

## FILM JAPOŃSKI IDZIE NA WOJNĘ. USTAWA FILMOWA Z 1939 ROKU I JEJ WPŁYW NA KINEMATOGRAFIĘ JAPONII<sup>1</sup>

ANDRZEJ ŚWIRKOWSKI, ESTERA ŻEROMSKA

Japońskie kino okresu drugiej wojny światowej pozostaje, zarówno w polskiej, jak i zachodniej literaturze filmoznawczej zjawiskiem słabo zbadanym. Najważniejszą przyczyną takiego stanu rzeczy jest z pewnością przekonanie, że filmy wyprodukowane w okresie militarnej ekspansji Japonii w latach 1931–1945, a w szczególności pochodzące z lat 1939–1945, kiedy obowiązywała restrykcyjna ustawa filmowa, mają niską wartość artystyczną ze względu na zawartą w nich propagandę militarizmu, nacjonalizmu i ekspansji terytorialnej. O ile w takim stwierdzeniu jest ziarno prawdy, to należy stwierdzić również, iż powstało wtedy przynajmniej kilka filmów o wysokich walorach artystycznych. Należy również wyraźnie zaznaczyć, że pomimo, iż japońskie ustawodawstwo dotyczące filmów było silnie wzorowane na przepisach obowiązujących w nazistowskich Niemczech, to nie powstały w Japonii filmy szerzące nienawiść rasową, takie

---

<sup>1</sup> Artykuł został napisany głównie na podstawie materiałów japońskojęzycznych, z których do najważniejszych należą dwa (dotychczas najbardziej wyczerpujące) opracowania historii filmu japońskiego: *Nihon eiga hattatsu shi* (Historia rozwoju filmu japońskiego, 1980; pięć tomów) autorstwa Tanaki Jun'ichirō (1902–1989) i *Nihon eiga shi* (Historia filmu japońskiego, 1995; cztery tomy) pióra Satō Tadao (1930–). Zostały też wykorzystane dokumenty z epoki, głównie broszury wydawane przez Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japoni (Dai Nihon Eiga Kyōkai).

W pracy zastosowano pisownię wyrazów japońskich zgodną z transkrypcją Hepburna, z wyjątkiem niektórych nazw własnych, które jak Kioto czy Tokio uległy spolszczeniu. Nazwiska zostały podane zgodnie z japońskim zapisem (najpierw nazwisko, potem imię). Wszystkie cytaty ze źródeł zostały podane w przekładzie Andrzeja Świrkowskiego.

jak w Trzeciej Rzeszy. Artykuł niniejszy ma za zadanie zapoznać czytelnika z najważniejszymi problemami, jakie stały przed kinematografią Japonii w owych czasach.

### Polityka władzy wobec przemysłu filmowego do 1939 roku

Pojawieniu się nowego medium zwykle towarzyszą starania władzy mające na celu objęcie nad nim kontroli i wykorzystanie do swoich celów. Historia kina Japonii nie jest pod tym względem wyjątkiem. Odkąd filmy, znane wtedy jeszcze pod nazwą ruchomych fotografii (*katsudō shashin*) trafiły do kraju w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, były bacznie obserwowane przez wszelkiego rodzaju stróżów moralności, uważających, że wywierają zły wpływ na obywateli, a w szczególności na młodzież. Wiele osób widziało w kinie podobne zagrożenie dla japońskiej tradycji podobnie jak w literaturze zachodniej, która wraz z otwarciem się Japonii na świat po Restauracji Meiji (1868)<sup>2</sup> była chętnie czytana, wywierając ogromny wpływ na społeczeństwo. Naloty policji na kina, w których wyświetlano film uznany przez władze za nieodpowiedni, nie należały do rzadkości. W 1911 roku próbowano na przykład ograniczyć rozpowszechnianie francuskiego kryminału *Zigomar* (*Zigomar*, reż. Victorin-Hippolyte Jasset, 1862–1913). Obraz ten, traktujący o przygodach tytułowego mistrza zbrodni, miał, zdaniem policji, propagować metody przestępcze, a tym samym zachęcać do zachowań nie mieszczących się w granicach prawa.<sup>3</sup> Rok później (1912) kilka filmów japońskich – między innymi *Shunpūkaku* (*Pałac wiosennego wiatru*), *Nibijin* (*Dwie piękności*)<sup>4</sup> zdjęto z ekranów z powodu wykorzystania problematyki zdrady małżeńskiej, co uważano za wysoce szkodliwe dla porządku publicznego.<sup>5</sup>

Po raz pierwszy cenzura filmów została sformalizowana aktem prawnym w 1917 roku, w sformułowanych przez Metropolitalną Komendę Policji (*Keis-hichō*) *Katsudō shashin kōgyō torishimari kisoku* (Zasadach kontroli przedstawiania ruchomych fotografii). Oprócz zapisów dotyczących wydzielenia w ki-

<sup>2</sup> W wyniku przewrotu Meiji frakcja procesarska obaliła będący u władzy od początku XVII wieku *shōgunat* Tokugawa. Nowoutworzony rząd przeprowadził wiele reform mających na celu zmodernizowanie Japonii i uczynienia z niej kraju konkurencyjnego w stosunku do Zachodu.

