

Początki filmu dokumentalnego w Japonii

KRZYSZTOF LOSKA

Współczesnemu krytykowi niełatwo pisać o początkach japońskiej kinematografii, gdyż z okresu niemego zachowały się tylko nieliczne dzieła najwybitniejszych reżyserów. Jeszcze trudniejsze zadanie stoi przed badaczem filmu dokumentalnego, który musi opierać się na źródłach pośrednich i trudno dostępnych materiałach wizualnych. W opracowaniach historycznych niewiele miejsca poświęca się dokumentowi, toteż na szczególną uwagę zasługują książki Abé Marka Nornesa i Petera B. Higha, które dostarczają wielu niezmiernie ważnych, często zaskakujących informacji na ten temat ¹.

Historia kina japońskiego zaczęła się w 1897 roku, kiedy to powstała pierwsza seria filmów dokumentalnych nakręconych przez Tsunekichiego Shibatę i Katsutarō Inabatę we współpracy z francuskimi operatorami z wytwórni Lumière. Krótkie scenki przedstawiały najczęściej tańczące dziewczęta w kimonach lub obrazy z życia codziennego Tokio i Kioto. Przełom nastąpił około 1900 roku, kiedy to Yoshitsune Shibata sprowadził do Japonii nowe kamery firmy Gaumont, za pomocą których zarejestrował przebieg Powstania Bokserów ². W ten sposób narodziła się nowa odmiana dokumentu określana mianem *jiji eiga*, służąca zapisowi bieżących wydarzeń politycznych i kulturalnych (m.in. sfilmowano uroczystości pogrzebowe słynnego aktora Kikugorō V i festyn w Gionie).

Wybuch wojny japońsko-rosyjskiej (1904-1905) uświadomił członkom rządu konieczność wykorzystania nowego wynalazku, dlatego też niebawem na froncie pojawili się kamerzyści z wytwórni Yoshizawa Company rejestrujący przebieg walk, bohaterские czyny żołnierzy, a przede wszystkim atrakcyjne dla widzów sceny bitew morskich. W kinach dokumenty te wyświetlano z komentarzem *benshi* (narratora), który ożywiał statyczne ujęcia oraz wyjaśniał przebieg wydarzeń ³. Na przykładzie tych wczesnych filmów można wskazać na dwuznaczny status przedstawianych obrazów, gdyż twórcy niejednokrotnie inscenizowali rzeczywistość na użytek kamery, odtwarzali decydujące momenty walk, łączyli elementy realizmu i widowiska w taki sposób, by widzowie nie mogli odróżnić scen prawdziwych od wykreowanych. Należy jednak zaznaczyć, że we wczesnej fazie rozwoju kina nie obowiązywał wyraźny podział na film faktów i film fikcji, kreacja i reprodukcja nie były sobie przeciwstawiane, gdyż oba pojęcia dopiero się kształtowały, o czym wspominają japońscy krytycy i historycy ⁴.

Podkreślanie obiektywizmu i realizmu prezentowanych obrazów nie wiązało się z koniecznością eliminowania pierwiastków twórczych. Mimo że dokumenty kręcono w autentycznych plenerach, z udziałem prawdziwych żołnierzy – co wzmacniało wiarygodność przekazu – to nie unikano scen przygotowanych na uży-

tek rejestracji filmowej. Hiroshi Komatsu wprowadza rozróżnienie na dokument „aranżowany” (*kōsei sareta nyūsu eiga*) i fałszywą kronikę filmową (*nise nyūsu eiga*). W pierwszej odmianie realizatorzy posługują się miniaturowymi modelami w celu oddania prawdziwego obrazu rzeczywistości (dotyczy to zwłaszcza bitew morskich), w drugiej zaś łączyli sceny fabularyzowane z autentycznymi materiałami zdjęciowymi tak, by stanowiły jedność⁵.

Niewątpliwie wrażenie realności odgrywało zasadniczą rolę nie tylko w dokumentach wojennych, ale także w zapisach klasycznych przedstawień teatralnych, których celem było zachowanie dla potomności wielkich kreacji aktorskich. Podobnie jak w tradycji zachodniej filmowy obiektywizm pojmowano jako skutek technologicznych uwarunkowań aparatu. Kamery od początku towarzyszyły najważniejszym wydarzeniom – pierwszej japońskiej ekspedycji na biegun południowy (w 1910 roku), wielkiemu trzęsieniu ziemi w Tokio (1923 rok), a także życiu rodziny cesarskiej, co służyło budowaniu więzi narodowej⁶.

