

Benshi jako współautor filmu

KRZYSZTOF LOSKA

Większość historyków kina wskazuje na zasadniczą odmienność japońskiej sztuki filmowej, podkreśla wpływ rodzimej tradycji estetycznej oraz zwraca uwagę na uwarunkowania ekonomiczne i kulturowe, a także na konieczność przyswojenia obcej technologii. Możemy jednak stwierdzić z całą pewnością, że tym, co szczególnie odróżniało japoński przemysł filmowy w początkowym okresie rozwoju, była obecność *benshi* – narratorów i komentatorów, których zadaniem było nie tylko tłumaczenie napisów, ale wzbogacenie obrazu słowem mówionym, ustną opowieścią objaśniającą znaczenie (*eiga setsume*)¹.

Udział *benshi* w projekcji filmowej nie wynikał bynajmniej z przekonania dystrybutorów lub właścicieli sal kinowych, że widzowie nie rozumieją fabuły, ale z uwarunkowań estetycznych i historycznych. W Europie i Stanach Zjednoczonych film był przede wszystkim medium narracyjnym, opowiadającym historię za pomocą ruchomych obrazów. W Japonii było inaczej – to *benshi* tworzyli opowieść, konstruowali fabułę, byli jej współautorami.

Podstawowa struktura dramaturgiczna nie opierała się na konflikcie między bohaterami, kryzysie, jego rozwiązaniu oraz punktach kulminacyjnych. Brakowało dynamicznej akcji, zaś statyczne obrazy filmowane nieruchomą kamerą ożywały przed oczami widzów dzięki talentowi i umiejętnościom narratora. Obecność *benshi* sprawiała, że twórcy filmowi przez wiele lat nie byli zainteresowani budowaniem związków przyczynowo-skutkowych, ciągłej narracji, w której wydarzenia logicznie następowałyby po sobie, ale raczej komponowaniem obrazów, które samodzielnie nie tworzyły całościowego efektu diegetycznego, a nawet w pewnym sensie były uwolnione od konieczności opowiadania fabuły².

W pierwszych latach istnienia kina *benshi* umiejętnie łączyli krótkie scenki filmowe w całość, wypełniali czas między kolejnymi rolkami taśmy, wyjaśniali publiczności działanie nowego wynalazku, uzupełniali też „brakujące” dialogi oraz wypowiadali kwestie należące do poszczególnych postaci. Japońskie kino nieme było od początku „mówione”, dlatego też z takim oporem przyjmowano rewolucję dźwiękową. „*Benshi*” przekształcili wizualny język kina w język werbalny, toteż wyjaśnienie znaczenia obrazu filmowego było całkowicie uzależnione od ich spojrzenia³. Interpretowali świat przedstawiony według własnych schematów pojęciowych, współuczestniczyli w procesie kreacji, nadając sens obrazom.

Pojawienie się *benshi* wynikało po części z charakteru wczesnych filmów realizowanych na przełomie stuleci, wówczas jeszcze pozbawionych napisów. Pierwszy publiczny pokaz nowego wynalazku braci Lumière odbył się 15 lutego 1897 roku w sali teatru Nanchi Embujō w Osace, tydzień później zorganizowano projekcję z wykorzystaniem konkurencyjnego urządzenia – vitascope’u, zaprojektowanego przez Thomasa Armato i C. Francisa Jenkinsa. Warto pamiętać również

o tym, że kilka miesięcy wcześniej Shinji Takahashi sprowadził do Japonii kineoskop zbudowany przez Thomasa Edisona, jednak w przeciwieństwie do kinematografu ruchome obrazy mogła w tym wypadku oglądać tylko jedna osoba⁴.