<sup>3</sup> Gazety ery Taishō wiele miejsca poświęcały na artykuły o demoralizującym wpływie kina na młodzież, ale jest sprawą wątpliwą, czy naprawdę dochodziło do przestępstw zainspirowanych poczynaniami filmowego zbrodźcy. Por. Hase M. 1998. „Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism”. *Iconics* 4. 91.

<sup>4</sup> Oba filmy zaginęły, a nazwiska ich reżyserów są nieznanne.

<sup>5</sup> Kakita K. „Hyōgen tōsei to no tatakai”. <[http://www.dgj.or.jp/freedom\\_expression\\_g/index\\_4.html](http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html)> , 01.05.2012.

nach osobnych miejsc dla niezamężnych kobiet, mężczyzn oraz par małżeńskich, a także poza wprowadzeniem systemu licencji dla kinowych narratorów *benshi*<sup>6</sup> znalazły się tam artykuły dotyczące cenzury filmowej. W 1925 roku została ona w całości powierzona Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (Naimushō). W erze Taishō (1912–1926) kontrola polegała zatem głównie na zdejmowaniu z ekranów filmów uważanych za nieprzyzwoite bądź mogące w inny sposób zaszkodzić moralności obywateli.

Od 1931 roku, po incydencie mukdeńskim<sup>7</sup>, zarówno w polityce, jak i w środkach masowego przekazu nastąpił stopniowy zwrot ku retoryce skrajnie nacjonalistycznej. Działano zgodnie z utrwalanym od początku poglądem narodowców, że film jest wywierającym zgubny wpływ na japońskiego ducha narzędziem do propagowania zachodnich wartości. Szybko pojawiły się zatem głosy postulujące konieczność stałego nadzoru nad produkcją i dystrybucją filmową. Z jednej strony miało to zachęcić twórców do tworzenia obrazów współgrających z polityką narodową, a z drugiej – powstrzymać wpływ filmów zachodnich, w szczególności amerykańskich, na społeczeństwo. W 1933 roku problem ten został po raz pierwszy poruszony w parlamencie japońskim, gdy poseł Iwase Akira (1898–1944) przedstawił *Eiga kokusaku juritsu ni kan suru kengi'an* (Projekt dotyczący wprowadzenia filmowej polityki państwowej). W uzasadnieniu swojego wniosku Iwase stwierdza, że produkcja filmów będąca w całości w rękach prywatnych jest tylko w niewielkim stopniu nadzorowana przez państwo, co może skutkować niepożądanym wpływem na uczęszczających do kina obywateli i postuluje wprowadzenie organu kontrolnego na wzór podobnych instytucji w innych krajach.<sup>8</sup>

Projekt Iwase został przyjęty i już w następnym roku utworzono Komisję Nadzoru Filmowego (Eiga Tōsei Inkaikai), na czele której stanął ówczesny minister spraw wewnętrznych Yamamoto Tatsuo (1856–1947). Do jej obowiązków należało między innymi ograniczenie importu filmów zagranicznych, przyznawanie subsydiów i nagród pieniężnych dla najlepszych pracowników branży filmowej, a także wskazywanie filmów godnych wyświetlenia w kinach.

---

<sup>6</sup> *Benshi* (dosł. opowiadacz) – osoba pracująca w kinach, zajmująca się wyjaśnianiem treści i dopełnianiem narracji wyświetlanego filmu. Najlepsi *benshi* zdobywali tak dużą popularność, że do kina chodzono nie tylko po to, żeby zobaczyć film z ulubionymi aktorami, ale też żeby usłyszeć znanego *benshi*.

<sup>7</sup> Incydent mukdeński (18 września 1931 roku) – prowokacja przeprowadzona przez Armię Kwantuńską (Kantōgun), czyli japońską armię stacjonującą najpierw (od 1919) w Korei, a potem w Mandżurii. Japończycy wysadzili w powietrze tory japońskiej Kolei Południowomandżurskiej, a następnie oskarżyli o to Chińczyków. Incydent stał się pretekstem do aneksji Mandżurii przez Japonię.

