

Przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej

ABSTRACT. Głownia Dawid, *Przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej* [Transformations of Film Censorship in Japan until the End of World War II]. "Images" vol. XXXVII, no. 46. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 171–184. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.37.46.10>

The article discusses the transformations in film censorship and film policy in Japan until the end of World War II. Its first part outlines the general trend of these changes – gradual centralization of film censorship and increased scope of state control over film. The next sections are devoted to film regulations from 1917, 1925 and 1939 and other tools of government influence over cinema in Japan. The main conclusion of the article is that the censorship criteria in each of the regulations discussed were formulated in general terms which could be interpreted in accordance with the immediate interests of the authorities and state bureaucracy.

KEYWORDS: Japanese cinema, film in Japan, film censorship, censorship in Japan

Celem niniejszego artykułu jest syntetyczne omówienie przekształceń w zakresie cenzury filmowej – a w szerszej perspektywie: kontroli władz nad filmem – w Japonii od pojawienia się tam kina do końca II wojny światowej. Wybór tej tematyki podyktowany był po pierwsze faktem, że dotąd była ona podejmowana w polskim piśmiennictwie filmoznawczym bardzo rzadko, zazwyczaj w publikacjach poświęconych zagadnieniom szczegółowym, czasem na marginesach większych narracji historycznofilmowych[1]. Po drugie, w części anglojęzycznych publikacji pojawiają się błędy i nieścisłości w kwestii tego, jakie kryteria cenzury faktycznie znajdowały się w poszczególnych regulacjach filmowych, a jakie wchodziły w sferę praktyki cenzorskiej[2]. Stąd też

[1] Zob. D. Głownia, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 1(4); A. Świrkowski, E. Żeromska, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2013, t. 13; A. Świrkowski, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „Silva Iaponicarum” 2015, t. 43, 44, 45, 46.

[2] W praktyce cenzorzy stosowali szereg kryteriów, które nie pojawiały się „na papierze” – w tekstach re-

gulacji, ograniczających się do bardzo ogólnikowych stwierdzeń. Za przykład nieścisłości w referowaniu faktycznej zawartości japońskich przepisów dotyczących cenzury filmowej może posłużyć, skądinąd bardzo wartościowy, artykuł Freyberg, która w odniesieniu do przepisów z 1917 roku wymienia szczegółowe kryteria cenzury, lecz z tekstu nie wynika jasno, że kryteria te nie zostały zapisane w regulacjach, a konstrukcja akapitu wręcz sugeruje, że tak było. Zob. F. Freyberg, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, nr 1, <http://www.screeningthepast.com/issue-11-first->

podczas pracy nad artykułem sięgnąłem nie tylko do literatury przedmiotu, lecz także do przedruków oryginalnych regulacji[3]. W tekście nakreśliłem ogólną charakterystykę przekształceń w zakresie cenzury filmowej w Japonii i polityki filmowej tamtejszych władz do 1945 roku, a następnie omawiam kluczowe regulacje z 1917, 1925 i 1939 roku i inne narzędzia wpływu władz na kino w Japonii. Koncentruję się przy tym na kwestii ogólnikowości kryteriów cenzury w kolejnych przepisach, odnosząc się także do reakcji na nią ze strony branży filmowej.

Ogólna charakterystyka cenzury filmowej w Japonii do 1945 roku

Od wczesnych lat epoki Meiji (1868–1912), którą charakteryzowała intensywna modernizacja Japonii i jej awans do grona światowych mocarstw po zarzuceniu ponad dwustuletniej polityki skrajnej izolacji i restytucji władzy cesarskiej, do końca II wojny światowej, który położył kres imperialnym ambicjom japońskich władz, tamtejsza cenzura opierała się na dwóch filarach – zachowania porządku publicznego oraz ochronie moralności i obyczajów. Kategorie te zostały sformułowane w regulacjach odnoszących się do prasy[4], później zaś zaadaptowano je do cenzury innych mediów, m.in. teatru, filmu i radia.

Przez cały ten okres japońskie regulacje dotyczące cenzury charakteryzowała ogólnikowość w zakresie niedozwolonych treści, a cenzura filmowa nie odbiegała od tego modelu. O ile poszczególne regulacje szczegółowo opisywały procedurę ubiegania się o zezwolenie na wyświetlanie i dystrybucję, a od 1939 roku także na produkcję filmów, o tyle kryteria ich oceny, zwłaszcza w najważniejszych przepisach z 1917, 1925 i 1939 roku, albo formułowano w sposób mglisty, albo nie były podawane w ogóle. Z perspektywy władz i aparatu biurokratycznego było to rozwiązanie efektywne, ponieważ pozwalało, bez konieczności każdorazowego modyfikowania przepisów, na szybkie reagowanie na nagłe wydarzenia, tendencje artystyczne negatywnie postrzegane przez władze oraz zmiany w polityce państwowej. Bardziej szczegółowe kryteria cenzury obowiązujące w danym momencie oraz wskazania, jakich treści należy się wystrzegać, a jakie są mile widziane przez władze, branża filmowa poznawała m.in. za sprawą komentarzy do przepisów, komunikatów władz w zakresie pożądanых i niepożądanych treści, oficjalnych spotkań przedstawicieli aparatu cenzury z reprezentantami branży, nieformalnych konsultacji z cenzorami oraz publikacji prasowych zawierających wypowiedzi cenzorów lub przez nich tworzonych. Należy przy tym podkreślić, że w omawianym okresie występowały różnice w skali stosowania oraz w charakterze rozwiązań ułatwiających branży rozeznanie się w meandrach cenzury, nawet bardziej precyzyjne

-release/comprehensive-connections-the-film-industry-the-theatre-and-the-state-in-the-early-japanese-cinema/ (dostęp: 1.01.2024).

[3] Za pomoc w ich tłumaczeniu serdecznie dziękuję Andrzejowi Świrkowskiemu.

[4] Kategoria porządku publicznego po raz pierwszy pojawiła się w dekreście Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 1876 roku, a moralności i obyczajów – z 1880 roku, później obie włączono do nowelizacji prawa prasowego z 1883 roku. Por. G.J. Kasza, *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1988, s. 9.

kryteria cenzury wciąż były dość ogólnikowe i podatne na odmienne interpretacje, niekiedy też w ogóle nie ujawniano wewnętrznych kryteriów cenzury odpowiedzialnych za nią podmiotów.