Pod koniec lat dwudziestych nastąpiło przebudzenie świadomości teoretycznej dokumentalistów, o czym świadczą dyskusje prowadzone na łamach czasopism oraz publikacje książkowe. Spierali się ze sobą rzecznicy kina zaangażowanego politycznie ze zwolennikami awangardy modernistycznej. Wśród pierwszych wyróżniał się młody krytyk o lewicowych poglądach Akira Iwasaki, drugim zaś przewodził Hikaru Shimizu. Wynikiem ożywionej debaty było powstanie nowego ruchu kina proletariackiego, którego członkowie założyli na przełomie 1927 i 1928 roku miesięcznik „Puroretaria eiga” oraz zaczęli realizować pierwsze filmy dokumentalne (żadne z tych wczesnych prób się nie zachowały)⁷. W tym samym czasie ukazał się artykuł Genjū Sasy *Kamera – zabawka czy broń* (*Gangu / buki – satsukei*), napisany w manierze tekstów Dzigi Wiertowa, który natychmiast stał się manifestem nowego ruchu. 2 lutego 1929 roku zarejestrowano stowarzyszenie Nippon Puroretaria Eiga Dōmei, zwane w skrócie Purokino (Prokino). Niebawem zapanowało ożywienie intelektualne, ukazały się broszury sympatyków idei kina zaangażowanego: *Perspektywy rozwoju filmu proletariackiego* (*Puroretaria eiga undō no tenbō*) oraz *Film proletariacki i poznanie* (*Puroretaria eiga no chishiki*), których autorzy dokonywali krytycznej reinterpretacji historii kina i wytyczali przyszłe kierunki rozwoju⁸.

Większość zrealizowanych w tamtym czasie filmów dokumentalnych była odzwierciedleniem ideologicznych poglądów ich twórców, co potwierdzał sam wybór tematów: pochody pierwszomajowe i ceremonie pogrzebowe zamordowanych działaczy związkowych. Podczas drugiego zjazdu członków stowarzyszenia w kwietniu 1930 roku sformułowano program, którego zasadniczym celem było włączenie sztuki filmowej w codzienne życie klasy robotniczej (zarówno w wymiarze konsumpcji obrazów, jak i ich produkcji). Wśród sympatyków ruchu znaleźli się wybitni reżyserzy filmów fabularnych, m.in. Kenji Mizoguchi, Daisuke Itō, Shigeyoshi Suzuki i Sotoji Kimura, którzy publikowali na łamach „Puroretaria eiga”. W tym samym roku zorganizowano publiczne pokazy kilku ukończonych właśnie filmów: *Rzeka Sumida* (*Sumidagawa*), *Dzieci* (*Kodomo*), *Idylla na wsi* (*Den'en shōkei*). W sumie powstało blisko pięćdziesiąt krótkometrażowych dokumentów, które kręcono zazwyczaj w regionie Tokio i Kioto. Do najciekawszych projektów należała niewątpliwie *Asfaltowa droga* (*Asufaruto no michi*, 1930, zaginiony), w realizacji której Akira Iwasaki po raz pierwszy posłużył się kamerą

z teleobiektywem. Młody reżyser twórczo wykorzystał możliwości montażu, wzorował się na awangardowych przedsięwzięciach Waltera Ruttmanna i Dzigi Wierstowa, a wszystko po to, by oddać atmosferę wielkiego miasta z jego ruchem i zgiełkiem ulicznym.

