

## *Książki o filmie*

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.923>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Wojciech Świdziński**

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza

<https://orcid.org/0000-0001-6840-4069>

# Benshi w *yoseba*, czyli śladami innych cieni

### **Słowa kluczowe:**

kino japońskie;  
początki kina;  
przemysł filmowy;  
film niemy;  
Meiji;  
benshi;  
misemono

### **Abstrakt**

Książka Dawida Główni *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* (2020) przedstawia szczegółowo narodziny kinematografii japońskiej – od sprowadzenia aparatury filmowej w 1897 r. i założenia pierwszych wielkich przedsiębiorstw, takich jak Nikkatsu, po początki cenzury filmowej, ustanowionej w wyniku „skandalu Zigomarowskiego” z 1912 r. Autor ukazuje kontekst społeczny, polityczny i kulturalny powstania kina w Japonii, odnosząc się m.in. do świata ulicznych rozrywek (*misemono*), do których początkowo zaliczano kinematograf, a także wojny rosyjsko-japońskiej, wydarzenia stymulującego rozwój branży filmowej. Szczegółowo omówiono także genezę benshi – narratorów komentujących pokazy wczesnych filmów. Procesy opisane przez Dawida Głównię zostały zestawione z narodzinami kina na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX w.



Książka Dawida Głownia *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* to owoc ośmiu lat pracy badawczej poświęconej procesowi formowania się kinematografii japońskiej w latach 1896-1912. Nie jest to kompilacja gotowych opracowań, lecz wynik dogłębnej analizy stanu badań i materiału źródłowego, na który tylko w niewielkim stopniu składają się (nieliczne) ocalałe filmy. Autor sięgnął po archiwalia takie jak materiały prasowe oraz publikacje z epoki i umieścił je w kontekście prac poświęconych społecznej, kulturalnej i politycznej historii Japonii oraz całego Dalekiego Wschodu<sup>1</sup>. To powoduje, że *Początki kina w Japonii...* należałoby docenić bardziej niż inne publikacje adaptujące ten temat na grunt polski. Książka – co przyznaje sam

autor – jest zaadresowana do odbiorców zaawansowanych, a przynajmniej średniozaawansowanych w znajomości przedmiotu, w dodatku w odniesieniu do obu dziedzin, których dotyczy – historii kina oraz historii Japonii (s. 30). Nie znajdziemy w niej wyczerpujących wyjaśnień dotyczących narodzin kinematografii, koncernów Thomasa Alvy Edisona czy braci Pathé, jak również rewolucji Meiji bądź przebiegu wojny rosyjsko-japońskiej. Nie ma na nie miejsca ze względu na monograficzny charakter i tak obszernej pracy. Nie oznacza to jednak, że jest pozbawiona pozafilmowych wątków. Przeciwnie – zgodnie z tytułem – można ją czytać jako studium poświęcone kulturze japońskiej przełomu XIX i XX stulecia oraz jej zachodniej recepcji. Dotyczy to jednak zagadnień mniej oczywistych, przywołanych przede wszystkim w rozdziale pierwszym oraz obszernych przypisach. Zwracam na nie uwagę, gdyż ich lektura bywa fascynująca, a zarazem stanowi narrację alternatywną wobec tekstu głównego, świadcząca doskonale o dogłębnej analizie zagadnienia, szerokich kompetencjach autora, a także jego ambicji stworzenia dzieła kompletnego.

Dawid Głownia zabiera nas w podróż do Japonii z czasów, gdy przybyły tam pierwsze aparaty umożliwiające oglądanie ruchomych obrazów, zapoznaje z pionierami tamtejszego kina prezentującymi europejskie i amerykańskie filmy oraz tymi, którzy próbowali swoich sił na obszarze realizacji. Autor opisuje również moment przełomowy dla japońskiej branży filmowej, którym była wojna rosyjsko-japońska. Dzięki popularności dokumentalnych i zrekonstruowanych materiałów filmowych dotyczących tego konfliktu przemysł kinematograficzny w latach 1904-1905 umocnił się na tyle, że wkrótce doszło do założenia w pełni profesjonalnych wytwórni, w tym działających do dziś Nikkatsu i Shōchiku. Nominalnie książkę zamyka rok 1912 i tzw. skandal Zigomarowski, jednak jej końcowe partie wybiegają w przyszłość aż do – nieco lepiej rozpoznanych – lat 20. (pojawiają się tu adnotacje dotyczące pierwszego japońskiego gwiazdora filmowego Matsunosuke Onoe oraz późniejszego klasyka kina niemego i zdobywcy Oscara, Teinosuke Kinugasy).