Sytuacja korzystna dla władz nie była taką z punktu widzenia producentów i twórców filmowych, tym bowiem trudno było podejmować decyzje w zakresie tematyki i zawartości realizowanych filmów, jeśli mieli tylko mgliste wyobrażenie co do tego, co może zostać z nich usunięte przez cenzurę i jakie filmy mogą nie zostać dopuszczone na ekrany. Z tego względu krytyka cenzury ze strony branży – przynajmniej ta wyrażana na forum publicznym – co do zasady nie dotyczyła samego jej istnienia, lecz jej decentralizacji, nieprecyzyjności i arbitralności. Stąd też istotnym aspektem funkcjonowania cenzury filmowej w Japonii była autocenzura producentów i twórców, którzy starali się zawnocześnie rozpoznać, co może spotkać się z negatywną reakcją cenzorów.

Generalnie rzecz biorąc, przekształcenia w zakresie cenzury filmowej w Japonii do końca II wojny światowej, w szerszej zaś perspektywie – polityki japońskich władz względem kinematografii, można scharakteryzować jako proces postępującej centralizacji cenzury oraz zwiększania się zakresu kontroli władz nad filmem.

W początkowym okresie funkcjonowania kina w Japonii nie istniały jeszcze regulacje z zakresu cenzury filmowej[5], toteż podlegało ono odnośnym przepisom dotyczącym teatru i *misemono*[6]. Ponadto, ze względu na skrajną decentralizację cenzury, najmniejszą jednostką uprawnioną do wyznaczania jej zasad był lokalny komisariat policji, a do ich egzekwowania – funkcjonariusz; przy zmianie miejsca wyświetlania filmu na obszar znajdujący się pod jurysdykcją innego komisariatu należało ponownie ubiegać się o zgodę na wyświetlanie filmu i wnieść stosowną opłatę, co mogło prowadzić – i prowadziło – do sytuacji, w których w tym samym mieście ten sam film zostawał dopuszczony na ekrany w jednej dzielnicy, a w innej nie. Choć co najmniej od 1910 roku w niektórych komisariatach opracowywano wewnętrzne wytyczne dotyczące *stricte* cenzury filmowej i podejmowano próby ich ujednoczenia na poziomie miasta lub prefektury, te nie były jawne, a ich egzekwowanie, nawet jeśli miały obowiązywać na wyższym szczeblu administracyjnym, wciąż pozostawało w gestii poszczególnych komisariatów.

Początki regulowania filmu w Japonii

[5] Nie oznacza to jednak, że nie istniały akty prawne, które aplikowały się do filmu, także na poziomie krajowym, ten podlegał bowiem – przynajmniej teoretycznie – przepisom celnym i regulacjom dotyczącym takich kwestii, jak prawo autorskie i prawa pokrewne, utrwalanie obiektów i pojazdów wojskowych, działalność wydawnicza i reklamowa oraz przechowywanie niebezpiecznych materiałów (co stosowało się do łatwopalnej taśmy filmowej). Przepisy celne zawierały zapisy o charakterze *stricte* cenzorskim (m.in. zakaz importu materiałów nawołujących do obalenia

monarchii i zniesienia własności prywatnej), te nie dotyczyły jednak wyłącznie filmu. Por. M. Makino, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before Its Systematization*, tłum. A. Gerow, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, red. A. Gerow, A.M. Nornes, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 48–50.

[6] Zob. D. Głownia, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2020, s. 41–82.

Sytuacja zaczęła zmieniać się pod wpływem kampanii prasowej z 1912 roku wymierzonej we francuski film kryminalny *Zigmar, król złodziei* (*Zigomar, roi des voleurs*, reż. Victorin-Hippolyte Jasset, 1911), jego kontynuację i japońskie imitacje, a w szerszej perspektywie – kino w ogóle[7]. Zwrócono uwagę na nieadekwatność do kontroli medium filmowego wewnętrznych wytycznych Komendy Tokijskiej Policji Metropolitalnej (dalej: KTPM) w zakresie cenzury filmowej z 1910 roku, które nie zakładały konieczności obejrzenia filmu przez cenzora rozpatrującego wnioski o wydanie zgody na jego wyświetlenie, ponieważ wnioskodawca był zobowiązany do załączenia tylko jego streszczenia lub skryptu narracji towarzyszącej projekcji[8], a wyświetlenie filmu było wymagane tylko, jeśli te budziły wątpliwości. W październiku 1912 roku prasa opublikowała poprawioną wersję wewnętrznych wytycznych KTPM, które powinny obowiązywać na terenie całego Tokio, a w myśl których nie powinno się wydawać zgody na wyświetlenie filmów: zawierających elementy sugerujące cudzołóstwo; promujących środki oraz metody przestępcze; graniczących z okrucieństwem, obscenicznymi i mogących wywołać pożądanie; sprzecznych z podstawowymi wartościami moralnymi oraz lekkomyślnie wyśmiewających bieżące sprawy polityczne i mogących zakłócić porządek publiczny[9]. Choć pojawiła się świadomość, że wydanie zgody na wyświetlenie filmu powinno być poprzedzone jego obejrzeniem, przedstawiciele policji otwarcie przyznawali, że na ten moment taka forma oceny wszystkich wniosków jest niemożliwa, i wciąż sięgano po nią tylko w przypadkach, które budziły wątpliwości, a film już dopuszczony do wyświetlania mógł zostać poddany dalszej cenzurze przez policjantów obecnych na jego pokazie (mogli nakazać wprowadzenie cięć lub zdjęć go z ekranu).

Regulacje filmowe z Tokio z 1917 roku

Pierwszym dużym krokiem na drodze do ujednoczenia i centralizacji cenzury filmowej – do czego już na tym etapie nawoływała branża – było wprowadzenie przez KTPM *Zasad kontroli przedstawiania ruchomych fotografii* (*Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*), które weszły życie 1 sierpnia 1917 roku i obowiązywały na szczeblu prefekturalnym[10]. W przepisach tych, na które składało się 51 artykułów w sześciu rozdziałach, policja nie ograniczała się do wąsko rozumianej cenzury, lecz starała się ująć funkcjonowanie kinoteatrów

[7] Ibidem, s. 338–354.