Teoretycznym nawiązaniem do idei „kino-oka” była koncepcja Yui’ichiego Hondy, który w swoich esejach przekonywał, że kamera potrafi uchwycić rzeczywistość w taki sposób, jak postrzegają ją zwykli ludzie, że może stać się narzędziem poznania pozwalającym lepiej zrozumieć otaczający świat. W podobnej tonacji były utrzymane teksty Masazaku Nakaia, który również interesował się radzieckimi teoriami montażu, fascynował się konstruktywizmem i futuryzmem, pisał o „mechanicznym pięknie” (*kikai no bi*) kina, jego zdolności do uchwycenia „ducha czasu” oraz obiektywnego przedstawienia rzeczywistości. Jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na rolę widza w konstruowaniu znaczenia obrazu, współpracował także przy realizacji dwóch eksperymentalnych filmów – *Poemat morski* (*Umi no shi*, 1932) i *Dziesięciminutowa medytacja* (*Juppunkan no shisaku*, 1932) – nakręconych częściowo na taśmie barwnej, impresjonistycznych, opartych na swobodnych skojarzeniach oraz montażu rytmicznym⁹.

Na początku lat trzydziestych, po „incydencie mandżurskim”¹⁰, tajna policja uważnie śledziła poczynania członków ruchu, a choć cenzura rzadko ingerowała w zarejestrowany materiał, to nieoczekiwanie w 1932 roku władze podjęły decyzję o skonfiskowaniu sprzętu filmowego, co oznaczało zakończenie działalności w dotychczasowej postaci. Ekspansjonistyczna polityka rządu tokijskiego wymusiła zmianę poglądów u reżyserów sympatyzujących z organizacjami lewicowymi, zaś w realizowanych od tego czasu dokumentach zaczęły się pojawiać treści nacjonalistyczne oraz pochwała militarnych podbojów. Przekonuje o tym seria filmów o tematyce wojennej nakręcona w 1933 roku (m.in. przy współpracy Shigeyoshiego Suzuki): *Ta wojna* (*Kare issen*), *Obrona nieba* (*Mamore ōzora*), *Dziesiątego marca* (*Sangatsu tōka*), *Linia morska* (*Umi no seimeisen*). Oprócz nowego przesłania ideologicznego można było w nich dostrzec wpływ teorii montażowych Wsiewołoda Pudowkina, którego pisma ukazały się w japońskim przekładzie.

Niewątpliwie najważniejszym dokumentem propagandowym z tego okresu była *Japonia w czasach kryzysu* (*Hijōji Nihon*, 1933) z udziałem ówczesnego ministra wojny Sadao Arakiego, który mówił o budowaniu potęgi narodu, trudnej sytuacji w kraju i zagranicą, ale przede wszystkim przekonywał do nowego programu politycznego określanego mianem Cesarskiej Drogi (*Kōdō*), roztaczając przy tym wizję nieograniczonego podboju. W filmie dominują obrazy maszerujących żołnierzy zestawiane z ujęciami przedstawiającymi uchodźców chińskich i jeńców wojennych. Jednym z motywów przewodnich była groźba westernizacji Japonii, czyli utrata tożsamości narodowej, która została zilustrowana obrazami modnie ubranych „nowoczesnych dziewcząt” (*modan gāru*), spędzających czas w kawiarniach na beztroskiej zabawie. Zasadnicze przesłanie zostało sformułowane w końcowych scenach: *Od dziś powszechna mobilizacja nie ograniczy się wyłącznie do celów militarnych, ale stanie się narzędziem duchowego oczyszczenia całego społeczeństwa*¹¹. Tytułowy „czas kryzysu” był dla rządu okazją do wyeliminowania wszelkich indywidualistycznych skłonności i przekonania obywateli do zaangażowania w budowę nowego ładu (*shintaisei*), zarówno w wymiarze politycznym, jak i gospodarczym (np. częste ujęcia kominów fabrycznych).

Wzrost ilości filmów produkowanych zgodnie z patriotycznymi wymogami narzuconymi przez władze był do pewnego stopnia skutkiem powołania do życia Komitetu Kontroli Filmowej (*Eiga tōsei iinkai*) oraz Narodowego Stowarzyszenia Filmowego (*Dai nihon eiga kyōkai*), mającego wspierać politykę nacjonalistyczną (*kokusaku*). Celem działalności członków stowarzyszenia, którzy publikowali na łamach miesięcznika „Nihon eiga”, było ożywienie ducha narodowego, zachęcenie obywateli do wzmożonego wysiłku w sferze produkcji przemysłowej oraz dostarczenie społeczeństwu właściwej rozrywki.