Wyświetlane filmy były niezwykle krótkie, nierzadko kilkunastosekundowe, toteż sklejało się zwykle kilka rolek taśmy lub robiło pętlę, zaś zbudowanie spójnej opowieści fabularnej powierzano *benshi*, któremu zwyczajowo towarzyszył akompaniament muzyczny, zarówno tradycyjnych instrumentów japońskich (*samisen*, *taiko*), jak i europejskich (skrzypce). W ten sposób pokazy filmowe wpisywały się we wciąż żywą tradycję estetyczną, będąc poniekąd przedłużeniem przedstawień teatralnych, w których przeważały formy mieszane, łączące obraz, dźwięk i słowo w spójną całość. Widz japoński nie postrzegał więc kina jako całkowicie nowego wynalazku, ale raczej jako rozwinięcie istniejących praktyk artystycznych, nowoczesny wariant opowieści mówionej.

Wiązanie z sobą różnych środków wyrazu artystycznego było praktyką dość powszechną. W średniowieczu powstawały zwoje *emakimono* zawierające bogato ilustrowany tekst pisany i ani słowo, ani obraz nie pełniły w nich samodzielnej funkcji. *Ilustracje na zwojach nie miały przedstawiać rozwoju fabuły, tylko wyrażać efekt liryczny i estetyczny zawarty w danym utworze literackim*⁵. Bliski związek między obrazem i słowem nie oznaczał podporządkowania jednego środka wyrazu drugiemu, oba bowiem zachowywały autonomię.

Podobną funkcję pełniły powieści graficzne z epoki Edo (1600-1867) oraz *etoki*, opowiadanie za pomocą słów i obrazów, które przybrało postać pokrewną sztuce filmowej z początkiem XIX wieku, kiedy to narracji mówionej zaczęły towarzyszyć obrazy rzucane na papierowy ekran z latarni magicznej (*utsushi-e*)⁶. Na repertuar składały się wówczas, podobnie jak w początkach kina, skrócone wersje sztuk teatru lalkowego (*bunraku*), którego wyróżnikiem było połączenie śpiewu, muzyki, melorecytacji i języka mówionego.

Ciekawą formą mieszaną były widowiska *rensageki*, oparte na powiązaniu scen z dramatów *shinpa*, wykonywanych przez aktorów, z fragmentami filmowymi. Don Kirihara wskazuje na jeszcze inne źródła: opowieści *kōdan* (historie o samurajach recytowane prozą w sposób rytmiczny) oraz *naniwabushi*, popularną w okresie Meiji formę ustnych opowieści (wykonywanych zwykle śpiewnym głosem o wyraźnym nosowym zabarwieniu z towarzyszeniem muzyki), w których opiewano ludzkie uczucia i emocje (*ninjo*)⁷. Musimy pamiętać, że narrator w tradycyjnym teatrze japońskim (*nō*) był oddzielony od postaci, choć w szczególności sposób z nimi powiązany. W przedstawieniach *bunraku* mieliśmy do czynienia ze spektaklem mieszanym, w którym oprócz animatorów lalek uczestniczyli muzycy siedzący po prawej stronie sceny oraz kantor (*gidayū*), który recytował narrację w sposób ekspresyjny i melodyjny zarazem. Scenariusze filmowe były zazwyczaj adaptacjami popularnych sztuk *kabuki* lub *bunraku*.

Widzimy więc, że *benshi* nie pojawili się dlatego, że publiczności kinowej trzeba było wyjaśniać znaczenie ruchomych obrazów, ale raczej ze względu na jej przywiązanie do pewnego sposobu przedstawiania i stylu wykonawstwa. Ale nie możemy mówić o jednej tradycji, z której wywodziłaby się działalność *benshi*, bowiem ich styl był eklektyczny, wynikał z połączenia rozmaitych technik wokalnych. Wysoko ceniono zdolności improwizatorskie, spontaniczność oraz umiejętność nawiązywania kontaktu z publicznością.