Fragment ten został poprzedzony rozdziałem poświęconym *misemono*, czyli popularnym widowiskom miejskim, w otoczeniu których rozwijało się początkowo kino. Pełni on funkcję relacji o okresie sprzed 1895 r., tak typowej dla publikacji poświęconych początkom kinematografii. Jak zaznacza Głownia, w Japonii nie prowadzono prac nad ożywieniem fotografii, charakter wielu rozrywek performatywnych był jednak bardzo zbliżony do kina. Dotyczy to zwłaszcza popularnej w tym kraju latarni magicznej wykorzystywanej w widowiskach o bardziej skomplikowanej strukturze niż te, które odbywały się w Europie, opartych na mobilności projektora oraz trikach wynikających z montażu.

Innym ciekawym i obszernie omówionym w książce zjawiskiem pokrewnym – choć niezaliczanym do *misemono* – jest popularny teatr *yose*, nazywany japońskim wodewilem. Tę część książki warto polecić zwłaszcza teatrologom i polskim badaczom widowisk z Dalekiego Wschodu, ponieważ przybliża ona formę w Polsce dotąd nieopisaną. Autorzy publikacji dotyczących teatru japońskiego koncentrują się zazwyczaj na klasycznych konwencjach – przede wszystkim *nō*, kabuki i bunraku – niekiedy poszerzają analizy o charakterystykę wzorowanego na realistycznym teatrze europejskim nurtu *shingeki*. Tymczasem okazuje się, że przeciętny Japończyk – zarówno przed rewolucją Meiji, jak i po niej – najczęściej stykał się właśnie z *yose*, przedstawieniami, które składały się ze scenek dramatycznych, monodramów, recytacji oraz piosenek. By móc je organizować, w dużych i średnich miastach wznoszono specjalne budynki zwane *yoseba*. W samym Edo (dziś Tokio) w połowie XIX w. mogło być ich nawet pięćset (s. 77). To właśnie one stały się jednymi z pierwszych przyczółków kinematografu, który początkowo wprawdzie wzbogacił ich repertuar, jednak na początku XX w. przyczynił się do zmięczenia tej formuły (s. 78). Wgląd w codzienne życie wędrownych trup *yose* oferuje film Yasujirō Ozu *Opowieść dryfujących trzcín* (*Ukigusa monogatari*, 1934), którego bohaterowie – wbrew rozpowszechnionej opinii – nie należą do trupy kabuki<sup>2</sup>.

Sądzę, że główną część książki, poświęconą właściwym początkom kina w Japonii oraz narodzinom tamtejszej branży filmowej, można by zestawić z publikacją o początkach kina polskiego, czyli studium *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914* autorstwa Małgorzaty Hendrykowskiej<sup>3</sup>. Analogie między oboma wydawnictwami dostrzegam na obszarze tematycznym, chronologicznym oraz metodologicznym. Sens książki Hendrykowskiej nie wynika wyłącznie z omówienia narodzin kina na ziemiach polskich, ale także z interdyscyplinarnego podejścia badaczki, która w gruncie rzeczy korzystała z metod Nowej Historii Kina, nie posługując się jeszcze wtedy tym terminem. W podobnym duchu Głownia przedstawia kwestie związane z recepcją kinematografu w Japonii, kariery tamtejszych pionierów (z których jedni byli wizjonerami, inni okazali się dorobkiewiczami) oraz historię najstarszych wytwórci i kin<sup>4</sup>. Zestawienie prac Hendrykowskiej i Głowni prowadzi przy tym do – niekoniecznie zaskakującej – konstatacji, że początki kina w różnych zakątkach świata kształtowały się na ogół podobnie. I tak pierwsza publiczna prezentacja aparatury braci Lumière na ziemiach polskich odbyła się w Krakowie 14 listopada 1896 r., zaś w Japonii – w Osace 15 lutego 1897 r. W obu krajach wydarzenia te poprzedziły demonstracje kinetoskopu Edisona – w Warszawie 18 lipca 1896 r. i w Kobe 17 listopada 1896 r.