Szczególnym przejawem nowej aktywności była udana próba przeniesienia na rodzimy grunt niemieckiej idei filmu kulturowego (*Kulturfilm*), nazwanego po prostu *bunka eiga*, choć użycie słowa „kultura” (*bunka*) było wyłącznie pretekstem dla oddania propagandowych treści narzuconych przez władze. Najpierw powstawały filmy wzorowane na Japonii w czasach kryzysu – *Wielki ład* (*Daigōrei*, 1934), *Młoda Japonia* (*Seinen Nihon*, 1934), *Marsz na północ* (*Hokushin Nihon*, 1934) – później ukazywały się książki wyjaśniające nowe podejście do kina pisane przez czołowego krytyka tamtych czasów Taiheia Imamura. W połowie lat trzydziestych rozpoczęły się też masowe aresztowania lewicowych intelektualistów (m.in. Juna Tasaki i Fusao Hayashiego), których celem nie było wszak wyeliminowanie ich z życia publicznego, ale zmuszenie do porzucenia dotychczasowych poglądów i przyjęcia nowych. Zmiana światopoglądu, określana słowem *tenkō* (konwersja), była zjawiskiem często spotykanym, większość działaczy i artystów złożyła samokrytykę – w tym członkowie i sympatycy ruchu Prokino (m.in. Kenji Mizoguchi, który już w 1932 roku nakręcił propagandowy *Świt Mandżurii* /*Manmō kenkoku no reimei*/). Wśród nielicznych, którzy próbowali zachować wierność ideałom młodości, był Akira Iwasaki, konsekwentnie piszący krytyczne artykuły na temat polityki militarystycznej. W *Teorii filmu* (*Eigaron*, 1936) zamieścił nawet rozdział poświęcony kinu proletariackiemu, w innym zaś przedstawił negatywną charakterystykę ruchu *bunka eiga*.

Niepoślednią rolę w kreowaniu mocarstwowego wizerunku Japonii w Azji Południowo-Wschodniej odgrywały dokumenty produkowane w podbitych regionach. Ich zadaniem było przekonanie miejscowej ludności do zaniechania wszelkiego oporu oraz ukazanie pozytywnych skutków kolonizacji, czyli postępu i modernizacji społeczeństwa. W opinii Michaela Basketta panazjatycka polityka cesarstwa nie była wynikiem wprowadzania w życie rozbudowanej wizji ideologicznej, ale raczej efektem projektu cywilizacyjnego zmierzającego do asymilacji różnych kultur pod przewodnictwem najbardziej rozwiniętego kraju. Sztuka filmowa miała służyć jako narzędzie promocji nowoczesnej wizji państwa, którego wzorcem była oczywiście Japonia ¹².

Znakomitym przykładem powyższej strategii były filmy dokumentalne kręcone w Mandżurii, służące wykreowaniu wizerunku otwartego i gościnnego regionu, gotowego do zasiedlenia i bezpiecznego, oferującego przybyszom nowe możliwości życiowe, a przy tym odrobinę egzotycznego posmaku, jak w *Zielonych łąkach Bargi* (*Sosen baruga*, 1936) i *Rzece Mikkyōsei* (*Mikkyōseigawa*, 1936). Pomysłodawcą wielu podobnych filmów był Kōzō Akutagawa, niegdyś pracownik Mandżurskiej Spółki Kolejowej, później producent propagandowych agitek: *Kolej żelazna i nowa Mandżuria* (*Tetsuro shin Manshū*, 1936) i *Trzydziestolecie Mantetsu* (*Mantetsu sanjūnen*, 1936). W tym czasie powołano do życia Stowarzyszenie Filmu

Mandżurskiego (Manshū eiga kyōkai, w skrócie Man'ei), na czele którego stanął Masahiko Amakasu, mające w założeniu promować proces kolonizacji. W 1938 roku założono wytwórnię Geijutsu eigasha specjalizującą się w kronikach filmowych i dokumentach. Pracowali w niej dawni działacze Prokino, m.in. Genjū Sasa i scenarzystka Taka Atsugi, autorka przekładu książki Paula Rothy *Documentary Film*. Nieco na marginesie głównego nurtu powstawały filmy oświatowe i naukowe (*kagaku eiga*), które w wytwórni Riken Kagaku realizował Kenji Shimamura, twórca *Ptaków z góry Fuji* (*Fujisan roku no tori*, 1940) i *Kukulki* (*Jihi shinchō*, 1942), jednak najslawniejszy dokument przyrodniczy, *Geologię góry Fuji* (*Fuji no chashitsu*, 1940), nakręcił Ken Akinota dla Tōhō.

