jej role wpisują się melodramatyczny wzorzec postaci stworzony przez Lillian Gish (1893-1993) i Mary Pickford (1892-1979)<sup>22</sup>.

W prasie amerykańskiej podtrzymywano wizerunek idealnie zasymilowanej pary japońskiej, która urzeczywistniała zapotrzebowanie na „bezpieczną inność” i oswojoną egzotykę, nie będącą zagrożeniem dla zachodnich wartości. Na co dzień małżonkowie chodzili w zachodnich strojach, tradycyjne kimono zakładali tylko na specjalne okazje, a wówczas reporterzy fotografowali ich na tle ogrodu w stylu japońskim, usytuowanym w ich nowoczesnej posiadłości. Dziennikarz „Los Angeles Times” pisał, że Tsuru Aoki *przypomina Amerykankę nawet w sposobie mówienia i formułowania sądów*<sup>23</sup>, zaś jej zainteresowanie modą i kulturą francuską doskonale wpisywało się w obowiązujące wówczas trendy.

W pewnym sensie oboje stanowili wytwór mechanizmu mimikry, czyli procesu wytwarzania rozpoznawalnego podmiotu, *który jest prawie taki sam, ale nie całkiem*<sup>24</sup>. Wytwórnia filmowa i producenci byli zainteresowani podtrzymywaniem takiego wizerunku, w którym egzotyczność wydawała się czymś swojskim. Ich zachowanie potwierdza, że tożsamość ma charakter performatywny – aktorzy w życiu codziennym i na ekranie odgrywali spektakl, podczas którego podkreślali odmienność etniczną i jednocześnie wymazywali znaki inności, upodabniając się do otoczenia i podejmując grę ze stereotypami.

Na początku lat 20. nastąpił zmierzch ich popularności, oboje wyjechali do Europy i przez kilka lat mieszkali we Francji, a także w Japonii. Hayakawa ze zmiennym szczęściem kontynuował karierę aktorską – występował w filmach Maxa Ophülsa, Marcela L’Herbiera, Jeana Dellanoya, Jeana Nugulesco – podczas gdy jego żona na długie lata zniknęła z ekranów (w 1960 r. zagrała w amerykańskim dramacie wojennym Phila Karlsona *Z piekła do wieczności /Hell to Eternity/*). Nie

znaczy to bynajmniej, że w Hollywood zmalowało zainteresowanie tematyką orientalną, wręcz przeciwnie, z tą však różnicą, że zamiast melodramatów zaczęto produkować filmy sensacyjne i kryminalne, w których rzadziej występowali aktorzy azjatyccy, zastępowani przez europejskich gwiazdorów.

W latach 30. dużą popularnością cieszyły się filmy opowiadające o przygodach orientalnych detektywów – Charliego Chana, Kentaro Moto i Jamesa Lee Wonga. Pierwszy z nich, z pewnością najslawniejszy, pojawił się jeszcze w czasach kina niemego, w dziesięcioodcinkowej serii nakręconej przez Pathé Studios w 1926 r. z George'em Kuwą (1885-1931) w roli głównej<sup>25</sup>. Rok później wytwórnia Universal przeniosła na ekran *Chińską papugę* (*Chinese Parrot*, 1927, Paul Leni) z udziałem innego japońskiego aktora Kamiyamy Sōjina (1884-1954), dopiero jednak obsadzenie Wernera Olanda (1879-1938) w roli Charliego Chana zakończyło się sukcesem. W latach 1931-1937 szwedzki aktor wystąpił w 16 filmach z tego cyklu, rozwiązując zagadki kryminalne w Paryżu, Londynie, Monte Carlo, Szanghaju, Kairze i Nowym Jorku.