[8] Przez cały okres kina niemego w Japonii wyświetlaniu filmów towarzyszyła narracja narratorów zwanych *benshi* i *katsuben*, którzy m.in. komentowali przebieg wydarzeń rozgrywających się na ekranie, podkładali kwestie postaciom i wyjaśniali elementy filmu, które mogły być niezrozumiałe dla publiczności. Zwięzłe omówienie funkcji *benshi* w japońskim kinie można znaleźć w: K. Loska, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 28(59).

[9] M. Makino, op. cit., s. 65.

[10] Szersze omówienie tych przepisów, poprzedzających je badania nad filmem oraz reakcji branży można znaleźć w: A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Berkeley 2010, s. 181–191. Ich treść, w wersji z 1921 roku, jest dostępna w: *Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*, [w:] *Keishichōrei kenchiku kankei kisoku ruisan. Tsuki: Eigyō sho-torishimari kisoku*, red. Keishichō hoanbu kenchikuka, Kōgansha, Tōkyō 1921.

we wszystkich jego aspektach, od warunków wyświetlania filmów, przez narrację towarzyszącą projekcjom, po reklamę – m.in. określały wymagania, jakie powinny spełniać stałe kinoteatry; wymagały podziału widowni na osobne sekcje dla mężczyzn, kobiet oraz małżeństw i rodzin; wprowadzały system licencji dla narratorów filmowych (początkowo wydawano je na podstawie przedłożonego przez narratorów życiorysu, a od 1921 roku – egzaminu^[11]) i podział na filmy oraz na pokazy typu *kō* (甲), dopuszczalne dla publiczności od piętnastego roku życia, i *otsu* (乙), bez ograniczeń wiekowych^[12].

Proces wydawania zezwoleń na wyświetlanie filmów został scentralizowany na poziomie prefekturalnym – od chwili wprowadzenia przepisów nie zajmowały się już tym lokalne komisariaty, lecz KTPM, w której utworzono biuro cenzorskie. Zapowiedziano także zamontowanie w nim aparatury projekcyjnej, nim jednak do tego doszło pokazy dla cenzorów odbywały się w jednym z kin w Asakusie, po jego zamknięciu około godziny 23:00^[13]. Choć w praktyce położono większy niż kilka lat wcześniej nacisk na oglądanie filmów przed podjęciem decyzji o ich dopuszczeniu na ekrany (zgoda na wyświetlanie była przyznawana na okres roku), same przepisy nie wymagały załączenia do wniosku kopii filmu – mowa była w nich tylko o jego szczegółowym streszczeniu^[14]. Nie zawierały również szczegółowych kryteriów cenzury – ograniczały się do ogólnikowego stwierdzenia o ochronie moralności i obyczajów. W praktyce cenzorzy stosowali kryteria bliskie tym, jakie zawarto we wcześniejszych wewnętrznych wytycznych KTPM. Jun'ichirō Tanaka wymienia następujące powody stanowiące podstawę do niewydania zgody na wyświetlenie filmu przez cenzorów: naruszanie autorytetu władzy i państwa; tematyka zdrady małżeńskiej, wolnej miłości i inne sceny naruszające dobre obyczaje Japonii; sceny pocałunków, rozgrywane się w sypialni oraz inne, które mogą budzić nieprzyzwoite skojarzenia; sceny ukazujące podpalenia, zabójstwa i napady oraz inne mogące stanowić dla publiczności motywację do łamania prawa^[15].

[11] H. Fujiki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, nr 45(2), s. 78.

[12] Z tego zapisu zrezygnowano w 1920 roku, m.in. ze względu na protesty właścicieli kin, którzy notowali spadek widzów sięgający nawet 50 procent. Por. H. Salomon, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „Japonica Humboldtiana” 2002, nr 6, s. 149–150.

[13] M. Makino, op. cit., s. 63.

[14] Przed centralizacją cenzury filmowej na skalę krajową w 1925 roku lokalne regulacje wymagały dostarczenia streszczenia filmu lub skryptu narracji. Aaron Gerow zwraca uwagę na zauważalny na prze-

strzeni drugiej dekady XX wieku trend do przechodzenia w zawartych w regulacjach wymaganiach od skryptu narracji do streszczenia, wskazując, że regulacje z Osaki z 1911 roku wymagały streszczenia lub skryptu narracji, przepisy z Shizuoki z 1912 i z Aomori z 1914 roku – tylko skryptu narracji, a te z Tokio z 1917 i z Osaki z 1921 roku – streszczenia. Por. A. Gerow, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, red. D. Washburn, C. Cavanaugh, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 25–26.

[15] J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai*, Chūō Kōron Sha, Tōkyō 1980, s. 406.

Wkrótce w pozostałych 46 prefekturach wprowadzono przepisy bazujące na tokijskich wzorcach, nie stanowiły one jednak ich dosłownego przełożenia i występowały między nimi mniejsze lub większe różnice^[16]. Centralizacja cenzury, wciąż w niepełnym zakresie, została przez branżę przyjęta z entuzjazmem, stanowiła bowiem dla niej spore ułatwienie, nawet jeśli obowiązywała tylko na poziomie prefektur. Była korzystna nawet z perspektywy samego Tokio, stanowiącego główny obszar aktywności japońskiej branży filmowej, na którym odbywała się większość premier, a w 1917 roku mieściła się blisko jedna piąta ze wszystkich kinoteatrów w kraju^[17].