Ścieżkę rozwoju filmu dokumentalnego wyznaczyła wojna z Chinami (wybuchła w 1937 roku) oraz japońska premiera *Olimpiady* (*Olympia*, 1938) Leni Riefenstahl. Twórcy dostrzegli bowiem nowe możliwości kreatywne, zwłaszcza widowiskowy potencjał kina, toteż właściciele wytwórni Tōhō od razu przystąpili do realizacji wysokobudżetowych i pełnometrażowych produkcji, z których do dziś zachowały się dzieła reżyserowane przez Fumio Kameia. Młody twórca, niegdyś zwolennik marksistowskiej ideologii, zauroczony awangardowym kinem radzieckim, pod koniec lat trzydziestych uległ pokusie nakręcenia dokumentów pokazujących konsekwencje podboju Chin.

Pod koniec 1937 roku Kamei przystąpił do realizacji *Szanghaju* (*Shanghai*, 1938), pierwszego z filmów o chińskich miastach, do którego zdjęcia kręcił Shigeru Miki, współpracownik Kenji Mizoguchiego i Mansaku Itamiego. Patriotyczne przesłanie dotyczące swoistego rozumienia idei pokoju w Azji oraz nieuchronnego zwycięstwa wojsk japońskich czytał spoza kadru Shunsei Matsui, jeden z najpopularniejszych *benshi* tamtych czasów. Film rozpoczyna się zgodnie z konwencją obowiązującą w ówczesnych dokumentach wojennych od obrazu wielkiego miasta z perspektywy okrętu wpływającego do portu, jednak tuż po ujęciu przedstawiającym wieżę zegarową kamera pokazuje zrujnowane budynki, jeńców wojennych oraz mieszkańców błakających się po zbombardowanych ulicach. Prowadzone z nimi rozmowy nie służą odsłonięciu prawdziwego obrazu rzeczywistości, a jedynie uprawomocnieniu przyjętych z góry założeń ideologicznych, przez co nawet więźniowie mają zycząliwy stosunek do okupanta. Propagandową wymowę dzieła potwierdza ostatnia scena, w której francuski misjonarz w otoczeniu sierot wojennych zwraca się z wdzięcznością do japońskich żołnierzy: *Dziękujemy wam za dobroć. To dzięki niej nasze dzieci mają szansę na ocalenie*. Na ścieżce dźwiękowej rozbrzmiewa wtedy pieśń *Chwyćmy się za ręce* (*Otete o tsunaide*), zaś w tle powiewa cesarska flaga.

Mimo że ukrytymi tematami są śmierć i zniszczenie, to jednak reżyser nie pokazuje wprost przemocy ani nie wprowadza scen batalistycznych, które pojawiają się dopiero w drugim filmie „trylogii chińskiej” – *Nankinie* (1938). Tym razem ekipa filmowa na czele z operatorem Shigeru Shiraiem wyruszyła do miasta, w którym armia japońska dokonała na przełomie 1937 i 1938 roku masakry ludności cywilnej, dopuszczając się gwałtów, tortur i bezprawnych egzekucji na jeńcach. Właściciele wytwórni nie zamierzali jednak opowiadać o okrucieństwach wojny, ale o bohaterskich czynach żołnierzy, którzy odważnie walczyli z przeciwnikiem, a w końcu zdobyli miasto, radośnie witani przez miejscową ludność. Kamera nie pokazuje niczego w zbliżeniu, zawsze zachowuje duży dystans, w filmie dominują

plany totalne i ogólne, zaś bezpośrednie starcia wyglądają na zainscenizowane. Pomimo wszelkich ograniczeń twórcom udało się oddać wrażenie chaosu bitewnego oraz zwrócić uwagę na tłumy uchodźców gromadzących się w pobliżu placówek Czerwonego Krzyża¹³.