Chcąc zrozumieć rolę i znaczenie *benshi* dla przemysłu filmowego, musimy szczegółowo zrekonstruować kontekst, w którym prowadzili oni swą działalność. Podczas pierwszego pokazu filmowego w Osace zatrudniono popularnego aktora *kabuki* Senkichi Takahashiego, z kolei w prezentacji możliwości *vitascope'u* uczestniczył Hoteiken Ueda, mistrz *gidayū* (formy dramatyczno-balladowej), tworząc narrację do amerykańskiego filmu *Pocałunek* z Johnem Rice'em i May Irwin⁸. Jego zaangażowanie, swoboda, zdolności improwizatorskie oraz umiejętność sprawnego przekazywania kluczowych informacji sprawiły, że w krótkim czasie zyskał niezwykłą popularność, a niebawem zaczął kształcić swoich następców (m.in. Takayukiego Oyamę).

Nie zawsze jednak *benshi* mieli przygotowanie aktorskie czy doświadczenie sceniczne. Keiji Nakagawa (zm. 1923), który występował przed następcą tronu (później cesarzem Taishō), był wiejskim nauczycielem i niedoszłym absolwentem prawa, jedynie amatorsko parającym się działalnością artystyczną (choć był zdolnym mówcą). Z kolei Daigen Jūmonji (1868-1924) zajmował się handlem, ale jego atutem była znajomość języka angielskiego (studiował w Stanach Zjednoczonych). Einosuke Yokota (1872-1943) był zaś przedsiębiorcą od początku związanym z przemysłem filmowym (założył jedną z pierwszych wytwórni, później został prezesem Nikkatsu). W pierwszej dekadzie ubiegłego wieku Kōyō Komada (1877-1935) podróżował po całej Japonii wraz ze stałym zespołem akompaniatorów, aranżując barwne i atrakcyjne widowiska. Jego rywalami byli członkowie trupy założonej przez Yokotę.

Niewątpliwie najwybitniejszym *benshi* był Musei Tokugawa (1894-1971), który karierę zawodową rozpoczął jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, ale sławę przyniosły mu powojenne pokazy niemieckich filmów ekspresjonistycznych (m.in. *Dr Mabuse*, 1922, reż. Fritz Lang) oraz wczesne arcydzieła rodzimej kinematografii, szczególnie *Dusze na drodze* (*Rojo-no reikon*, 1921, reż. Minoru Murata) oraz *Strona szaleństwa* (*Kurutta ippeiji*, 1926, reż. Teinosuke Kinugasa). Niezwykłe powodzenie wśród publiczności japońskiej zawdzięczał Musei specyficznym właściwościom swego głosu, określanego przez współczesnych mu krytyków jako „snopodobny”. Przykładem mistrzowskiego operowania barwą i techniką wokalną była narracja do *Gabinetu dr Caligari* (*Kabinett des Doktor Caligari*, 1919, reż. Robert Wiene), wykonywana przez blisko półwiecze, długo po zejściu filmu z ekranów⁹.

Technika wokalna *benshi* dzieliła się zwykle na dwa rodzaje: *kataru*, czyli styl mówiony, recytacyjny, posługujący się składnią języka codziennego, oraz *utau*, styl śpiewny, rytmiczny i poetycki, wywodzący się z *rōkyoku* oraz *jōruri*, wykorzystywany szczególnie w filmach sztuk walki (*chambara*). Niezwykle ważną rolę odgrywały dialekty regionalne, jako że w Osace dominował styl oratoryjny i dramatyczny, zaś w Tokio – konwersacyjny, przy czym Ike Toshikuki rozróżniał w nim trzy odmiany: *riarizumu* (realistyczną, przypominającą zwyczajną rozmowę), *roman* (romantyczną, z melodramatycznymi nadtonami) oraz *koten* (klasyczną, inspirowaną tekstami literackimi)¹⁰.

Zasadnicze znaczenie miała idealna synchronizacja obrazu i ustnej opowieści, w czym pomagała znajomość fabuły filmowej, tematyki, szczegółów dotyczących kontekstu kulturowego oraz zrozumienie ogólnej tonacji i rytmu dzieła filmowego. Jeśli „*benshi*” stworzył szczególnie poruszającą narrację („*setsumei*”),

*publiczność domagała się kolejnych jego występów, toteż najbardziej utalentowani artyści mieli w swoim repertuarze komentarze, które wykonywali podczas pokazów specjalnych*¹¹.