Centralizacja cenzury filmowej w 1925 roku

Centralizacja cenzury filmowej na poziomie całego kraju nastąpiła osiem lat później za sprawą *Zasad inspekcji filmów* (*Katsudō shashin „firumu” kenētsu kisoku*) – krótkiego, składającego się z 15 artykułów, dekretu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 26 maja 1925 roku, który wszedł w życie 1 lipca^[18]. W przeciwieństwie do regulacji z 1917 roku jego zapisy ograniczały się do procedur cenzury – pozostałe kwestie związane z funkcjonowaniem kin pozostawiono w gestii władz lokalnych. Wprowadzenie tych przepisów w formie dekretu ministerialnego, a nie ustawy, oznaczało, że nie przeszły dyskusji i głosowania w parlamencie, choć teoretycznie powinny były, jeśli uznać, że znajdował względem nich zastosowanie artykuł 29. Konstytucji Wielkiego Cesarstwa Japonii z 1899 roku, wedle którego „Japońscy poddani, w granicach określonych ustawami, mają wolność wypowiedzi, publikacji, druku, zgromadzeń i zrzeszania się”^[19]. Ministerstwo przyjęło jednak perspektywę, w myśl której film nie stanowił wypowiedzi lub publikacji w rozumieniu prawa, lecz przynależał do porządku rozrywki i jako taki nie podlegał konstytucyjnej ochronie, toteż do jego regulacji nie była potrzebna ustawa^[20].

Dekret delegował cenzurę w ręce urzędników ministerstwa – osoba ubiegająca się o zezwolenie na wprowadzenie filmu na ekrany musiała dołączyć do wniosku jego kopię (przy czym dla każdej kopii należało złożyć osobny wniosek) i dwa egzemplarze skryptu narracji, a cenzorzy po obejrzeniu filmu, jeśli nie dopatrzyli się ku temu przeciwwskazań, wydawali zgodę na jego wyświetlanie na terenie całego kraju na okres trzech lat^[21]. Kryteria cenzury zostały nakreślone w przepisach bardzo ogólnikowo – ograniczały się do zawartej w 3. artykule

[16] Najbardziej adaptowanym zapisem był ten dotyczący kategoryzacji pokazów wiekowych przeznaczonych dla widzów do i od 15. roku życia, na który zdecydowano się tylko w Nagasaki. Por. A. Gerow, *Visions of Japanese Modernity...*, s. 188.

[17] Ibidem, s. 189.

[18] Treść regulacji jest dostępna w: *Katsudō shashin „firumu” kenētsu kisoku*, brak miejsca wydania, b.m. 1925; a jej oficjalny angielski przekład w: *Regulations for Inspection of Motion Picture Films*, [w:] *Cinema*

Year Book of Japan 1936–1937, red. T. Iizima, A. Iwasaki, K. Uchida, The Sansendo Co., Ltd., Tōkyō 1937.

[19] Treść artykułu przytaczam w przekładzie Ewy Pałasz-Rutkowskiej za: E. Pałasz-Rutkowska, *Wizerunek władcy w modernizowanej Japonii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 461.

[20] Por. G.J. Kasza, op. cit., s. 55–57.

[21] Przepisy dopuszczały kilka wyjątków od tej reguły – filmy niefikcyjne dotyczące bieżących wydarzeń mogły zostać przedłożone do oceny lokalnym

formułki o ochronie porządku publicznego oraz moralności i obyczajów (uzupełnioną o równie ogólnikową ochronę zdrowia). W praktyce cenzorzy stosowali szereg szczegółowych – a przy tym na tyle ogólnych, aby można było je interpretować zgodnie z doraźnymi potrzebami – kryteriów odnoszących się do tych dwóch kategorii. W przypadku ochrony porządku publicznego były to kryteria odnoszące się m.in. do rodziny cesarskiej, konstytucji, etosu narodowego, konfliktu klasowego i przestępczości; a moralności i obyczajów – m.in. okrucieństwa, kwestii seksualnych, edukacji i rodziny[22].

W przypadku zastrzeżeń względem filmu cenzorzy mieli pięć możliwości: mogli zakazać jego wyświetlania; zezwolić na jego wyświetlanie z ograniczeniami; wprowadzić cięcia i dopuścić na ekrany jego ocenzurowaną wersję; zwrócić wnioskodawcy z sugestiami poprawek; poinformować wnioskodawcę, że jego film nie ma szans na dopuszczenie na ekrany, z sugestią, żeby sam wycofał wniosek, aby cenzura nie musiała formalnie zakazywać wyświetlania filmu. W praktyce to pierwsze i ostatnie rozwiązanie stosowano bardzo rzadko – zwykle do kilkunastu przypadków rocznie, podczas gdy cięcia wprowadzono w 1926 roku do 1807 filmów (na 15 348 przedłożonych do oceny), w 1930 – do 1015 (na 17 430), a w 1937 – do 395 (na 41 560)[23]. Spadek liczby cięć wynikał w dużej mierze z tego, że japońscy filmowcy, mimo trudności, stopniowo uczyli się, jakie treści mogą spotkać się z negatywną reakcją cenzorów. O ile sama centralizacja cenzury, tym razem już pełna, została ponownie przyjęta przez branżę z entuzjazmem, o tyle mechanizmy jej funkcjonowania spotykały się – podobnie jak na gruncie prasy i literatury – z regularną krytyką z powodu niejasności kryteriów cenzury i arbitralnością decyzji cenzorów.

Idea wprowadzenia nowych ogólnokrajowych regulacji filmowych, a w szerszej perspektywie – przejęcia przez państwo niemal pełnej kontroli nad branżą filmową, pojawiła się wkrótce po incydencie mukdeńskim we wrześniu 1931 roku[24], zajęciu przez siły japońskie chińskiej Mandżurii i utworzeniu tam marionetkowego państwa Mandżukuo w marcu 1932 roku, co stanowiło punkt zwrotny w japońskiej ekspansji na kontynent azjatycki. Na tym etapie władze dostrzegaly

Plany zwiększenia zakresu kontroli władz nad kinem

władzom, które miały możliwość wydania zgody na ich wyświetlanie na terenach objętych ich jurysdykcją na okres trzech miesięcy; cenzorzy MSW mogli wyrazić zgodę na wyświetlanie filmu z ograniczeniami w zakresie okresu ważności zezwolenia, lokalizacji i typów obiektów, w których można było go zaprezentować (przykładowo: cenzor mógł dopuścić film do wyświetlania tylko w placówkach edukacyjnych, np. uczelniach medycznych w przypadku produkcji dotyczących higieny intymnej czy chorób wenerycznych); w końcu w uzasadnionych przypadkach lokalne władze mogły prosić MSW o zakazanie wyświet-

lania na obszarach objętych ich jurysdykcją filmu już zatwierdzonego przez ministerialnych cenzorów.