Zdaniem Główni za sukcesem kinematografu w Japonii stało przede wszystkim charakterystyczne dla epoki Meiji pragnienie poznania świata po stuleciach izolacji, a także ambicja dogonienia Zachodu, który należało najpierw zrozumieć, co z kolei mógł ułatwić właśnie ów aparat (s. 118-119). Wzrost popularności ruchomych fotografii nie byłby możliwy bez rzutkich przedsiębiorców, którzy – dostrzegłszy potencjał wynalazku – byli gotowi poświęcić jego rozwojowi talent organizacyjny oraz niezbędny kapitał. Gwałtowny rozwój stałych kin w Japonii (podobnie jak na ziemiach polskich i w większości krajów europejskich oraz w Stanach Zjednoczonych) datuje się mniej więcej od roku 1907 lub 1908, co wiązało się nie tylko z dynamiką rozwoju branży, lecz także z przekształceniami samego medium filmowego oraz jego modelu biznesowego.

Oczywiście poza pewnymi analogiami dotyczącymi początków kina, łączącymi Japonię z innymi krajami, istniały tam istotne uwarunkowania lokalne, które autor opracowania umiejętnie zidentyfikował. Charakter anegdotyczny ma opowieść o wyświetlaniu filmów przez jedną z pionierskich firm za pomocą aparatu ustawionego za ekranem, co skutkowało niedoświetleniem projekcji. Prawdopodobnie niewystarczająco przeszkoleni kinooperatorzy postępowali z projektorem tak samo jak z latarnią magiczną, którą obsługiwano za ekranem (s. 115-116). Błąd ten umykał im dlatego, że nie widzieli, iż pojawiające się czasem na ekranie litery łacińskie czy cyfry arabskie są odwrócone.

Cechą znaną kinematografii japońskiej okresu niemego byli *benshi*, czyli objaśniacze. Stanowili oni stały element wczesnego kina w wielu zakątkach świata, choć chyba nigdzie nie utrzymali się tak długo jak w Japonii; niektórzy z nich zyskali w latach 20. i 30. XX w. nawet status gwiazdorski. Ich popularność Głównia tłumaczy potrzebą wyjaśniania japońskiej publiczności sytuacji (i ich kontekstów) oglądanych w europejskich oraz amerykańskich filmach w okresie przed powstaniem pierwszych produkcji rodzimych. U zarania kina narracja wprowadzająca w serię kilku krótkich filmów (*maesetsu*) trwała zwykle ponad dwadzieścia minut, poszczególne pozycje były zapętlane, tak by można było je dokładnie obejrzeć, zaś całość wieńczyła opowieść podsumowująca (*atosetsu*). W efekcie seans mógł trwać nawet cztery godziny, co było górną granicą ustanowioną w 1917 r. przez władze prefektury Tokio (s. 124). Jednak *benshi* mieli wpływ nie tylko na długość projekcji, ale także na specyfikę samych filmów, w których uwzględniano ich obecność, co wpływa na stopień komunikatywności oglądanych dziś bez ich komentarza najstarszych obrazów japońskich.

Inną cechą charakterystyczną było zaniżanie klatkażu nawet do ośmiu klatek na sekundę, powodowane chęcią zaoszczędzenia importowanej taśmy. Dopiero na początku lat 20. producenci zaczęli dostosowywać się do międzynarodowej normy, wynoszącej wówczas szesnaście klatek na sekundę (s. 316-317). Ciekawe, że wykorzystywanie zaniżonego klatkażu przetrwało w japońskiej animacji – współtworzy jej specyficzną dynamikę<sup>5</sup>. Oszczędzanie na taśmie filmowej i wykonywanie przeważnie tylko jednej kopii pozytywowej przyczyniło się do utraty niemal wszystkich wczesnych produkcji japońskich. Głównia podaje, że o ile stan zachowanej ogólnoswiatowej kinematografii niemiej szacuje się na 10-20 proc., o tyle w przypadku Japonii należy mówić o 10 proc. filmów sprzed 1945 r. (najwięcej z lat 30.), natomiast z drugiej dekady XX w. spośród niemal trzech tysięcy zidentyfikowanych produkcji ocalało zaledwie pięć tytułów (s. 20).

Jak podaje Głównia, w 1910 r. zrealizowano w Japonii ponad trzysta filmów, działały cztery znaczące przedsiębiorstwa filmowe oraz kilkadziesiąt stałych kin i kolejne kilkadziesiąt teatrów *yoseba*, w których regularnie organizowano projekcje (s. 299-300). To właśnie wtedy pojawił się charakterystyczny podział na filmy historyczne i współczesne (osadzone w czasach przed rewolucją Meiji i po niej), który świadczył o rozwoju branży czy też – jak uważają niektórzy – jej przekształceniu w dwa względnie niezależne przemysły (s. 304)<sup>6</sup>. Można tu zaobserwować analogię w stosunku do kinematografii amerykańskiej, tym bardziej że przed I wojną światową ona także była zorientowana na rozległy rynek wewnętrzny<sup>7</sup>.