Niejednokrotnie filmy fabularne były rozpowszechniane ze specjalną listą dialogową, przygotowywaną na użytek *benshi*, którzy jednak rzadko zachowywali wierność wobec tekstu pisanego, pozwalając sobie na znaczące odstępstwa, przez co widzowie, oglądając ten sam film z różnym komentarzem, mieli wrażenie, że obcuja z całkowicie nowym dziełem. Stałym elementem były jedynie imiona nadawane postaciom w filmach zagranicznych, dlatego też bohaterka zawsze nazywała się Mary, jej partner miał na imię Jim, zaś jego antagonistą – Robert¹². Nieme filmy były wyświetlane w oryginalnej wersji językowej, nie tłumaczono napisów, zostawiając to inwencji narratorów.

Publiczność przychodziła do sal kinowych nie po to, by obejrzeć film, ale by usłyszeć ulubionego *benshi*, toteż nawet najlepsi aktorzy pierwszej dekady ubiegłego stulecia nie mogli równać się popularnością z narratorami. Ich nazwiska na plakatach były pisane większymi literami, byli też lepiej wynagradzani niż reżyserzy filmowi. Sytuację zmieniło dopiero pojawienie się Matsunosuke Onoe (1875-1925), pierwszej wielkiej gwiazdy kina japońskiego, specjalizującego się w filmach *jidai-geki* (historycznych, kostiumowych). Ale nawet wówczas pozycja *benshi* nie została zachwiana. Wytwórnice płytowe nagrywały ich występy i sprzedawały w wysokich nakładach, zaś stacje radiowe nadawały na przełomie lat 20. i 30. programy zwane *eiga monogatari* („opowieści filmowe”)¹³.

Proces modernizacji sztuki filmowej przebiegał niemal równocześnie ze zmianami w literaturze i teatrze. Postępowi intelektualiści i artyści dostrzegli nieograniczone możliwości wyrazu artystycznego, stąd próby zreformowania kina podejmowane przez ruch *jun-eiga* („czystego filmu”), którego głównym teoretykiem był Norimasa Kaeriyama, autor pierwszego tekstu na temat *benshi*, opublikowanego w 1915 roku w czasopiśmie „Kinema Record”, w którym narrator był nazwany foto-interpretatorem. *Zadaniem [benshi] było wyjaśnienie znaczenia, wytłumaczenie publiczności kinowej przestania, zarówno przed rozpoczęciem filmu, jak i w trakcie projekcji. Czasami wypowiadali kwestie dialogowe za aktorów, a niektórzy z nich czynili to w taki sposób, że widzowie odnosili wrażenie, że słyszą głosy postaci, toteż dzięki ich obecności przedstawienia filmowe nie były wcale niemymi dramatami, ale prawdziwymi spektaklami*¹⁴.

Obecność *benshi* możemy tłumaczyć nie tylko odwołaniem do tradycji ustnych opowieści i mieszanych form teatralnych, ale także patrząc na ich działalność w kontekście przemian społecznych i obyczajowych, jakie zachodziły w Japonii na przełomie stuleci. Wówczas zrozumiemy, że ich rola nie ograniczała się do przekazywania pewnej tradycji estetycznej, ale brali oni udział w procesie modernizacji, gdyż – jak przekonująco uzasadniali to Hiroshi Komatsu i Charles Musser – *pozycja „benshi” wymagała pośredniczenia między japońską publicznością, słabo znającą zachodnie sposoby przedstawiania, a niektórymi producentami, którzy pragnęli przyswoić nowatorskie praktyki filmowe twórców zachodnich*¹⁵.