Pekin (1938) – ostatnia część trylogii – był zaskoczeniem dla widzów i krytyków ze względu na nietypowy charakter tego przedsięwzięcia, odległego od nacjonalistycznych wzorców, które przeważały w poprzednich filmach Fumio Kameia. Z pozoru wszystko rozpoczyna się konwencjonalnie, od majestatycznych ujęć przedstawiających Zakazane Miasto, jednak w kolejnych scenach reżyser odchodzi od propagandowej sztampy, skupia się na codziennym życiu mieszkańców okupowanej stolicy i proponuje coś na kształt dziennika z podróży. Operatorzy wędrują po handlowych dzielnicach, filmują uliczny gwar, pokazują pochód weselny, występy tancerzy i akrobatów, odkrywają tym samym egzotyczny charakter wielu miejsc. Wszystko służy podkreśleniu napięcia między przeszłością a teraźniejszością, co zostaje wydobyte dzięki wykorzystaniu środków montażowych i kontrastowaniu obrazów. Sam reżyser, wypowiadając się o swoim filmie na łamach „Eiga hyōron”, porównał go do „opowieści miłosnej” (*ren'ai mono*) i zestawiał go z *Szanghajem*, w którym widział historię tragiczną.

W 1938 roku Fumio Kamei rozpoczął przygotowania do realizacji jeszcze jednego filmu – bodaj najwybitniejszego – *Walczących żołnierzy* (*Tatakau heitai*, 1939), który tylko powierzchownie należy do zwykłych dokumentów wojennych (*senki eiga*), nie spełnia bowiem podstawowego zadania – nie służy umacnianiu ducha bojowego i nie jest zgodny z dominującą ideologią¹⁴. Od początku uderza brak komentarza autorskiego, dzięki czemu znaczenie obrazów nie zostaje zdeteminowane przez słowo mówione, co pewien czas pojawiają się jedynie napisy, które zostały specjalnie zaprojektowane w taki sposób, by kluczowe słowa zostały wyróżnione.

Pierwsze ujęcia są jeszcze schematyczne – na tle napisów widać statek parowy płynący rzeką Jangcy, na którego maszcie powiewa japońska flaga – jednak kolejne obrazy są zaskakujące, gdyż kamera pokazuje modlącego się mężczyznę przed przydrożną kapliczką oraz zgłiszcza płonącego domu i dzieci zgromadzone w jego pobliżu. Tym razem reżyser nie zachowuje dystansu, pokazuje rzeczywistość w bliższych planach, nie skupia się też na portretowaniu zbiorowości, ale na losach ludzkich, co było całkowicie sprzeczne z perspektywą przyjmowaną w propagandowych filmach dokumentalnych. Po raz pierwszy kluczowa rola przypadła naturze, choć górskie krajobrazy są tu skontrastowane ze scenami batalistycznymi. Widzowie zostali postawieni w obliczu niepojętej tragedii – przez cały film przewijają się ujęcia zbombardowanych wiosek, uchodźców pozbawionych dachu nad głową, jeńców wojennych zamkniętych w obozach, rannych żołnierzy w szpitalu polowym tęskniących za domem oraz oddziałów maszerujących w stronę Wuhan, miasta, które w finale zostaje zdobyte przez armię japońską. W niektórych scenach mamy do czynienia z udramatyzowaniem wydarzeń, zwłaszcza tych rozgrywających się w kwaterze głównej. Nie osłabia to jednak wrażenia realności, ale wzmacnia siłę oddziaływania.

Film nie spotkał się z przychylnym przyjęciem władz i otrzymał zakaz dystrybucji, a jego twórca został aresztowany kilkanaście miesięcy później. Przed uwięzieniem Fumio Kamei zdążył ukończyć dokument całkowicie odmienny od swych wcześniejszych dokonań, niezwiązany bezpośrednio z wydarzeniami wojennymi,

bo opisujący życie sławnego poety haiku Issy Kobayashiego, którego wiersze recytował spoza kadru legendarny *benshi* Musei Tokugawa. W 1943 roku reżyser wyszedł na wolność i po kilku miesiącach znalazł pracę w wytwórni Dentsū, jednak filmy nakręcone w ostatnich miesiącach wojny nie dorównywały poziomem artystycznym jego wcześniejszym dziełom, zbyt bowiem przypominały propagandowe agitki realizowane przez rzesze przeciętnych rzemieślników. Na szczęście zachował się jeden z nich, *Bezpieczeństwo na niebie* (*Seikū*, 1945), który w pełni odsłania schematyzm ówczesnej produkcji kinowej (pierwszoplanową rolę odgrywała pochwała ducha bojowego oraz przekonanie młodych ludzi do walki za ojczyznę).