W cieniu popularności chińskiego detektywa pozostawała postać tajemniczego Japończyka, pana Moto – absolwenta prestiżowej uczelni amerykańskiej, mistrza wschodnich sztuk walki, agenta służb specjalnych i współpracownika międzynarodowej policji, w którego z powodzeniem wcielał się Peter Lorre (w latach 1937-1939 wytwórnia 20th Century Fox wyprodukowała osiem filmów z jego udziałem). Nie mniejszą sympatią publiczności cieszyły się przygody mieszkającego w San Francisco chińskiego detektywa Wonga, wyróżniającego się z tłumu olbrzymim wzrostem, ale też nieprzeciętną inteligencją (w pięciu filmach z lat 1938-1940 zagrał go Boris Karloff).

Karla Rae Fuller zauważyła, że tym, co łączy wszystkie trzy postacie filmowych detektywów jest ich związek z kulturą zachodnią<sup>26</sup>. Konsekwentnie pomagają oni amerykańskim instytucjom rządowym i tamtejszym przedstawicielom prawa. Bardzo dobrze mówią po angielsku – ukończyli prestiżowe uczelnie (Moto studiował na Uniwersytecie Stanforda, Wong w Oksfordzie i Heidelbergu, jedynie Chan nie był tak dobrze wykształcony) – noszą klasyczne, trzyczęściowe garnitury i nie utrzymują zbyt bliskich kontaktów z własną grupą etniczną.

Nie zamierzam poświęcać więcej uwagi filmom z udziałem zachodnich aktorów wcielających się w orientalnych bohaterów, pragnę bowiem na koniec przypomnieć o popularnej w latach 30. parze aktorskiej: Annie May Wong (1905-1961) i Philipie Ahnie (1905-1978). Wong urodziła się w chińskiej dzielnicy Los Angeles, karierę rozpoczynała jeszcze w czasach kina niemego, występując u boku Lona Chaneya w *Okruchach życia* (*The Bits of Life*, 1921, Marshall Neilan) i Douglasa Fairbanksa w *Złodzieju z Bagdadu* (*The Thief of Bagdad*, 1924, Raoul Walsch), ale prawdziwą sławę przyniosły jej role w filmach dźwiękowych: *Córce smoka* (*Daughter of the Dragon*, 1931, Lloyd Corrigan) i *Szanghaj Ekspres* (*Shanghai Express*, 1932, Josef von Sternberg)<sup>27</sup>.

W obu filmach Wong zagrała tajemnicze i zmysłowe piękności, fascynujące, ale też niebezpieczne. W pierwszym z nich wystąpiła w głównej roli jako córka Fu Manchu (Warner Oland) – geniusza zbrodni, pragnącego pomścić śmierć żony i syna, zabitych przez Brytyjczyków podczas Powstania Bokserów<sup>28</sup>. W planowanej zemście przeszkadza im chiński detektyw Ah Kee (Sessue Hayakawa), darzący uczuciem Ling Moy (Anna May Wong). Wydarzenia fabularne są podporządko-

wane wizualnemu spektaklowi, w którego centrum znajduje się główna bohaterka występująca w bogatych, orientalnych kostiumach, wykonująca egzotyczne tańce, podziwiana przez mężczyzn<sup>29</sup>.

Philip Ahn, podobnie jak jego ekranowa partnerka, urodził się w Kalifornii w rodzinie imigrantów (choć nie chińskich, lecz koreańskich). Karierę aktorską rozpoczął stosunkowo późno, bo dopiero w połowie lat trzydziestych, grając najpierw epizody, a później role drugoplanowe w filmach Lewisa Milestone'a, Raoula Walscha i Freda C. Newmeyera, m.in. w *Żółtym skarbie* (*The General Died at Dawn*, 1936, Lewis Milestone) z Garym Cooperem i Madeleine Carroll oraz w głośnym dramacie *Ziemia błogosławiona* (*The Good Earth*, 1937, Sidney Franklin) na podstawie powieści Pearl S. Buck (wyróżnionej literacką Nagrodą Nobla).