W działalności *benshi* możemy dostrzec pierwotną postać strategii narracyjnej określanej jako *voice-over*, z powodzeniem stosowanej w latach sześćdziesiątych w filmach należących do gatunku *nagaremono*, a wykorzystywanej w niemych filmach historycznych (*jidai-geki*) opowiadających o wędrownych samurajach

i roninach (*matatabimono*). *Benshi* tworzył swego rodzaju monolog wewnętrzny, strumień świadomości, pozwalający zrozumieć motywację głównych postaci, oddać różnorodność ich stanów emocjonalnych. W przeciwieństwie do klasycznych filmów walki (*chambara*), bohaterowie *matatabimono* nie ograniczali się wyłącznie do bezpośredniego działania i pojedynków na miecze, obdarzeni byli pewną głębią psychologiczną, mieli uczucia, które trzeba było wyrazić, a to otwierało pole do popisu dla *benshi*. Ich udział był wpisany w strukturę fabularną dzieła, co widać szczególnie w liczbie scen, w których bohater pogrążał się w myślach, rozważał konsekwencje swoich czynów. Znakomitym przykładem jest *Wąż* (*Orochi*, 1925, reż. Buntaro Futagawa), jeden z niewielu zachowanych w całości filmów niemych z udziałem Tsumasaburō Bandō (*dostępny dziś z narracją benshi*)¹⁶. W filmach *chambara* liczyły się przede wszystkim działania postaci, zaś w *matatabimono* jej przeżycia wewnętrzne.

Nie inaczej jest w melodramatach wywodzących się z tradycji teatru *shinpa*, których narracja również bazowała na obecności *benshi*¹⁷. Widać to najlepiej we wczesnych arcydziełach Kenji Mizoguchiego z połowy lat trzydziestych: *Biała nie wodospadu* (*Taki no shiraito*, 1933) oraz *Osen – papierowy ptak* (*Orizuru Osen*, 1935). Struktura fabularna drugiego z filmów opiera się na ciągu retrospekcji, zaś wydarzenia są przedstawiane z punktu widzenia pary głównych bohaterów, z wykorzystaniem skomplikowanych technik opartych na montażu równoległym i paralelizmach. Prowadzenie narracji perspektywicznej oraz wzajemne przeplatanie się wątków pozwalało na stopniowe odsłanianie losów postaci i zależności między nimi, a to wymagało od *benshi* szczególnych umiejętności. Od jego talentów zależała wiarygodność portretów psychologicznych Sokichiego i Osen, to on prowadził widza przez labiryntową strukturę wspomnień, łączył ze sobą pozornie niepowiązane zdarzenia w spójną całość oraz tworzył porządek wydarzeń. Nie znaczy to, że bez jego udziału fabuła stawała się niezrozumiała, a znaczenie niejasne. Chodziło raczej o wprowadzenie widza w nowe sposoby opowiadania.

Przekonujemy się, że *benshi* nie tylko czytał napisy czy wyjaśniał znaczenie elementów obcych kulturowo, ale uzupełniał fabułę dodatkowymi dialogami, posługując się w tym celu różnymi tonacjami głosu pozwalającymi na zróżnicowaną charakterystykę postaci. Nie polegało to bynajmniej na prostym dubbingowaniu aktorów w filmie niemy, ale na wielopoziomowej narracji, łączeniu ze sobą pojedynczych epizodów, wypełnianiu luk, wyrażaniu myśli i uczuć bohaterów, a wreszcie dostarczaniu informacji o tym, czego nie pokazano na ekranie. *Benshi* był interpretatorem, nierzadko wychodził więc poza tekst filmowy, odnosił się do kontekstów zewnętrznych, wyjaśniał znaczenie poszczególnych elementów, co odgrywało istotną rolę w przypadku produkcji zagranicznych, wymagających od narratora wiedzy na temat obyczajów zachodnich. Publiczność japońska czerpała informacje na temat kultury europejskiej oraz różnych aspektów życia codziennego właśnie z owych ustnych opowieści. W 1909 roku Fushiki Eda pisał, że „*benshi*” *muszą być świadomi tego, że są społecznymi wychowawcami* („*sakai no kyōikusha*”), a więc *przedstawiać moralnie właściwą narrację* („*setsumei*”), *mającą walory edukacyjne*¹⁸.