Z pewnością największy wpływ na charakter prezentowanych treści i wymowę ideową miało uchwalane w marcu 1939 roku prawo filmowe (*Eiga ho*), wzorowane na ustawach niemieckich i włoskich, którego głównym celem było umacnianie tradycyjnych wartości oraz poszerzanie kontroli państwa nad produkcją i dystrybucją. Szczególna rola w tym procesie przypadła cenzurze, która działała prewencyjnie, zwykle odrzucając proponowane scenariusze i nie dopuszczając ich do realizacji lub zakazując rozpowszechniania dzieła niezgodnego z obowiązującymi zasadami¹⁵. Ubocznym skutkiem działania nowego prawa był wzrost liczby realizowanych dokumentów wpisujących się w nurt *bunka eiga*. O ile w 1939 roku nakręcono ich blisko tysiąc, o tyle w następnym roku powstało ich już cztery i pół tysiąca, a były one obowiązkowo wyświetlane w kinach przed wszystkimi seansami, także w okupowanych krajach¹⁶.

W 1940 powstała wytwórnia Nippon Eigasha (Nichiei) specjalizująca się w kronikach filmowych, na które rząd przeznaczył dodatkowe środki finansowe, podobnie jak na dokumenty z pola walki (*senkyō eiga*), gdyż ideolodzy partyjni uświadomili sobie, że kino stanowi doskonałą broń w walce o umysły obywateli (*shisōsen*). W wielu filmach chodziło po prostu o podtrzymanie niezachwianej wiary w ostateczne zwycięstwo oraz szerokie poparcie dla polityki nacjonalistycznej, ale pośrednio także o pochwałę tradycyjnych cnót i wartości. Przekonują o tym produkcje z początku lat czterdziestych, powstające zarówno na podbitych obszarach – *Na froncie malajskim* (*Marē senki: shingeki no kiroku*, 1942), *Raport z Birmy* (*Biruma senki*, 1942), *Wschodnia pieśń zwycięstwa* (*Tōyō no gaika*, 1942), *Rozkaz: zatopić* (*Gochin*, 1944) – jak i w ojczyźnie, na „froncie wewnętrznym”. *Evakuacja* (*Sōkai*, 1944) była poświęcona znaczeniu obrony cywilnej i przygotowaniu ludności na naloty bombowe, zaś *Ciężka praca* (*Watashitachi wa konna ni hataraitte iru*, 1945) miała przekonać kobiety do wysiłku fizycznego na rzecz ojczyzny.

Niewątpliwie wszystkie filmy służyły określonym celom ideologicznym, były częścią propagandowej maszyny państwa, jednak należy zaznaczyć, że pojęcie propagandy było wieloznaczne, gdyż tego samego słowa *senden* używano na określenie różnych sposobów perswazji, tak reklamowej, jak i politycznej¹⁷. Wyjaśnień można szukać w ówczesnych publikacjach Eizō Koyamy, Kenzō Komeyamy, a zwłaszcza w książce Kuriya Yoshizumiego *Wojna i propaganda* (*Sensō to senden* (1939), opublikowanej wraz z wejściem w życie nowego prawa filmowego, które wyraźnie określało rolę kina, ze szczególnym uwzględnieniem filmów kulturowych (*bunka eiga*), służących promowaniu pożądanych postaw społecznych, przekazywaniu wiadomości frontowych oraz zachęcaniu do udzielenia bezwarunkowego poparcia dla prowadzonej polityki nieograniczonego podboju. To zapewne cynizm w połączeniu z idealizmem i naiwną wiarą w słuszność obranej drogi sprawił, że

Suketoshi Fuwa, autor *Komentarzy do prawa filmowego*, pisał o propagandzie jako sposobie oświecenia obywateli (*keimō senden*), zaś w kinie dokumentalnym wiódł doskonale narzędzie sprawowania władzy kulturowej¹⁸. Mimo że koniec wojny przyniósł radykalną zmianę sytuacji politycznej, to proces demokratyzacji nie oznaczał uniezależnienia przemysłu filmowego od nacisków ideologicznych, nie doprowadził też do zlikwidowania cenzury, która wciąż odgrywała ważną rolę w ostatecznym kształcie dzieła.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ A. M. Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003 oraz *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007; P. B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931-1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1995.