Od chwili debiutu fabularnego Ahn specjalizował się w kreowaniu postaci potrafiących szybko zmieniać tożsamość. W *Krzyku w ciemnościach* (*Scream in the Night*, 1935, Fred C. Newmeyer) gra prywatnego detektywa Wu Tinga, który dla dobra śledztwa przebiera się w obwoźnego sprzedawcę, by przeniknąć do przestępczego półświatka. Bohater wykorzystuje jako kamuflaż obiegowe poglądy na temat ludzi Wschodu, tworząc w ten sposób wiarygodny, choć przerysowany portret Chińczyka. Podobnym wybiegiem posłużył się drugoplanowy bohater musicalu *Mam o czym śpiewać* (*Something to Sing About*, 1937, Victor Schertzinger), który został zmuszony do mówienia z obcym akcentem, by zachować pracę. *Wykonując słowną maskaradę, doskonale naśladował wyobrażenia o orientalnym służącym*, co okazało się najlepszą strategią przetrwania w obcym środowisku<sup>30</sup>. Takiej postawy wymagali od azjatyckich aktorów producenci filmowi, którzy oczekiwali od nich zachowania zgodnego ze stereotypami.

W okresie przedwojennym Anna May Wong i Philip Ahn wystąpili razem na ekranie tylko w trzech filmach: *Córce Szanghaju* (*Daughter of Shanghai*, 1937, Robert Florey), *Królu Chinatown* (*King of Chinatown*, 1939, Nick Grinde) i *Wyspie zaginionych* (*Island of Lost Men*, 1939, Kurt Neumann) – w tym ostatnim koreański aktor zagrał jedynie w epizodzie. Pomimo nielicznych wspólnych dokonań amerykańska prasa bulwarowa z upodobaniem pisała o idealnej parze orientalnej. Dziennikarze szukali sensacyjnego materiału o ich związku miłosnym, a choć oboje nie dementowali plotek, to nigdy nie zamieszkali razem. Niewątpliwie do tego romantycznego wizerunku przyczyniła się *Córka Szanghaju*, kryminał z wątkiem melodramatycznym, w którym – co wyjątkowe w latach trzydziestych – w głównych rolach obsadzono aktorów azjatyckiego pochodzenia.

W filmie wyprodukowanym przez wytwórnię Paramount Pictures Wong zagrała córkę chińskiego marszanda zabitego przez przemytników, natomiast Ahn wcielił się w postać agenta federalnego, który tropi siatkę przestępczą. Bohaterowie nie tylko zakochują się w sobie, ale demaskują przywódcę gangu, którym jest... amerykańska kolekcjonerka sztuki. W utworze tym wyraźnie wybrzmiewa dydaktyczne przesłanie, zawierające ostrzeżenie przed zagrożeniem ze strony niekontrolowanego napływu ludności (przestępcy zajmują się przemytem robotników z Dalekiego Wschodu) oraz związane z tym rozróżnienie na „dobre”, czyli zasymilowanych imigrantów – jak para głównych bohaterów – i „złych”, którzy próbują nielegalnie przedostać się do Ameryki<sup>31</sup>.

Pomimo, że w *Królu Chinatown* wątek romantyczny jest podporządkowany schematowi opowieści gangsterskich, to również w tym filmie pojawia się szczę-

śliwe zakończenie, czyli małżeństwo lekarki Mary Lin (Wong) z prawnikiem Bobem Li (Ahn), poprzedzone zbiórką funduszy na zakup ambulansu dla chińskiego miasteczka. Ten ostatni motyw stanowi wyraźne nawiązanie do ówczesnej sytuacji politycznej – od dwóch lat trwa bowiem wojna chińsko-japońska, a przed premierą filmu Amerykanie przekazali rządowi w Pekinie 25 milionów dolarów w ramach pomocy humanitarnej.