[22] Szczegółowe omówienie tych standardów wraz z odnoszącymi się do nich statystykami cenzorskimi z lat 1927–1932 można znaleźć w: G.J. Kasza, s. 61–71.

[23] Ibidem, s. 59 i 137.

[24] Incydent mukdeński, zwany też incydem mandżurskim, był prowokacją japońskiej Armii Kwantuńskiej, która wysadziła odcinek Kolei Południowomandżurskiej i oskarżyła o to Chiny, co zostało wykorzystane przez Japonię jako pretekst do ekspansji na teren Chin.

już siłę oddziaływania filmu, w tym jego potencjał propagandowy, zarówno na użytek wewnętrzny, jak i zewnętrzny. Wcześniejsze działania MSW w zakresie regulacji kinematografii spotkały się z krytyką – ministerstwu zarzucano zawłaszczanie kwestii kontroli filmów, ograniczanie się do cenzury prewencyjnej oraz brak polityki pozytywnej, rozumianej jako kreowanie wzorców produkcji filmowej i wpływanie na mechanizmy funkcjonowania branży zgodnie z interesem państwa. Z krytyką spotkała się także sama branża, którą oskarżano o pogoń za zyskiem tanim kosztem (ze względu na jej niedokapitalizowanie i wewnętrzną konkurencję), co skutkowało zalewaniem ekranów dużą liczbą filmów krajowych o niskiej wartości artystycznej i zachodnich produkcji niezgodnych z japońskim duchem narodowym i racją stanu. Cele polityki filmowej japońskich władz w latach 30. zwięźle charakteryzuje Krzysztof Loska:

Chodziło o stworzenie „kina narodowego” (*kokumin eiga*), którego zadaniem byłoby oddanie japońskiego ducha, nieskażonego zachodnimi wpływami, zarówno na poziomie treści, stylu, jak i sposobu produkcji oraz dystrybucji. Twórczość filmowa stała się dyskursem uprawomocniającym nacjonalistyczną ideologię, a zarazem narzędziem pozwalającym na wytworzenie poczucia jedności i więzi grupowej. Władze dostrzegły dydaktyczny charakter tkwiący w kulturze masowej, możliwość dotarcia do szerokiego grona odbiorców z wyraźnym przesłaniem określającym podstawy, cele i wzorce do naśladowania[25].

Pierwszy krok na drodze do ustanowienia nowych regulacji filmowych[26], które miały już zostać wprowadzone ustawą, a nie dekretem ministerialnym, został postawiony 4 marca 1933 roku, gdy w Izbie Reprezentantów przeszedł *Projekt dotyczący wprowadzenia filmowej polityki państwowej* (*Eiga kokusaku juristu ni kan kenki'an*) przedłożony jej miesiąc wcześniej przez Akirę Iwasego. W marcu 1935 roku utworzono Komisję Nadzoru Filmowego (*Eiga Tōsei linkai*), do której zadań należało prowadzenie badań i obrad oraz przedstawianie rekomendacji w kwestii polityki filmowej, m.in. importu i eksportu, subsydiów dla branży filmowej, promocji filmów edukacyjnych (*bunka eiga*[27]) oraz planowanych nowych regulacji filmowych. W październiku 1935 roku z inicjatywy Komisji powstało państwo-obywatelskie Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii (*Dainihon Eiga Kyōkai*), którego głównym celem było promowanie polityki filmowej władz i planowanej ustawy, co czyniło m.in. za pomocą wydawanego od kwietnia 1936 roku

[25] K. Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 287.

[26] Szersze omówienie całego procesu można znaleźć w: G.J. Kasza, op. cit., s. 149–153; I. Standish, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, New York–London 2006, s. 137–142; P.B. High, *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years' War, 1931–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 2003, s. 70–73.

[27] *Bunka eiga* (dosł. film kulturalny, tłumaczenie niemieckiego *Kulturfilm*) to kategoria niejednoznaczna, wokół której toczyły się w Japonii dyskusje, jakie filmy można za nie uznać i czym powinny się charakteryzować. Szersze omówienie tej kwestii dostępne jest w: J. Fujii, *Films That Do Culture: A Discursive Analysis of Bunka Eiga, 1935–1945*, tłum. J. Isaacs, „Iconics” 2002, t. 6.

czasopisma „Nihon Eiga” oraz publikacji dotyczących regulacji filmowych z innych państw. Zaangażowanie przedstawicieli branży filmowej w działalność zarówno Komisji, jak i Stowarzyszenia, oraz retoryka, wedle której nowe regulacje miały przyczynić się do podniesienia poziomu japońskich filmów i ograniczenia konkurencji ze strony produkcji zachodnich, po części tłumaczą, dlaczego ta była im co do zasady przychylna.

Projekt ustawy został opracowany w styczniu i w lutym 1939 roku podczas spotkań, w których uczestniczyli wysoko postawieni urzędnicy Ministerstwa Edukacji i MSW, w tym pracownicy Biura Cenzury Filmowej, a parlamentowi przedstawiony przez Kōichiego Kido, ministra spraw wewnętrznych[28]. *Ustawa filmowa (Eiga-hō)* została zatwierdzona przez parlament w kwietniu, a weszła w życie 1 października 1939 roku. Dokument, składający się z 26 artykułów, tym różnił się od dekretu MSW z 1925 roku, że nie ograniczał się do cenzury, lecz dawał władzom kontrolę nad wszystkimi aspektami funkcjonowania branży filmowej – od produkcji, przez dystrybucję, po wyświetlanie[29]. Ustawa wprowadzała m.in. system licencji dla producentów i dystrybutorów, z możliwością jej cofnięcia; rejestr osób zatrudnionych w produkcji filmów, z którego te mogły zostać wykreślone, co skutkowało niemożnością podjęcia przez nie pracy w branży; nagrody dla filmów wzmacniających kulturę narodową; obowiązek wyświetlania w ramach każdego programu kinowego kronik filmowych i *bunka eiga*[30], a także możliwość ograniczenia przez władze dystrybucji filmów zagranicznych. Ponadto ustawa drastycznie rozszerzała zakres ściśle rozumianej cenzury, dodając do istniejącej wcześniej cenzury postprodukcyjnej cenzurę preprodukcyjną. W praktyce wyglądała ona tak, że producenci chcący zrealizować film musieli co najmniej na dziesięć dni przed planowanym rozpoczęciem zdjęć dostarczyć do MSW dwie kopie scenariusza, a cenzorzy mogli zaakceptować go do realizacji, wprowadzić do niego zmiany lub odrzucić, jeśli zaś w trakcie zdjęć chciano wprowadzić do zaakceptowanego skryptu zmiany, te wymagały aprobaty cenzury[31].