Pozwoliłem sobie przytoczyć niektóre tezy i sformułowania autora *Początków kina w Japonii...* by choć częściowo zobrazować rozległość i szczegółowość jego pracy. Na podstawie opracowanego przez Głównię materiału mogłem też wyliczyć, że jego książka jest niemal ośmiokrotnie obszerniejsza niż wszystkie wcześniejsze polskie teksty poświęcone kinu japońskiemu tego okresu (nie licząc czterech artykułów samego autora, które zostały włączone do tomu). Dodatkową wartością publikacji jest podrozdział dotyczący stanu badań. Autor omawia w nim najważniejsze nurty i przemiany światowej refleksji filmoznawczej poświęconej Japonii, a także wyczerpująco przedstawia stan polskiej bibliografii odnoszącej się do tego tematu. Głównia definiuje swoje stanowisko badawcze w następujący sposób: *Składam się głównie ku analizie kontekstualnej, wąskotematycznym badaniom historycznym, studiom nad produkcją filmową oraz badaniom recepcji japońskiego kina w Polsce i USA* (s. 26). To credo świadomego pasjonata, któremu niestraszne są najbardziej żmudne badania, trzymającego przy tym na metodologicznej wodzy swoje fascynacje. To wszystko pozwala mu na wyrażanie myśli w sposób maksymalnie treściwy i wyważony. Takie podejście wydaje mi się optymalne, zwłaszcza w przypadku zagadnień nieznanymi nawet czytelnikom zaznajomionym z problematyką.

Oczywiście autorom prac pionierskich łatwo zarzucić, że pominęli jakiś problem albo nie omówili go wystarczająco szeroko. Podczas lektury książki Dawida Główni zaskoczył mnie na przykład brak odniesienia do animacji japońskiej. Co prawda za moment jej narodzin uznaje się rok 1917, ale przecież w ostatnim, najobszerniejszym rozdziale autor sięgnął do wydarzeń z lat 20., a więc wyłonił się tego ważnego obszaru kultury audiowizualnej w Japonii mogło zostać odnotowane. W konfuzję mogą wprawiać także wzmianki o obawach przed zgorzzeniem publicznym, jakie towarzyszyły projekcjom Edisonowskich filmów *Pocałunek* (*The Kiss*, reż. William Heise, 1896) i *Motyli taniec Annabelle* (*Annabelle Serpentine Dance*, reż. William K. L. Dickson, 1895) (s. 168, 346), ponieważ nie pokrywają się one z popularnym przekonaniem, że seksualność nie jest w Japonii tematem tabu. Sądzę, że wymagałoby to wyjaśnienia. Niewystarczająco uzasadnione wydało mi się również stwierdzenie dotyczące domagania się przez część opinii publicznej objęcia projekcji filmowych cenzurą w związku ze skandalem Zigomarowskim: *Podobne trendy wystąpiły wszak wówczas także w Europie i USA, jednakże zwykle nie towarzyszyła im tak silna krytyka nowego medium i postulaty jego kontroli* (s. 347). Siłę powracających w krajach zachodnich przez całe dziesięciolecie paroksyzmów paniki moralnej wynikającej z działania ruchomych obrazów trudno przeliczyć, podjęcie się takiego zadania wymagałoby wszelako dostar-

czenia mocniejszych dowodów. Formalnym wzbogaceniem książki mogłoby być z kolei wyraźne zaznaczenie (np. w indeksie), które z przywołanych filmów przetrwały do naszych czasów.

Są to jednak uwagi subiektywne i zdają sobie sprawę, że uwzględnienie kwestii, których dotyczą, prowadziłyby przede wszystkim do zwiększenia objętości pracy. Tymczasem dyscyplina i konsekwencja autora w połączeniu z jego rozległą wiedzą są wielkimi atutami książki. I choć w indeksach można odnaleźć pewne luki, całość została rzetelnie zredagowana. W publikacji znalazł się także ciekawy materiał ikonograficzny i mimo że nie ma tu zbyt wielu ilustracji, zostały one dobrane w taki sposób, by wspierać wizualnie narrację, zwłaszcza tam, gdzie wyobraźnia czytelników może nie sięgać. Bodaj najbardziej ujął mnie rysunek satyryczny z 1916 r., na którym wyposażony w muskularne kończyny budynek kinowy odbiera hołd od siedziby kabuki, odtrącając lub przepędzając pomniejszych sale widowiskowe. Takich rarytasów – oczywiście nie tylko wśród ilustracji, ale przede wszystkim w tekście głównym oraz przypisach – czytelnik książki znajdzie znacznie więcej. Jest ona znakomitą przygodą intelektualną, poszerzającą horyzonty, lekturą zaskakującą przywołanymi przykładami różnic oraz analogii między Wschodem i Zachodem. Być może trudno byłoby polecić ją laikom, ale filmoznawcy, japońscy, a także badacze zajmujący się widowiskami z całą pewnością będą nią usatysfakcjonowani. Myślę też, że autor mógłby śmiało podjąć się jej kontynuacji, czyli kontekstualnego, skupionego na zagadnieniach produkcji i recepcji opracowania dziejów kinematografii japońskiej do 1945 r. Wprawdzie nie byłaby to praca pionierska, niemniej bardzo pożyteczna, a przy tym bez wątpienia rzetelna i erudycyjna. Zresztą zważywszy na wykaz publikacji Dawida Głowni dotyczących kina w Japonii, tematów do dalszych badań z pewnością nie zabraknie.