Niewątpliwie kariery Sessue Hayakawy, Tsuru Aoki, Anny May Wong i Philipa Ahna należały do wyjątkowych, lecz nawet w ich przypadku można mówić o stereotypach i uprzedzeniach rasowych, które dominowały w Hollywood okresu międzywojennego. Philip Ahn napisał krytyczny artykuł na temat polityki wielkich wytwórni, które dopuszczały do tego, by głównych bohaterów o orientalnym rodowodzie odgrywali aktorzy nie pochodzący z krajów azjatyckich, podczas gdy prawdziwych Chińczyków czy Japończyków obsadzano w rolach drugoplanowych, wymyślając dla nich kostiumy i charakteryzację odpowiadającą wyobrażeniom zachodniej publiczności<sup>32</sup>.

Wybuch II wojny światowej i atak na Pearl Harbor sprawiły, że wizerunek mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni wyraźnie się zmienił. Powstające wówczas filmy przekonywały o istnieniu realnego zagrożenia ze strony wrogów ukrywających swe prawdziwe zamiary pod maską zasymilowanych Amerykanów<sup>33</sup>. Motyw orientalnego romansu powrócił dopiero na początku lat 50. za sprawą pojawienia się nowej gwiazdy, Yoshiko (Shirley) Yamaguchi (1920-2014), która debiutowała w Hollywood w filmie Kinga Vidora *Japońska naręczona* (*Japanese War Bride*, 1952), a kilka lat później wystąpiła w *Bambusowym domu* (*House of Bamboo*, 1955, Samuel Fuller) u boku Sessue Hayakawy, grającego drugoplanową rolę inspektora policji, prowadzącego w Tokio śledztwo w sprawie napadu na pociąg z bronią i śmierci amerykańskiego żołnierza. Filmowe wyobrażenia na temat Japonii jako kraju egzotycznego i fascynującego swą odmiennością zostały jednak naznaczone wspomnieniami wojny i okupacji, zaś aktorzy z tamtej części świata przestali się cieszyć taką popularnością w Hollywood, jaką cieszyli się w czasach kina niemego.

KRZYSZTOF LOSKA

<sup>1</sup> Obszerną charakterystykę scenicznych wizerunków Chińczyków w Stanach Zjednoczonych zawiera książka Krystyn R. Moon *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005.

<sup>2</sup> Por. E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 31. Pomimo że książka Saïda jest poświęcona konstruowaniu wizerunków kultur bliskowschodnich przez dyskurs zachodni, to tezy amerykańskiego badacza mają zastosowanie także w odniesieniu do reprezentacji Dalekiego Wschodu.

<sup>3</sup> Por. L. Gandhi, *Teoria postkolonialna*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008; A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, tłum. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011; R. J. C. Young, *Postkolonializm*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

<sup>4</sup> Wspomniany artykuł Jacka Londona ukazał się na łamach „San Francisco Examiner” 25 września 1904 roku. W grudniu 1909 roku amerykański pisarz opublikował w „Sunset Magazine” tekst *If Japan Awakens China*, a rok później opowiadanie *The Unparalleled Invasion*.

<sup>5</sup> Por. N. Browne, *The Undoing of the Other Woman. Madame Butterfly in the Discourse of American Orientalism*, (w:) *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S.*