Podobnie jak w wypadku regulacji z 1917 i 1925 roku, kryteria cenzury zostały w ustawie nakreślone ogólnikowo – jako ochrona porządku publicznego oraz moralności i obyczajów. *Zasady wprowadzania ustawy filmowej (Eiga-hō shikō kisoku)* – ogłoszone 27 września 1939 roku, na kilka dni przed wejściem przepisów w życie – odnosiły się nieco bardziej szczegółowo do kryteriów, na podstawie których cenzorzy mogli nie dopuścić filmu na ekrany, lecz i te zapisy były dość ogólne i podatne na interpretacje:

[28] I. Standish, op. cit., s. 142.

[29] Szersze omówienie ustawy w języku polskim jest dostępne w: A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit.; natomiast jej treść można natomiast znaleźć w: *Eiga-hō zenbun*, [w:] T. Kuwano, *Hayawakari eiga-hō kaisetsu*, Doumei Engei Tzuxinsha, Tōkyō 1939, s. 3–9.

[30] Chodziło przy tym tylko o filmy uznane za *bunka eiga* przez Ministerstwo Edukacji. Biuro autoryzacji *bunka eiga* zostało utworzone 1 października 1939 roku. Por. J. Fujii, op. cit., s. 65.

[31] G.J. Kasza, op. cit., s. 236.

Ustawa filmowa z 1939 roku

znieważanie majestatu rodziny cesarskiej lub zaszkodzenie autorytetowi Cesarstwa[;] propagowanie idei burzących porządek konstytucyjny[;] działalność na szkodę państwa pod względem politycznym, wojskowym, dyplomatycznym i ekonomicznym[;] naruszanie dobrych obyczajów i moralności obywateli[;] szkodzenie czystości języka japońskiego[;] tworzenie filmów słabych pod względem warsztatowym[;] inne powody wstrzymujące rozwój kultury narodowej[32].

Warto zwrócić uwagę na mniej oczywiste kryterium odnoszące się do walorów warsztatowych filmów, ponieważ wpisywało się w retorykę, w myśl której nowe regulacje miały przyczynić się do polepszenia jakości japońskiego kina, a przy tym było na tyle subiektywne, że na jego podstawie można było zablokować dystrybucję niemal każdego filmu.

Inne mechanizmy kontroli władz nad kinem

Po wprowadzeniu ustawy z 1939 roku filmowców w praktyce wciąż obowiązywały – nigdy nie sformalizowane w postaci aktu prawnego – wcześniejsze wytyczne MSW dla branży filmowej, zwłaszcza te ogłoszone po wybuchu II wojny chińsko-japońskiej (1937–1945)[33]. Już w sierpniu 1937 roku – miesiąc po rozpoczęciu konfliktu – ministerstwo przedstawiło branży wytyczne, w których nakazano:

nie podważać dyscypliny wojskowej, jak i nie pokazywać żołnierzy w żartobliwym świetle[;] nie umieszczać w filmie epatujących krwią brutalnych scen walk ukazujących prawdziwe oblicze wojny[;] nie włączać do filmów scen, mogących osłabić morale żołnierzy i ich rodzin[;] unikać filmów czysto rozrywkowych, jak i tych o dekadentckim charakterze[34].

Natomiast 30 lipca 1938 roku odbyło się pięciogodzinne spotkanie cenzorów MSW ze scenarzystami z wszystkich działających w kraju wytwórni, podczas którego ustalono, że filmowcy powinni: wspierać japońskiego ducha, charakterystyczny dla niego system rodziny oraz ideę poświęcania się dla wyższego dobra; zwalczać w publiczności tendencje indywidualistyczne, inspirowane przez filmy europejskie i amerykańskie; wykorzystywać kino do reedukacji mas, zwłaszcza młodzieży i kobiet, które pod wpływem westernizacji odrzuciły tradycyjne wartości; promować szacunek względem ojców, starszych braci i innych autorytetów; nie przedstawiać w filmach frywolnych zachowań oraz unikać w dialogach języka slangowego i zagranicznych słów[35]. Również po wprowadzeniu ustawy władze publikowały instrukcje w zakresie pożądanych i niepożądanych treści, niekiedy powtarzając lub precyzując wcześniejsze zalecenia, częściej zaś formułując nowe. I tak na przykład w 1940 roku MSW wydało zalecenia, w myśl których: publiczności winny być dostarczane filmy stano-

[32] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 240.

[33] Z perspektywy ówczesnej japońskiej praktyki cenzury ich formalizacja nie była potrzebna, ponieważ ostateczny głos w sprawie dopuszczania filmu do dystrybucji lub cięć i tak należał – zarówno przed wprowadzeniem ustawy z 1939 roku, jak i po nim – do cenzorów MSW podejmujących decyzje w tym za-

kresie na podstawie wielokrotnie już wspomnianych kryteriów porządku publicznego oraz moralności i obyczajów, które były bardzo podatne na indywidualne interpretacje.

[34] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 236.

[35] Por. ibidem, s. 237; P.B. High, op. cit., s. 292; G.J. Kasza, op. cit., s. 233.

wiące zdrową rozrywkę i niosące pozytywne treści; skala obecności na ekranach komików i satyryków nie powinna wzrosnąć, choć ich udział w filmach nie jest zakazany; zabronione są filmy o drobnej burżuazji i bogaczach oraz te, w których wychwalana jest pogoń za jednostkowym szczęściem, a także sceny ukazujące palące kobiety, świat nocnych rozrywek i frywolne zachowanie oraz dialogi z dużą liczbą zagranicznych słów; ponadto władze zachęcają do realizacji filmów poświęconych produkcji przemysłowej i rolnej, zwłaszcza życiu rolników[36].