<sup>8</sup> Kakita K. op.cit. <[http://www.dgj.or.jp/freedom\\_expression\\_g/index\\_4.html](http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html)>, 01.05.2012.

Komisja Nadzoru Filmowego zbierała się jednak tylko w wyjątkowych przypadkach, więc jej powołania nie można uznać za moment przejścia przez państwo pełnej kontroli nad przemysłem filmowym. Był to zaledwie pierwszy krok na tej drodze. Kolejny etap polegał na utworzeniu w październiku 1935 roku państwowo-obywatelskiej fundacji Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii (Dainihon Eiga Kyōkai), które obarczono odpowiedzialnością za publikowanie specjalistycznego periodyku propagującego tworzenie filmów zgodnych z ideologią narodową. Cel ten został osiągnięty w kwietniu 1936 roku, gdy ukazał się pierwszy numer czasopisma „Nihon Eiga” (Film japoński). W zamieszczonym w nim artykule wstępnym czytamy:

„Nihon Eiga” jest organem prasowym Stowarzyszenia Filmowego Wielkiej Japonii, wyrażającego nadzieję na poprawę rozwoju japońskiego przemysłu filmowego i produkcję możliwie najlepszych filmów rozrywkowych, które poprawiłyby jakość życia społeczeństwa i przyczyniałyby się do jego odnowy moralnej. Stowarzyszenie zamierza zachęcać środowisko filmowców do uczestnictwa w polityce narodowej Wielkiego Cesarstwa Japońskiego zarówno – co oczywiste – w czasie wojny, jak i w okresie pokoju, poprzez całkowite wykorzystanie propagandowych właściwości kina do wspierania polityki zagranicznej kraju.<sup>9</sup>

Takie apele o to, by twórcy wykorzystywali filmy do celów propagandowych nie dziwią, jeśli pamiętamy, że w okresie tym liczba żołnierzy japońskich wysyłanych do Chin stale rosła. Kiedy po incydencie na moście Marco Polo<sup>10</sup> (7 sierpnia 1937 roku) wybuchła wojna chińsko-japońska, presja na filmowców jeszcze bardziej się zwiększyła. Odtąd wytwórnie filmowe miały obowiązek poprzedzać napisy początkowe w każdej kopii filmu planszami z patriotycznymi hasłami. W tym samym roku MSW ogłosiło następujące (sformułowane w formie zakazów i nakazów) oczekiwania wobec filmowców:

- 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 dekadentkim charakterze<sup>11</sup>

Na spełnienie oczekiwań władzy wobec przemysłu filmowego nie trzeba było długo czekać. Już w 1937 roku pojawiły się filmy wojenne, sławiące czyny

<sup>9</sup> „Nihon Eiga” 1 (1936), cytuję za: Kakita K. op. cit. <[http://www.dgj.or.jp/freedom\\_express\\_g/index\\_4.html](http://www.dgj.or.jp/freedom_express_g/index_4.html)>, 01.05.2012.

<sup>10</sup> Potyczka między oddziałami chińskimi i japońskimi, która wkrótce przerodziła się w wojnę.

<sup>11</sup> Tanaka J. 1980. *Nihon eiga hattatsu shi III. Sengo eiga no kaihō*. Tokio: Chūō kōrōnsha. 12.

japońskich żołnierzy na froncie. Wśród nich znalazły się między innymi: *Hōko-ku bakushin* (Naprzód, za Ojczyznę) w reżyserii Igayamy Masanoriego (1905–2001) i *Sudō Toshihisy* (lata życia nieznane), *Akatsuki no rikusentai* (Piechota o świcie) w reżyserii Nagatomi Eijirō (lata życia nieznane), *Hokushi no sora wo tsuku* (Ku niebu północnych Chin) w reżyserii Watanabe Kunio (1899–1981), *Tekikoku kōfuku* (Kapitulacja wroga) w reżyserii Akiyamy Kōsaku (1901–1953).<sup>12</sup>

30 lipca 1938 roku odbyło się kilkugodzinne spotkanie przedstawicieli Ministerstwa Spraw Wewnętrznych odpowiedzialnych za cenzurę ze scenarzystami ze wszystkich wytwórni. Ustalono, że filmowcy japońscy muszą:

- powstrzymać indywidualistyczne tendencje wywołane wpływem kina Zachodu
- wspierać narodowego ducha Japonii poprzez wychwalanie japońskiej rodziny i poświęcania życia za ojczyznę
- w obliczu postępującej westernizacji obyczajów młodzieży, a w szczególności dziewcząt, promować szacunek wobec autorytetów<sup>13</sup>

### Wprowadzenie w życie ustawy filmowej

Z przedstawionego powyżej zarysu działań rządu wobec przemysłu filmowego jasno wynika, że nieuniknione było wprowadzenie w życie 1 września 1939 roku ustawy filmowej (*eigahō*), która nie tylko konsolidowała wcześniejsze przepisy, ale i wprowadzała nowe obostrzenia. Ustawa ta objęła swoim zasięgiem cały przemysł filmowy Japonii i była *pierwszą japońską legislacją dotyczącą kultury*.<sup>14</sup> Wprowadzenie ustawy było wzorowane na starszych o pięć lat regulacjach stworzonych w Trzeciej Rzeszy (*Reichslichtspielgesetz*) przez goebbelsowskie Ministerstwo Propagandy.

Joseph Goebbels (1897–1945), prywatnie miłośnik kina<sup>15</sup>, zdając sobie dobrze sprawę z siły filmu jako narzędzia propagandowego, potrzebował narzędzia pozwalającego mu kontrolować produkcję filmów już od najwcześniejszych etapów ich powstawania. W tym celu właśnie wprowadzone zostało wspomniane wyżej prawo filmowe Rzeszy<sup>16</sup>, którego podstawowym założeniem było po-

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże s. 13.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Hull (Hull, D.S. 1969. *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933–1945*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 10.) pisze wręcz o obsesji filmowej Goebbelsa, który miał oglądać przynajmniej jeden film dziennie i osobiście decydował o przyznaniu i odebraniu filmom prawa do dystrybucji.

<sup>16</sup> Ustawa filmowa Rzeszy obowiązywała już od 1920 roku, ale liczba wprowadzonych zmian oznaczała, że goebbelsowska ustawa filmowa była czymś całkowicie odrębnym i nowym.

wołanie urzędnika, tzw. „przedcenzora” (*vorzensor*).<sup>17</sup> Do jego zadań należało opiniowanie filmu już na etapie konspektu scenariusza i to od jego oceny zależało czy praca będzie mogła posuwać się dalej. Goebbels osobiście cenzorów mianował wszystkich cenzorów<sup>18</sup> i w praktyce każda ostateczna decyzja należała do niego. Kolejnym ważnym punktem nowego prawa było wprowadzenie systemu ocen filmów pod względem wartości artystycznych i propagandowych oraz nagród pieniężnych dla twórców dzieł uznanych za najlepsze.

Twórcy japońskiej ustawy filmowej, tacy jak wspomniany wcześniej Iwase Akira, Tatebayashi Mikio (1904–1976) z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych czy Fuwa Suketoshi (1902–?) z Ministerstwa Edukacji czerpali pełnymi garściami z doświadczeń Ministerstwa Propagandy Trzeciej Rzeszy. Dodatkowo wzorowali się też zapewne na analogicznych ustawach włoskich i francuskich. Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii w ramach kampanii na rzecz wprowadzenia legislacji kontrolującej przemysł filmowy opublikowało w 1938 roku ustawy filmowe obu tych krajów w serii „Zaidan hōjin Dai Nihon eiga kyōkai pamufuretto” („Broszury fundacji Stowarzyszenie Filmowe Wielkiej Japonii”). Stowarzyszenie wydało też drukiem tłumaczenie książki *Filmrecht*<sup>19</sup> (Prawo filmowe), w której opisano wspomnianą niemiecką ustawę z 1934 roku.

Japońska ustawa filmowa składała się z dwudziestu sześciu artykułów i klauzuli dodatkowej. Ponadto ogłoszone zostały też „Zasady wprowadzenia ustawy filmowej” („Eigahō shikō kisoku”). Dokument ten doprecyzowywał niektóre niejasności zasadniczego tekstu *eigahō*. Jej główne założenie zostało przedstawione w artykule 1:

Celem niniejszego prawa jest przyczynienie się do jakościowej poprawy filmów i rozwoju przemysłu filmowego.<sup>20</sup>

Pamiętając o wytycznych kierowanych przez japońskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych do filmowców w poprzednich latach, łatwo można sobie wyobrazić, o jaką poprawę chodziło. Przede wszystkim miały powstawać filmy o silnym przesłaniu promilitarystycznym i pronacjonalistycznym, propagujące ekspansję terytorialną Japonii i gloryfikujące jej armię.