Możemy więc zgodzić się z twierdzeniem Josepha L. Andersona, który uważa, że dzieło filmowe miało w okresie niemym trzech współautorów – reżysera,

scenarzystę i *benshi* – będąc do pewnego stopnia palimpsestem, tekstem złożonym z różnych warstw¹⁹. Wpływ *benshi* na proces produkcji był nie do przecenienia, jako że twórcy nierzadko byli zmuszani do przemontowania gotowego materiału filmowego lub uzupełnienia go zgodnie z sugestiami narratorów, którzy wymagali, by skończony utwór zawierał wszystko, co niezbędne do zbudowania ustnej opowieści. Dobrym przykładem ilustrującym powyższą tendencję jest film *Ninin Shizuka* (1922, reż. Gengo Obora), składający się w znacznej mierze ze statycznych ujęć pozbawionych napisów, a przedstawiających rozmowy między dwoma mężczyznami (noszącymi to samo nazwisko – Shizuka). Ożywienie niemych scen zależało wyłącznie od umiejętności wokalnych i narracyjnych *benshi*.

Film niemy był więc od początku mówiony, jednak głos pozostawał oderwany od obrazu i postaci ekranowych, zdecentralizowany, usytuowany gdzieś na zewnątrz diegezy. W tym właśnie Noël Burch upatruje jednej z zasadniczych cech odróżniających japońską estetykę filmową od zachodniej, w której słowo zawsze było wewnątrzdiegetyczne, należało do świata przedstawionego, nawet jeśli pojawiało się wyłącznie w postaci napisów (wówczas następowało chwilowe zawieszenie przedstawienia)²⁰. Francuski teoretyk, autor pionierskiego studium poświęconego kinematografii japońskiej, widzi jednak w działalności *benshi* przede wszystkim praktykę opozycyjną wobec dominującego modelu klasycznego kina narracyjnego, narzędzie budujące dystans między publicznością a światem przedstawionym oraz podważające wrażenie realności, które odgrywało zasadniczą rolę w produkcjach hollywoodzkich.

Jeśli jednak spojrzymy na całe zjawisko z odmiennej perspektywy, wówczas zauważymy, że funkcją *benshi* nie było burzenie iluzji, ale dostarczanie emocjonalnych nadtonów. Przez operowanie zmienną intonacją głosu oraz szczególną jego barwą mogli podkreślić – za pomocą słowa, okrzyku lub westchnienia – gest postaci. Pauzy, zawieszenia głosu czy modulacja budowały napięcie, zaś częste powtórzenia tworzyły rytm opowieści. „*Benshi*” nie stali w sprzeczności z obrazem, nie podważali narracji za pomocą dźwięków, a raczej pomagali w opowiadaniu historii²¹. Niemy film bez udziału narratora i akompaniatorów wydawał się martwy i obcy, a ożywał wraz z ich pojawieniem się w sali kinowej.

KRZYSZTOF LOSKA

¹ W niektórych publikacjach poświęconych początkom kina w Japonii można się spotkać z określeniem *katsuben*, które powstało z połączenia słów *katsudō shashin*, czyli „rucho-me obrazy” i *benshi* (orator, mówca). Zob. J. L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the Katsuben, Contextualizing the Texts*, w: *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, red. A. Nolletti, Jr., D. Desser, Indiana University Press, Bloomington 1992, s. 260.

² N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, Berkeley 1979, s. 79.

³ H. Komatsu, Ch. Musser, *Benshi Search*, „Wide Angle” 1987, vol. 9, nr 2, s. 85. W 1932 roku na 400 wyprodukowanych w Japonii filmów niewiele ponad dziesięć procent było filmami dźwiękowymi.