² Ekipa filmowa towarzyszyła żołnierzom japońskim wysłanym do Chin.

³ Na temat roli i znaczenia *benshi* w kinematografii japońskiej zob. K. Loska, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 59-66.

⁴ Pisze o tym m.in. Hiroshi Komatu w *Kigen no eiga*, Seidōsha, Tōkyō 1991, s. 287-314, podaje za: A. M. Nornes, *Japanese Documentary Film*, dz. cyt., s. 6.

⁵ Tamże, s. 8.

⁶ Ekipa filmowa brała udział w podróży następcy tronu do Europy, a także w wyprawie jego brata w Alpy Japońskie. Sytuacja zmieniła się w latach trzydziestych, kiedy to zamiast pokazywania osoby cesarza w zwyczajnych okolicznościach zaczęto podkreślać jego boskość.

⁷ W 1925 roku, czyli na dwa lata przed założeniem Purokino, lewicowi pisarze powołali do życia Japońskie Towarzystwo Literatury Proletariackiej (Nihon Puroretaria Bungei Sensen), mniej więcej w tym samym czasie wznowiła aktywną działalność Japońska Partia Komunistyczna.

⁸ *Puroretaria eiga undō no tenbō*, Tōkyō, red. K. Matsuzaki, Daihōkaku 1930; *Puroretaria eiga no chishiki*, red. A. Iwasaki, T. Murayama, Naigaisha, Tōkyō 1932.

⁹ Niestety oba dzieła zaginęły, zachował się jedynie krótki fragment późniejszego, niezbyt udanego filmu *Pierwsza rocznica „Niedzieli”* („*Doyōbi*” no *issshūnen kinenbi*, 1937). Więcej na temat poglądów i twórczości Masazaku Nakaia pisze Mark Nornes w *Japanese Documentary Film*, dz. cyt., s. 138-146.

¹⁰ Wydarzenia z września 1931 roku, określane mianem „incydentu mandżurskiego”, były pretekstem dla armii japońskiej do wkroczenia na terytorium Chin i zajęcia obszarów, które rok później przemianowano na Cesarstwo Mandżukuo.

¹¹ Por. Peter B. High, *The Imperial Screen*, dz. cyt., s. 47.

¹² Powyższą tezę sformułował i przekonująco uzasadnił Michael Baskett w książce *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2008, s. 8.

¹³ Oba filmy, *Szanghaj* i *Nankin*, przez długi czas uchodziły za zaginione, lecz po półwieczu zostały odnalezione i odrestaurowane.

¹⁴ *Walczący żołnierze*, podobnie jak wcześniejsze filmy Kameia, zaginął w czasie wojny, jednak udało się go odnaleźć w 1975 roku, a kilka lat temu został wydany w Japonii na płytach DVD.

¹⁵ Ograniczenia dotyczyły nie tylko filmów japońskich, ale również zagranicznych, toteż w 1940 roku na ekrany kin dopuszczono tylko 56 produkcji obcojęzycznych, z których większość wyprodukowano w Niemczech lub we Włoszech.

¹⁶ Dane liczbowe podaję za Williamem D. Davisem, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, New York: Columbia University Press 1996, s. 67.

¹⁷ W 1994 roku ukazała się pionierska praca pod redakcją Abé Marka Nornesa i Yukio Fukushimy zatytułowana *The Japan/America Film Wars: World War II Propaganda and Its Cultural Contexts* (Harwood Academic Publishers 1994), wydana przy okazji festiwalu filmu dokumentalnego w Yamagacie.

¹⁸ Więcej na ten temat pisze Peter High w *The Imperial Screen*, dz. cyt., s. 134-135, 139.