Artykuły 2, 3 i 4 nakładały na producentów i dystrybutorów obowiązek posiadania licencji (*kyōka*), która mogła być cofnięta w przypadku „wystąpienia przeciw niniejszemu prawu lub przeciwko rozkazowi wydanemu na podstawie niniejszego prawa”. Ustawa filmowa nie precyzuje, czym dokładnie miałyby być

<sup>17</sup> Welch, D. 2001. *Propaganda and the German cinema 1933–1945*. Londyn, Nowy Jork: I. B. Tauris. 13.

<sup>18</sup> Hull D.S. 1969. op. cit. 44.

<sup>19</sup> Schrieber, K.F. i B. Pfennig. 1937. *Doitsu eigahō*. Tokio: Dainihon Eiga Kyōkai.

<sup>20</sup> Cytuję za: Suwano T. 1939. *Hayawakari eigahō kaisetsu*. Tokio: Dōmei engei tsūshinsha. 4.

takie wykroczenie, więc pole do interpretacji było tu szerokie. Producent mógłby się go dopuścić chociażby wtedy, gdy w jego wytwórni powstał film, którego tematyka, na przykład pacyfistyczna, była uznana przez władze za niedopuszczalną. Natomiast podstawą do cofnięcia licencji właścicielowi kina mogłoby być chociażby wyświetlenie filmu nie dopuszczonego do oficjalnej dystrybucji. Za działalność bez posiadania ważnej licencji artykuł 21 ustawy filmowej przewidywał kary pozbawienia wolności bądź grzywny do 2000 jenów.<sup>21</sup> Oprócz wprowadzenia licencji kolejnym pomysłem wzorowanym na goebbelsowskim prawie filmowym, była obowiązkowa rejestracja wszystkich zatrudnionych reżyserów, operatorów i aktorów (z wyłączeniem osób poniżej czternastego roku życia), co było treścią artykułu 5 ustawy filmowej i artykułu 6. zasad wprowadzenia ustawy filmowej (*eigahō shikō kisoku*). Ułatwiało to oczywiście kontrolę, a każdy, kto dopuścił się „nieodpowiedniego zachowania”, czyli na przykład działalności w organizacji lewicowej, mógł być z rejestru wykreślony.

Sześć omówionych powyżej artykułów umożliwiało aparatowi państwowemu roztoczenie ścisłego nadzoru nad środowiskiem filmowym. Jeszcze poważniejsze zmiany przyniósł artykuł 9, pierwszy dotyczący bezpośrednio samego dzieła filmowego. Ustanawiał on bowiem cenzurę scenariusza. Do września 1939 roku kontroli podlegały wyłącznie ukończone filmy. Zapewne dlatego mogło powstać dzieło tak kontrowersyjne, jak *Tatakau heitai* (Walczący żołnierze, 1939), którego reżyserem był Kamei Fumio (1908–1987). W tym zrealizowanym w Chinach wojennym filmie dokumentalnym znany ze swoich lewicowych sympatii Kamei zamiast, zgodnie z przykazaniami władz, podkreślać męstwo i heroizm żołnierzy japońskich, ukazał ich jako zmęczonych i zniechęconych, a co więcej przedstawił cierpienia jakich doświadczają Chińczycy z rąk japońskiego agresora. Po paru próbnych pokazach postanowiono nie wprowadzać filmu do kin. Odtąd każdy scenariusz musiał być przedkładany cenzorowi decydującemu o skierowaniu go (lub nie) do produkcji. W ten sposób chciano przeciwdziałać pojawianiu się na ekranach treści wywrotowych. Często niewiele było trzeba, aby scenariusz powędrował na półkę. W 1940 roku szerokim echem rozniosła się wiadomość o odrzuceniu przez cenzurę scenariusza Ozu Yasujirō (1903–1963) *Ochazuke no aji* (Smak ryżu z zieloną herbatą).<sup>22</sup> Miał to być powrót tego wielkiego reżysera po ukończeniu służby wojskowej na froncie. Mimo

<sup>21</sup> Dla porównania: w 1935 roku 10kg ryżu kosztowało 2 jeny 50 senów (Katō M. (red.). 2005. *Jōyō kokugo binran. Kaiteiban*. Nagoya: Hamajima shoten. 220), więc była to kara dotkliwa. Należy również pamiętać, że w latach trzydziestych XX wieku paranie się produkcją czy dystrybucją filmową w Japonii było często interesem na stosunkowo niewielką skalę. Przeciętnie film wyświetlany był w kinie przez tydzień, a przychód nie przekraczał zwykle około 50 000 jenów (Fanck, A. 1937. *Yushutsu eiga ni tsuite*. Tokio: Zaidan hōjin Dai Nihon Eiga Kyōkai. 3).