- Cinema*, red. D. Bernardi, Rutgers University Press, New Brunswick 1996, s. 228. The American Film Institute Catalogue wylicza 94 filmy z wątkiem japońskim, które wyprodukowano do 1910 roku.
- <sup>6</sup> Cyt. za D. Kirihara, *The Accepted Idea Displaced*, w: *The Birth of Whiteness*, dz. cyt., s. 85.
- <sup>7</sup> Por. D. Miyao, *Sessue Hayakawa: Silent Cinema and Transnational Stardom*, Duke University Press, Durham 2007, s. 61-62.
- <sup>8</sup> Por. D. Kirihara, dz. cyt., s. 86-87.
- <sup>9</sup> Zachowana kopia *Oszustki* pochodzi z 1918 r., kiedy to film ponownie wprowadzono na ekrany kin amerykańskich, zmieniając niektóre plansze z napisami oraz tożsamość głównego bohatera, który nie jest już Torim, ale Haką Arakauem – pochodzącym z Birmy handlarzem kością słoniową. Zmiany tej dokonano pod wpływem zabiegów dyplomatycznych rządu japońskiego, który protestował przeciw negatywnemu wizerunkowi głównego bohatera.
- <sup>10</sup> S. Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 102. Autorka odwołuje się do wydanej w 1899 roku książki Thorsteina Veblena *Teoria klasy próżniaczej* (Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2008).
- <sup>11</sup> Por. S. Higashi, *Ethnicity, Class, and Gender in Film: DeMille's The Cheat w: Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, red. L. D. Friedman, University of Illinois Press, Urbana 1991, s. 130.
- <sup>12</sup> L. Delluc, *Beauty in the Cinema*, w: *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*, tom 1, red. R. Abel, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 137-139 (pierwodruk ukazał się w 1917 r. we francuskim czasopiśmie „Le Film” pod tytułem *La Beauté au cinéma*).
- <sup>13</sup> Nie był to pierwszy remake filmu DeMille'a, jeszcze w czasach kina niemego George Fitzmaurice nakręcił *Oszustkę* z udziałem Poli Negri (1923 r.), a George Abbott zaprezentował wersję dźwiękową w 1931 r. z Tallulah Bankhead.
- <sup>14</sup> Gina Marchetti pisze, że negatywny wizerunek Japończyka był odbiciem antyimigranckiej retoryki nasilającej się w prasie amerykańskiej w prognozie wojny światowej, ukazującej Azjatów jako podejrzanych i zagrażających protestanckiej tożsamości narodowej. Por. G. Marchetti, *Romance and the Yellow Peril: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 19.
- <sup>15</sup> Pojęcie wyobraźni melodramatycznej wprowadził Peter Brooks w książce *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1995.
- <sup>16</sup> Por. J. Dowd Hall, *The Mind That Burns in Each Body: Women, Rape and Racial Violence*, w: *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, red. A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson, Monthly Review Press, New York 1983, s. 328-349. Nick Browne (dz. cyt., s. 230) nieco inaczej interpretuje motyw gwałtu, widzi w nim *masochistyczną fantazję białej kobiety, w której stosunek seksualny z mężczyzną należącym do innej rasy tylko z pozoru wydaje się atrakcyjny, ale w istocie wiąże się z karą za naruszenie zakazu*.
- <sup>17</sup> G. Marchetti, dz. cyt., s. 16.
- <sup>18</sup> Śmierć człowieka Orientu jest typowym rozwiązaniem fabularnym, zastosowanym również przez Davida Warka Griffitha w *Złamanej lilii* (*Broken Blossoms*, 1919). Bohaterem jest Chińczyk Cheng Huan (Richard Barthelmess), który przyjeżdża do Londynu, by głosić buddyjską naukę o pokorze i miłosierdziu, ale spotyka się z okrucieństwem i przemocą świata zachodniego. Bezskutecznie próbuje ocalić niewinną i bezbronną istotę, Lucy Burrows (Lillian Gish), która ginie z rąk ojca – pijaka i tyrana. Platoniczne uczucie, którym Cheng darzył dziewczynę, jest poddane sublimacji, ale śmierć ukochanej popycha bohatera do zemsty i samobójstwa.
- <sup>19</sup> Film zaginiony, zachował się jedynie scenariusz, który streszcza Daisuke Miyao w swojej książce poświęconej Hayakawie, dz. cyt., s. 121-123.
- <sup>20</sup> Wytwórnia Haworth Pictures działała w latach 1918-1920, później została przekształcona w Hayakawa Feature Play Company, a następnie w R-C Pictures (1922). W tym czasie Hayakawa wystąpił w 23 filmach, z których blisko połowę wyreżyserował William Worthington.
- <sup>21</sup> W *Prawie białego człowieka* (*The White Man's Law*, 1918, James Young) Hayakawa wcielił się w postać szlachetnego Araba, w *The Tong Man* (1919, William Worthington) i *Moczarach* (*The Swamp*, 1921, Colin Campbell) zagrał Chińczyka.
- <sup>22</sup> S. Ross, *The Americanization of Tsuru Aoki: Orientalism, Melodrama, Star Image, and the New Woman*, „Camera Obscura” 2005, t. 20, nr 3, s. 137. Warto zaznaczyć, że to Mary Pickford, a nie Tsuru Aoki, zagrała tytułową postać w filmie *Madame Butterfly* (1915, Sidney Olcott), w którym wszystkie role odtwarzali aktorzy amerykańscy.