Zakres kontroli władz nad filmem w Japonii w latach 1937–1945 nie ograniczał się do cenzury, ani nawet innych uprawnień ujętych w *Ustawie filmowej*[37]. Te dysponowały szeregiem narzędzi pozwalających im wpływać na branżę i kulturę filmową, wynikających z mobilizacji na rzecz wysiłku wojennego, zwłaszcza z *Ustawy o mobilizacji narodowej* (*Kokka sōdoin hō*) z marca 1938 roku i jej pochodnych[38]. Ówczesna polityka filmowa władz wynikała zarówno z alokacji zasobów do sektorów kluczowych dla działań wojennych i faktycznych niedoborów, zwłaszcza na późniejszym etapie wojny, jak i z chęci zwiększenia kontroli nad branżą filmową. Była przy tym zbieżna z ich działaniami w innych sektorach gospodarki i sferach życia, obejmującymi m.in. konsolidację podmiotów działających w tym samym sektorze. Nim stała się ona udziałem sektora produkcji i dystrybucji filmowej, dotknęła prasę filmową. W październiku 1940 roku władze przeprowadziły restrukturyzację czasopism filmowych, w efekcie której liczba wydawanych pism spadła z 33 do 9. W 1944 roku na rynku pozostały już zaledwie trzy periodyki filmowe, a w ostatnich miesiącach wojny ukazywał się już tylko jeden, wspomniany „Nihon Eiga”, nie był on już jednak dostępny w regularnej sprzedaży, lecz przekształcił się w pismo branżowe[39]. Już jesienią 1940 roku władze wprowadziły limity produkcji filmowej,

[36] Por. T. Sato, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Kodansha International, Tokyo–New York–San Francisco 1982, s. 101; J.L. Anderson, D. Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 129.

[37] Choć i te były bardzo duże. Jak obrazowo ujmuje rzecz Gregory J. Kasza: „Jeśli urzędnicy chcieliby zamknąć studio filmowe, mogli wstrzymać w nim produkcję, cofnąć mu licencję na działalność i usunąć z rejestru wszystkich jego pracowników. Koniec. [...] Idea prawa rozumianego jako ograniczenia nakładane na działania państwa została [w ustawie – przyp. D.G.] wywrócona do góry nogami – było to prawo dające władzom wolną rękę”. G.J. Kasza, op. cit., s. 241 (tłum. – D.G.).

[38] Akt ten dawał rządowi bardzo szeroki zakres kontroli nad strategicznymi sektorami gospodarki, w tym mediami, i cywilnymi organizacjami oraz taki-

mi kwestiami, jak zatrudnienie, wynagrodzenie, ceny, reglamentacja zasobów czy alokacja funduszy instytucji finansowych i zysków przedsiębiorstw, i stanowił ramę prawną dla późniejszych szczegółowych regulacji wprowadzanych przez ministerstwa i inne agencje rządowe. Zwięźle omówienie ekonomicznego aspektu japońskiej mobilizacji wojennej z lat 1947–1945, w tym roli, jaką odegrała w nim *Ustawa o mobilizacji narodowej*, można znaleźć w: T. Nakamura, *The Japanese War Economy as ‘Planned Economy’*, [w:] *Japan’s War Economy*, red. E. Pauer, Routledge, London–New York 1999.

[39] Na tym etapie pismo nie zawierało już fotografii aktorów, wywiadów i recenzji, lecz same dane dotyczące branży i użyteczne dla jej funkcjonowania. P.B. High, op. cit., s. 291 i 476–477; A.M. Nornes, *The Creation and Construction of Asian Cinema Redux*, „Flm History” 2013, nr 15(1–2), s. 176 i 181.

uzasadniając je koniecznością oszczędzania taśmy: pięciu największym wytwórniom zezwolono na realizację do 48 filmów rocznie, średnim – do 24, a najmniejszym – do 6[40]. W sierpniu 1941 roku Rządowe Biuro Informacji (*Naikaku Jōhōkyoku*) powiadomiło branżę filmową o konieczności jej konsolidacji i przedstawiło projekt, w myśl którego dziesięć działających wówczas wytwórni filmowych miało połączyć się w dwie (poprzez wchłonięcie pozostałych Tōhō i Shōchiku), a każda z nich mogłaby realizować dwa filmy miesięcznie; firmy produkujące *bunka eiga*, których działało wówczas ponad 200, miały połączyć się w jedną; a dystrybucją filmów miało zająć się jedno, kontrolowane przez państwo, przedsiębiorstwo. Plan spotkał się ze sprzeciwem ze strony wszystkich wytwórni poza Tōhō i Shōchiku, którym był na rękę – ostatecznie udało się wynegocjować połączenie w trzy wytwórnie (Tōhō, Shōchiku i nowo powstałą Daiei), które mogły wprowadzać do dystrybucji po dwa filmy miesięcznie. Na początku 1942 roku wszystkich dystrybutorów filmowych połączono w jedną firmę dysponującą dwiema sieciami kin, podobnie stało się z importerami. Konsolidacja producentów *bunka eiga* natrafiła na większe trudności – ostatecznie w styczniu 1943 roku powstały trzy duże firmy, a większość z tych, które nie brały udziału w fuzjach, zaprzestała działalności[41].

Z perspektywy japońskich filmowców cenzura filmowa z lat 1937–1945 nie tylko była surowsza niż wcześniej, ale i – mimo przedstawianych co jakiś czas wytycznych – jej kryteria wciąż pozostawały niejasne i podatne na interpretacje, a decyzje cenzorów arbitralne. Akira Kurosawa, który wielokrotnie toczył boje z cenzorami, tak wspominał ich w swej autobiografii:

[S]amo myślenie o nich i przypominanie sobie tego wszystkiego sprawia, że drżę ze złości. Została we mnie tak głęboka nienawiść do nich. Pod koniec wojny zawarliśmy z niektórymi przyjaciółmi pakt. Ślubowaliśmy, że jeśli dojdzie do Honorowej Śmierci Stu Milionów i każdy Japończyk będzie musiał popełnić samobójstwo, spotkamy się u bram Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i zamordujemy cenzorów, zanim odbierzemy sobie życie[42].