<sup>22</sup> Zmienioną wersję tego scenariusza Ozu sfilmował w 1952 roku.

że scenariusz nie zawierał żadnych treści pacyfistycznych czy proletariackich, nie uzyskał on akceptacji cenzury.<sup>23</sup>

Wprowadzenie cenzury scenariusza nie wiązało się ze zniesieniem obowiązku przedłożenia gotowego filmu celem uzyskania zgody na rozpowszechnianie.<sup>24</sup> Istniało ryzyko, że w trakcie zdjęć do zaakceptowanego wcześniej tekstu mogą zostać wprowadzone zmiany. Aby zatem zapobiec pojawieniu się kontrowersyjnych treści na etapie realizacji film podlegał cenzurze po raz drugi. W prawie filmowym wymienione są następujące powody, które stanowią podstawę do zatrzymania filmu:

- znieważenie 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

Przykładem zastosowania tych zasad w praktyce może być przypadek filmu *Murasaki Shikibu* (1939) zrealizowanego na fali popularności dokonanego przez Tanizakiego Jun'ichirō (1886–1965) tłumaczenia na współczesny język japoński *Genji monogatari* (Opowieści o księciu Genjim, ok. 1000), romansu dworskiego z okresu Heian (794–1185). W zamierzeniu twórców miała to być historia życia Murasaki Shikibu, autorki *Genji monogatari*. Z gotowego filmu cenzura nakazała jednak wyciąć wszystkie sceny dziejące się w pałacu cesarskim, co znacznie skróciło czas trwania filmu i przyczyniło się do jego porażki finansowej.<sup>25</sup>

W kolejnych artykułach była mowa o wprowadzeniu nagród dla filmów wzmacniających kulturę narodową<sup>26</sup>, skróceniu czasu trwania jednego programu

<sup>23</sup> *Smak ryżu z zieloną herbatą* miał być filmem o mężczyźnie niskiego pochodzenia, który ciężką pracą podniósł swą pozycję społeczną i ożenił się z kobietą z dobrego towarzystwa. Ona jednak patrzy na męża z góry i woli spędzać czas z koleżankami z dobrych domów. Kiedy mężczyzna dostaje wezwanie do wojska, kobieta rozpacza, ale on zachowuje spokój. Robi to na niej wrażenie i po raz pierwszy spogląda na męża jak na prawdziwego mężczyznę. W wieczór poprzedzający dzień stawienia się bohatera w jednostce oboje jedzą w kuchni *ochazuke* (danie z ryżu zalanego zieloną herbatą) (Satō T. 1996. *Nihon eiga shi*. Tom 2: 1941–1959. Tokio: Iwanami shoten. 22).

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 50.

<sup>26</sup> Po raz pierwszy przyznano je w 1940 roku. Nagrodzone zostały *Tsuchi to heitai* (*Ziemia i żołnierze*, reż. Tasaka Tomotaka [1902–1974]), *Tsuchi* (*Ziemia*, reż. Uchida Tomu [1898–1970]) i



filmowego do trzech godzin<sup>27</sup>, i umożliwieniu przeprowadzania przez organa państwowe inspekcji zarówno w wytwórniach filmowych, jak i kinach. Na mocy nowego prawa zaczęto też przypisywać filmom jedną z dwóch następujących kategorii: dopuszczone do wyświetlania bez ograniczeń (*ippan*) i z ograniczeniami (*hiippan*), zależnie od oceny wartości edukacyjnej.<sup>28</sup> Istotną zmianą był obowiązek wyświetlania przed każdym filmem fabularnym jednego krótkometrażowego filmu dokumentalnego (tzw. *bunka eiga* – film kulturalny) lub kroniki filmowej – oczywiście o wymowie propagandowej.<sup>29</sup>