- <sup>23</sup> Cyt. tamże, s. 144.
- <sup>24</sup> Koncepcję mimikry kolonialnej przedstawił H. K. Bhabha w książce *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 80.
- <sup>25</sup> Postać Charliego Chana stworzył amerykański pisarz Earl Derr Biggers (1884-1933). Chiński detektyw pojawił się w sześciu powieściach opublikowanych w latach 1925-1932. O serii filmów opowiadających o przygodach Chana pisze R. John Williams w artykule *The Chinese Parrot: Techné-Pop Culture and the Oriental Detective Film*, „Modernism/Modernity” 2011, t. 18, nr 1, s. 95-124.
- <sup>26</sup> K. Rae Fuller, *Hollywood Goes Oriental: Caucasian Performance in American Film*, Wayne State University Press, Detroit 2010, s. 75-78.
- <sup>27</sup> Interesujące odczytanie filmowego wizerunku Wong – jako opartego na grze między stereotypem *femme fatale* a wyobrażeniem ofiary – przynosi artykuł Cynthii W. Liu, *When Dragon Ladies Die, Do they Come Back as Butterflies? Re-imagining Anna May Wong*, red. D. Y. Hamamoto, Temple University Press, Philadelphia 2000, s. 23-39.
- <sup>28</sup> Postać Fu Manchu wymyślił brytyjski pisarz Sax Rohmer, który w 1913 opublikował książkę *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*. Jako pierwszy w chińskiego geniusza zbrodni wcielił się Harry Agar Lyons (w 1923), ale dopiero na przełomie lat 30. i 40. postać ta zyskała popularność za sprawą kilku filmów wyprodukowanych przez wytwórnię Universal z Werne-rem Olandem w roli głównej.
- <sup>29</sup> Por. H. Wang, *Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films — An Analysis of Four Representative Films of Different Periods*, „Intercultural Communication Studies” 2012, t. 21, nr 3, s. 83. Autor podkreśla znaczenie kostiumu w konstruowaniu stereotypowego wizerunku orientalnych bohaterek filmowych.
- <sup>30</sup> H. Seung Chung, *Hollywood Asian: Philip Ahn and the Politics of Cross-ethnic Performance*, Temple University Press, Philadelphia 2006, s. 43.
- <sup>31</sup> Por. tamże, s. 61-62.
- <sup>32</sup> Por. tamże, s. 105.
- <sup>33</sup> Wystarczy zwrócić uwagę na serię filmów nakręconych w latach 1942-1945, z których większość miała wymowę propagandową: *Male Tokio (Little Tokyo, U.S.A., 1942*, Otto Brower), *Przez Pacyfik (Across the Pacific, 1942*, John Huston), *Za wschodzącym słońcem (Behind the Rising Sun, 1943*, Edward Dmytryk), *Purpurowe serce (The Purple Heart, 1944*, Lewis Milestone), *Zdrada (Betrayal from the East, 1945*, William Berke), *Samuraj (Samurai, 1945*, Raymond Cannon), *Krew na słońcu (Blood on the Sun, 1945*, Frank Lloyd).



*Córka Szanghaju*, reż. Robert Florey (1937)