---

Dawid Głownia, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2020.

<sup>1</sup> Wśród wielu cytowanych prac na szczególną uwagę zasługuje klasyczne studium Lafcadio Hearna *Glimpses of Unfamiliar Japan*.

<sup>2</sup> Jest to moje przypuszczenie oparte na znajomości opracowań dotyczących kabuki oraz porównaniu przedstawionych w filmie występów z opisem *yose* autorstwa Głowni. Nie odnalazłem tego tropu w dostępnych mi opracowaniach poświęconych Ozu.

<sup>3</sup> M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895-1914*, Book Service, Poznań 1993.

<sup>4</sup> Nie oznacza to rzecz jasna, że Głownia podąża szlakiem wytyczonym przez Małgorzatę Hendrykowską. Obie książki łączą jednak

niewątpliwie to, że są jedynymi na polskim rynku monografiemi poświęconymi początkom kina w konkretnym kraju.

<sup>5</sup> Por. I. Kordzińska-Nawrocka, *Manga, anime i gry wideo, czyli trzy święte skarby (sanshu no jingi) japońskiego przemysłu kreatywnego*, w: *Tradycja w kulturze popularnej Japonii*, red. nauk. I. Kordzińska-Nawrocka, A. Kozyra, Japonica, Warszawa 2017, s. 97.

<sup>6</sup> Interpretację tę Głownia przytacza za Joanne Bernardi.

<sup>7</sup> O ile jednak kino amerykańskie wkrótce zdobyło popularność za granicą, o tyle kino japońskie przez długi czas pozostawało szerzej nieznanym.

**Wojciech Świdziński**

Doktor nauk humanistycznych, teatrolog i filmoznawca, adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Opublikował książkę *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy* (2015). Jest także autorem opracowania naukowego zbioru felietonów filmowych Andrzeja Własta *Dziesiąta Muza (Impresje). Felietony filmowe z lat 1923–1924* (2017). Artykuły naukowe i popularnonaukowe publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Ekranach”, „Pleografie” i „Stolicy”.

**Bibliografia**

- Głownia, D.** (2020). *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*. Wrocław: Atut.
- Hendrykowska, M.** (1993). *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*. Poznań: Book Service.
- Kordzińska-Nawrocka, I.** (2017). Manga, anime i gry wideo, czyli trzy święte skarby (sanshu no jingi) japońskiego przemysłu kreatywnego. W: I. Kordzińska-Nawrocka, A. Kozyra (red.), *Tradycja w kulturze popularnej Japonii* (ss. 77–108). Warszawa: Japonica.

**Keywords:**

Japanese cinema;  
origins of cinema;  
film industry;  
silent cinema;  
Meiji;  
benshi;  
misemono

**Abstract**

Wojciech Świdziński

**Benshi in *Yoseba* or Following Other Shadows**

Dawid Głownia's book *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* [*The Beginnings of Cinema in Japan in the Context of the Country's Socio-Political Transformations*] (2020) offers a detailed and comprehensive presentation of the birth of Japanese cinematography, from the importation of the film apparatus in 1897 and the establishment of the first major film companies such as Nikkatsu to the establishment of film censorship as a result of the “Zigomar scandal” of 1912. The author also presents manifold social, political and cultural contexts of the emergence of cinema in Japan, such as the world of street performances (*misemono*), which initially included the cinema, or the Russo-Japanese War, which stimulated the birth of the film industry. The origin of benshi, whose narration accompanied silent film screenings, is also discussed in detail. In the review, the processes described by Dawid Głownia are juxtaposed with the birth of cinema on Polish lands at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century.