Zaskakujące wydawać się może to, że pomimo wprowadzenia tak surowych (w niespotykany wcześniej sposób ograniczających filmowcom pole manewru) przepisów nikt nie zgłaszał protestów przeciwko *eigahō*.<sup>30</sup> Nawet w Niemczech w 1934 roku środowisko filmowe zdobyło się na wyrażenie niezadowolenia z nowego prawa.<sup>31</sup> Tymczasem w Japonii nie pojawiła się żadna inicjatywa przeciwstawiająca się prawu filmowemu. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy był – zdaniem Satō Tadao<sup>32</sup> – lęk przed jeszcze większymi restrykcjami, takimi samymi, jakie zostały zastosowane w 1938 roku w odniesieniu do czołowych myślicieli i pisarzy antymilitarystycznych, jak Oka Kunio (1890–1971), Tosaka Jun (1900–1945), Miyamoto Yuriko (1899–1951), Nakano Shigeharu (1902–1979), których na mocy ustawy o utrzymaniu porządku publicznego (*chian ijihō*) z 1925 roku objęto zakazem publikowania, co w praktyce uniemożliwiało im zarabianie na życie. Znamienny jest wręcz fakt, że jedyną osobą, która zdobyła się na sprzeciw była osoba spoza branży, a mianowicie krytyk filmowy o marksistowskich poglądach Iwasaki Akira (1903–1981). Na łamach prasy głośno wyrażał opinię, że zwiększona kontrola państwa nad produkcją filmową zawsze skutkuje obniżeniem jej poziomu. Nic więc dziwnego, że w styczniu 1940 roku Iwasaki został zatrzymany przez policję i spędził rok w tymczasowym areszcie, dopóki nie zgodził się podpisać dokumentu, w którym wypierał się dotychczasowych poglądów.<sup>33</sup>

Satō Tadao przypuszcza też, że przynajmniej niektórzy twórcy byli zadowoleni z takich zmian, jak system obowiązkowej rejestracji, ponieważ ograniczały one nowym ludziom dostęp do zawodu. Podobnie wielkie wytwórnie miały na-

---

*Zangiku monogatari* (Opowieść o późnej chryzantemie, reż. Mizoguchi Kenji [1898–1956]), wszystkie z 1939 roku. (Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 16)

<sup>27</sup> W kinach wyświetlano filmy w blokach po 2–3 tytuły.

<sup>28</sup> Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 15.

<sup>29</sup> Satō T. 1996. op. cit. Tom 2: *1941–1959*. 22.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Hull, D.S. op. cit. 44.

<sup>32</sup> Satō T. 1996. op. cit. Tom 2: *1941–1959*. 22.

<sup>33</sup> Tamże, s. 23.

dzieję na zmniejszenie konkurencji. Ponadto wielu filmowców zajmujących się dokumentem z pewnością uradował przepis o obowiązkowym włączeniu *bunka eiga* do programów kinowych. Nie brakowało również takich reżyserów i krytyków, którzy naiwnie wierzyli, że *eigahō* może przyczynić się do poprawy jakości filmu japońskiego przez wyeliminowanie łzawych melodramatów czy popularnych komedii slapstickowych. Cytowany przez Satō reżyser Kimura Sōtōji (1903–1988) wspominał w 1953 roku: *Może dziś wydaje się to głupie, ale wtedy naprawdę wierzyłem, że ustawa filmowa poprowadzi kino japońskie we właściwym kierunku.*<sup>34</sup>

Mogło się wydawać, że wprowadzenie *eigahō* jest zwieńczeniem starań rządu o jak największą kontrolę nad kinematografią, ale wkrótce okazało się, że było to tylko preludeum do jeszcze większego zwiększenia restrykcji. Ingerowano nawet w pseudonimy wykonawców. Na przykład aktor komediowy Fujiwara Kamatari (1905–1985) musiał w 1940 roku zmienić przydomek na Fujiwara Keita, gdyż jego dotychczasowy pseudonim artystyczny przypominał nazwisko Fujiwary no Kamatari (614–669), arystokraty z okresu Asuka, co zdaniem urzędników Ministerstwa Spraw Wewnętrznych było skojarzeniem wysoce nieodpowiednim.<sup>35</sup> Ponadto jeszcze bardziej ograniczono czas trwania jednego seansu filmowego (do dwóch i pół godziny). W ramach oszczędności zmniejszono do minimum druk plakatów i programów a większość z dziesiątków istniejących czasopism filmowych zlikwidowano. W rezultacie od stycznia 1941 roku ukazało się tylko dziewięć tytułów. To ostatnie posunięcie było o tyle nieuniknione, że ich dziennikarze już wkrótce nie mieliby o czym pisać. Otóż jesienią 1940 roku w związku z wprowadzeniem obowiązku oszczędzania taśmy filmowej doszło do spotkania przedstawicieli dziesięciu istniejących wytwórni z urzędnikami Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Firmy zgodziły się wówczas na drastyczne zmniejszenie liczby produkowanych filmów. Ustalono, że wytwórnie Shōchiku, Tōhō, Nikkatsu, Shinkō i Daito nie mogły przekroczyć liczby czterdziestu ośmiu filmów fabularnych rocznie, Nan'ō i Tōhatsu – sześciu, a Zenshō i Kyokutō – dwudziestu czterech.<sup>36</sup> W rezultacie w 1941 roku wyprodukowano o połowę mniej filmów niż w roku poprzednim, ale to i tak było dużo w porównaniu z liczbą, która wkrótce miała obowiązywać. Otóż jesienią 1940 Biuro Informacji (Jōhōkyoku) przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych zapowiedziało, że taśma filmowa staje się materiałem zapotrzebowania wojskowego, a co za tym idzie nie będzie mogła być udostępniana firmom prywatnym. Ponieważ decyzja taka była w praktyce wyrokiem śmierci dla przemysłu filmowego, w środowisku zawrzało. Po serii spotkań szefów dziesięciu istniejących wytwórni filmowych z przedstawicielami władz osiągnięto kompromis, jednak