⁴ Zob. J. A. Dym, *Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan*, „Monumenta Nipponica” 2000, vol. 55, nr 4, s. 511. Edison odkupił również prawa do vitascope’u i opatentował wynalazek pod własnym nazwiskiem.

⁵ H. Okudaira, *Emaki jako forma sztuki*, przeł. W. Laskowska, w: *Estetyka japońska*, tom 2. *Słowa i obrazy*, red. K. Wilkoszewska, Uni-

- versitas, Kraków 2005, s. 173. Zwój liczył zazwyczaj 9-12 metrów długości, całość składała się nierzadko z kilkudziesięciu zwójów, toteż podczas lektury nigdy nie widzimy całości, a jedynie pewien fragment, podobnie jak w kinie, poszczególne sceny następują jedna po drugiej.
- ⁶ Latarnię magiczną sprowadzili do Japonii holenderscy kupcy w latach 70. XVIII w. Pokazy z udziałem narratorów *geniō* oraz akompaniamentem muzycznym towarzyszącym obrazom organizowano aż do wybuchu I wojny światowej.
- ⁷ D. Kiriara, *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 1992, s. 67.
- ⁸ Chcąc uniknąć oskarżeń o niemoralność, Ueda wyjaśnił publiczności, iż mieszkańcy Zachodu pozdrawiają się za pomocą pocałunków. Zob. J. Dym, dz. cyt., s. 520-521.
- ⁹ Musei Tokugawa był bohaterem artykułu Jeffreya A. Dyma *Tokugawa Musei: A Portrait Sketch of One of Japan's Greatest Narrative Artists*, w: *In Praise of Film Studies: Essays and Translations in Honor of Makino Mamaru*, red. A. Gerow, M. Nornes, Yokohama, Kinema Club 2001, s. 139-157.
- ¹⁰ J. L. Anderson, *Spoken Silents in the Japanese Cinema*, dz. cyt., s. 283.
- ¹¹ J. A. Dym, *Tokugawa Musei*, dz. cyt., s. 143.
- ¹² Zob. J. L. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 25.
- ¹³ W drugiej dekadzie ubiegłego wieku najpopularniejsi *benshi* zarabiali kilkaset jenów miesięcznie, podczas gdy wynagrodzenie nauczycie-
- la w szkole podstawowej wynosiło jedynie 40 jenów. Na temat statusu społecznego *benshi*, ich szczególnej pozycji w przemyśle filmowym pisze Hideaki Fujiki w artykule *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, vol. 45, nr 2, s. 68-84.
- ¹⁴ Cyt. za I. Standish, *Mediators of Modernity: „Photo-interpreters” in Japanese Silent Film*, „Oral Tradition” 2005, vol. 20, nr 1, s. 98.
- ¹⁵ H. Komatsu, Ch. Musser, *Benshi Search*, dz. cyt., s. 88.
- ¹⁶ Isolde Standish zwraca uwagę na filmy Hiroshiego Inagaki realizujące podobny schemat – *Wędrowny gracz* (*Hōrō zanmai*, 1928), *Matka, której nigdy nie poznał* (*Banba no chūtārō mabuta no haha*, 1931) – oraz na pokrewieństwo między *matatabimono* a *na-garemono*. Zob. I. Standish, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Continuum, New York 2005, s. 68.
- ¹⁷ Teatr *shinpa*, czyli „nowa szkoła”, rozwijał się z powodzeniem na przełomie XIX i XX wieku, jego narodziny wiążą się z działalnością zespołu aktorskiego założonego w 1891 przez Otojirō Kawakamiego. W wystawianych sztukach dominowała tematyka obyczajowa i dramaty rodzinne.
- ¹⁸ J. A. Dym, *Benshi and the Introduction of Motion Pictures*, dz. cyt., s. 529.
- ¹⁹ J. L. Anderson, *Spoken Silents*, dz. cyt., s. 287.
- ²⁰ N. Burch, dz. cyt., s. 78.
- ²¹ D. Kiriara, dz. cyt., s. 61.