Jeśli jednak twórcy filmowi liczyli, że koniec wojny położy kres cenzurze, mylili się. Powojenne amerykańskie władze okupacyjne utrzymały system podwójnej cenzury (preprodukcyjnej i postprodukcyjnej), zmieniły tylko jej wektor. To jednak temat na osobny artykuł[43].

[40] A. Świrkowski, E. Żeromska, op. cit., s. 242.

[41] Szersze omówienie procesu konsolidacji branży filmowej można znaleźć w: G.J. Kasza, op. cit., s. 242–248 i J.L. Anderson, D. Richie, op. cit., s. 142–144.

Kasza opisuje go dokładniej, ale Anderson i Richie eksponują rolę, jaką w negocjacjach w sprawie konsolidacji wytwórni filmowych odegrał Masaichi Nagata, za sprawą którego ta przyjęła ostateczny kształt.

[42] A. Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, tłum. A.E. Bock, Vintage, New York 1983, s. 119 (tłum. – D.G.).

[43] A jeśli osoby czytające artykuł już teraz chciałyby zasięgnąć podstawowych informacji w tej kwestii, to została ona zwięźle omówiona w: I. Standish, op. cit., s. 152–162. Szczegółowe omówienie ówczesnej cenzury w okresie amerykańskiej okupacji Japonii w kontekście szerszej polityki filmowej jej władz dostępne jest natomiast w: K. Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1992.

- Anderson Joseph L., Richie Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*, expanded edition, Princeton University Press, Princeton 1982.
- Eiga-hō zenbun, [w:] Touka Kuwano, *Hayawakari eiga-hō kaisetsu*, Doumei Engei Tzuxinsha, Tōkyō, 1939, s. 3–9, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1113001>.
- Freiberg Freda, *Comprehensive Connections: The Film Industry, the Theatre and the State in the Early Japanese Cinema*, „Screening the Past” 2000, nr 1, <http://www.screeningthepast.com/issue-11-first-release/comprehensive-connections-the-film-industry-the-theatre-and-the-state-in-the-early-japanese-cinema/> (dostęp: 1.01.2024).
- Fujii Jinshi, *Films That Do Culture: A Discursive Analysis of Bunka Eiga, 1935–1945*, tłum. Jeffrey Isaacs, „Iconics” 2002, t. 6, s. 51–68.
- Fujiki Hideaki, *Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema*, „Cinema Journal” 2006, nr 45(2), s. 68–84.
- Gerow Aaron, *The Word before the Image: Criticism, the Screenplay, and the Regulation of Meaning in Prewar Japanese Film Culture*, [w:] *Word and Image in Japanese Cinema*, red. Dennis Washburn, Carole Cavanaugh, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 3–35.
- Gerow Aaron, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, University of California Press, Berkeley 2010.
- Głównia Dawid, *Niezamierzony skandal, nieświadoma transgresja: Jak Zigomar stworzył japoński system cenzury filmowej*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne” 2012, nr 1(4), s. 111–130.
- Głównia Dawid, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2020.
- High Peter B., *The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years’ War, 1931–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 2003.
- Hirano Kyoko, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation, 1945–1952*, Smithsonian Institution Press, Washington–London 1992.
- Kasza Gregory J., *The State and the Mass Media in Japan, 1918–1945*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1988.
- Katsudō shashin „firumu” ken’etsu kisoku*, b.m. 1925, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1351225>.
- Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku*, [w:] *Keishichōrei kenchiku kankei kisoku ruisan. Tsuki: Eigyō sho-torishimari kisoku*, red. Keishichō hoanbu kenchikuka, Kōgansha, Tōkyō 1921, s. 23–31, online: <https://dl.ndl.go.jp/pid/1337477>.
- Kurosawa Akira, *Something Like an Autobiography*, tłum. Audie E. Bock, Vintage, New York 1983.
- Loska Krzysztof, *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 28(59), s. 59–65.
- Loska Krzysztof, *Poetyka filmu japońskiego*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009.
- Makino Mamoru, *On the Conditions of Film Censorship in Japan before Its Systematization*, tłum. Aaron Gerow, [w:] *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, red. Aaron Gerow, Abe M. Nornes, Kinema Club, Yokohama 2001, s. 46–67.
- Nakamura T., *The Japanese War Economy as ‘Planned Economy’*, [w:] *Japan’s War Economy*, red. Erich Pauer, Routledge London–New York 1999, s. 9–22.
- Nornes Abé M., *The Creation and Construction of Asian Cinema Redux*, „Flm History” 2013, nr 15(1–2), s. 175–187. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.25.1-2.175>
- Pałasz-Rutkowska Ewa, *Wizerunek władcy w modernizowanej Japonii*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

- Regulations for Inspection of Motion Picture Films*, [w]: *Cinema Year Book of Japan 1936–1937*, red. T. Iizima, A. Iwasaki, K. Uchida, The Sanseido Co., Ltd., Tōkyō 1937, s. 117–119.
- Salomon Harald, *Movie Attendance of Japanese Children and Youth. The Ministry of Education's Policies and the Social Diffusion of Cinema, 1910–1945*, „*Japonica Humboldtiana*” 2002, nr 6, s. 149–150.
- Sato Tadao, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. Gregory Barrett, Kodansha International, Tokyo–New York–San Francisco 1982.
- Standish Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Bloomsbury Academic, New York–London 2006.
- Świrkowski Andrzej, *The Swordless Samurai. Jidai-geki Films in the Early Period of the Allied Occupation of Japan*, „*Silva Iaponicarum*” 2015, t. 43, 44, 45, 46, s. 108–122.
- Świrkowski Andrzej, Żeromska Estera, *Film japoński idzie na wojnę. Ustawa filmowa z 1939 roku i jej wpływ na kinematografię Japonii*, „*Scripta Neophilologica Posnaniensia*” 2013, t. 13, s. 233–244.
- Tanaka Jun'Ichirō, *Nihon eiga hattatsu-shi I: Katsudō shashin no jidai*, Chūō Kōron Sha, Tōkyō 1980.