<sup>34</sup> Tamże, s. 24.

<sup>35</sup> Tanaka J. 1980. op. cit. Tom III: *Sengo eiga no kaihō*. 16.

<sup>36</sup> Tamże, s. 18.

branża okupiła go ciężkimi stratami. Z istniejących dziesięciu wytwórni<sup>37</sup> trzy największe: Shōchiku, Tōhō i Nikkatsu wchłonęły wszystkie pozostałe. Ale nawet każda z tych trzech firm nie mogła przekroczyć czterech filmów miesięcznie. Do końca wojny systematycznie wprowadzano coraz większe ograniczenia taśmy. W rezultacie w 1945 roku powstało tylko 38 tytułów – najmniej w historii japońskiego kina. Ustawa filmowa przestała obowiązywać wraz z rozpoczęciem okupacji Japonii przez wojska amerykańskie. Nie oznaczało to końca restrykcji, ale okres ścisłego nadzoru państwa nad filmem japońskim został definitywnie zamknięty.

**Tabela 1.** Liczba filmów wyprodukowanych w Japonii w latach 1936–1945<sup>38</sup>

Rok	Liczba filmów
1936	558
1937	583
1938	554
1939	437
1940	497
1941	232
1942	87
1943	61
1944	46
1945	38

## Bibliografia

- Duus, P. (red.). 1988. *The Cambridge history of Japan*. Tom 6. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanck, A. 1937. *Yushutsu eiga ni tsuite* (O filmach eksportowych). Tokio: Zaidan hōjin Dai Nihon Eiga Kyōkai.
- Hase Masato. 1998. "Cinemaphobia in Taishō Japan: Zigomar, delinquent boys and somnambulism". *Iconics* 4. 87–101.
- Hull, D.S. 1969. *Film in the Third Reich. A study of the German cinema 1933–1945*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Kakita Kiyoji. *Hyōgen tōsei to no tatakai* (Walka o wolność słowa). <[http://www.dgj.or.jp/freedom\\_expression\\_g/index\\_4.html](http://www.dgj.or.jp/freedom_expression_g/index_4.html)>, 01.05.2012.
- Katō Michiri. (red.). 2005. *Jōyō kokugo binran. Kaiteiban* (Kompendium języka japońskiego do codziennego użytku. Wydanie poprawione). Nagoya: Hamajima shoten.
- Robertson, P. 1993. *Guinnessa księga filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Satō Tadao. 1996. *Nihon eiga shi* (Historia filmu japońskiego). Tomy 1–4. Tokio: Iwanami shoten.
- Schrieber, K.F. i B. Pfennig. 1937. *Doitsu eigahō*. Tokio: Dainihon Eiga Kyōkai.

<sup>37</sup> Były to: Nikkatsu, Shōchiku, Shinkō, Daito, Tōhō, Tōkyō Hassei, Nan'ō, Takarazuka, Daihō, Kōa.

<sup>38</sup> Robertson, P. 1993. *Guinnessa księga filmu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 24.

- Shimura Izuru. (red.). 2008. *Kōjien*. Tokio: Iwanami shoten.
- Suwano Tōka. 1939. *Hayawakari eigahō kaisetsu* (Ustawa filmowa przystępnie objaśniona).  
Tokio: Dōmei engai tsūshinsha.
- Tanaka Jun'ichirō. 1980. *Nihon eiga hattatsu shi* (Historia rozwoju filmu japońskiego). Tomy 1–5.  
Tokio: Chūō kōronsha.
- Welch, D. 2001. *Propaganda and the German cinema 1933–1945*. Londyn, Nowy Jork:  
I. B. Tauris.