

Dafna Ruppin

„Obrazy wojny japońsko-rosyjskiej” : Retytułowanie programów filmowych poświęconych wojnie rosyjsko-japońskiej w Holandii i holenderskich Indiach Wschodnich

Kultura Popularna nr 3 (37), 78-85

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dafna Ruppin

„Obrazy wojny japoń- sko-rosyjskiej”

*Retytułowanie pro-
gramów filmowych
poświęconych wojnie
rosyjsko-japońskiej
w Holandii i holen-
derskich Indiach
Wschodnich*

2 grudnia 1904 roku, niemal na rok po wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej, amsterdamski dziennikarz, który wybrał się do Circus Carré na pokaz filmowy napisał: „powinniśmy wspomnieć tytuł kinowy z wojny japońsko-rosyjskiej; to doprawdy jeden z najlepszych obrazów jakie tam widzieliśmy” („Algemeen Handelsblad”, Tweede Blad, 2.12.1904)¹. Użycie tego dookreślenia – wojna japońsko-rosyjska – zamiast ogólnie przyjętej w żargonie międzynarodowym nazwy wojna rosyjsko-japońska, zresztą występującej również w doniesieniach innych holenderskich gazet na temat toczących się walk, jest spotykane w kilku innych źródłach na temat programów filmowych z tego okresu². Co więcej, odwrócenie nazwy pojawia się też w projekcjach w Holenderskich Indiach Wschodnich (obecnie Indonezja): kiedy obwoźne japońskie kino przyjeżdża na Sumatrę w sierpniu 1905, proponuje „obrazy z wojny japońsko-rosyjskiej” („De Sumatra Post”, 22.8.1905)³. Powracanie tej praktyki nazewnictwa przez lata wojny skłania do zadania pytania: jaki efekt chcieli osiągnąć organizatorzy pokazów? Czy alternatywne nazewnictwo wojny zmieniało sposób postrzegania tego wydarzenia przez kinową widownię? Oraz, co to nam mówi na temat specyfiki zainteresowań i pozycji (*spectatorial positions*), z których publiczność odbierała te wydarzenia i ich kinową reprezentację?

W niniejszym artykule koncentruję się na produkcji, rozpowszechnianiu i recepcji obrazów wojny rosyjsko-japońskiej z perspektywy intermedialnej, badając wczesne kino w powiązaniu ze współczesnymi mu popularnymi mediami, w znaczeniu jednocześnie formalnym, jak i treściowym⁴. Skupienie się na przypadku Holandii – w tym czasie ostatniej siły imperialnej w Azji, stosunkowo neutralnej w odniesieniu do omawianego konfliktu i, co więcej, nie będącej producentem tego typu obrazów, a raczej odbiorcą i dystrybutorem tych produkowanych poza jej granicami – pozwoli nam zbadać, jak obrazy wojny adaptowano i przekształcano (*reframed*) w celu skonstruowania wiadomości zagranicznych dla holenderskiej publiczności. Ponadto przegląd popularnych mediów wizualnych, krążących w tym czasie w Holandii oraz Holenderskich Indiach Wschodnich, pomoże uwypuklić cechy wymiany politycznej i kulturalnej między koloniami a państwem macierzystym.

Pierwsza część niniejszego tekstu prezentuje tło historyczne dotyczące wojny rosyjsko-japońskiej i jej medialnych reprezentacji na Zachodzie, kontekst stosunków holendersko-japońskich, jak również holenderski pejzaż medialny początku xx wieku. W drugiej części przyglądam się reprezentacjom wojny rosyjsko-japońskiej w prasie ilustrowanej i książkach publikowanych w Holandii i Holenderskich Indiach Wschodnich w tamtym czasie. To pozwoli zaobserwować, jak kształtowały się powszechne nastroje odnośnie tego konfliktu. W ostatniej części powracam do filmów krążących w holenderskiej metropolii i koloniach.

Wojna rosyjsko-japońska (1904–05) rozstawiła Japończyków jako zwycięzców armii Carskiej Rosji na Dalekim Wschodzie. Pokazała, że Japonia stała się wschodząca azjatycką potęgą zdolną pokonać potęgę europejską w konflikcie prowadzonym przy użyciu współczesnego uzbrojenia, co znacznie zmieniło międzynarodowy układ sił do końca xx wieku (Kowner, 2007 1–25). Główne potęgi europejskie oraz Stany Zjednoczone, chociaż nie brały bezpośrednio

Dafna Ruppin, jest doktorantką Instytucji Badań Historii i Kultury Uniwersytetu w Utrechcie w ramach projektu badawczego „Naród i jego Inny”. Jej badania nad wczesnym kinem w kolonialnej Indonezji koncentrują się na produkcji, dystrybucji i recepcji kina w latach 1896–1918.

1 Kolumna zatytułowana „Stadnieuws”, podkreślenie dodane.

2 Według strony Cinema Context (www.cinemacontext.nl), dostarczającej informacji na temat wczesnych projekcji filmowych w Holandii.

3 Kolumna zatytułowana „Advertentiën”.

4 Na temat intermedialności we wczesnym kinie zob. specjalny numer *Early Popular Visual Culture*, w szczególności wstęp: Shail, Andrew (2010: 5).

udziału w działaniach wojennych, były zaangażowane w konflikt wskutek podpisanych porozumień albo z Rosją, albo Japonią. Co więcej Francja, Imperium Brytyjskie i Stany Zjednoczone miały swój wkład finansowy w wojenne wysiłki. Rosję wspierała Francja, a Japonia, zaciągnęła kredyty u Brytyjczyków i Amerykanów. Reperkusjami wojny były zatem nie tylko upadek Rosji i ekspansja Japonii, ale miały wpływ na „gospodarkę i wojskową organizację każdej potęgi początków xx stulecia” (Kowner, 2007: 4–5). Międzynarodowe zainteresowanie konfliktem zaowocowało dużą ilością doniesień medialnych. Świat obiegały liczne reprezentacje wizualne w postaci w ilustrowanych artykułów w prasie, fotografii i pocztówek oraz przedstawień teatralnych i filmów. Zachodni filmowcy szybko odpowiedzieli na zainteresowanie publiczności obrazami wojny, co skutkowało powstaniem filmowych programów łączących aktualności (*actualities*) z inscenizacjami wojny, jak również filmami o tematyce podróźniczej i egzotycznej, nie powiązaniymi bezpośrednio z walkami. Przykładowo, brytyjska firma Charles Urban Trading Company filmowała inscenizowane działania wojenne, wysyłała również swojego operatora Josepha Rosenthala za linie japońskie, a Georga Rogersa na tyły rosyjskie, by dostarczyć aktualnych wiadomości z miejsca wydarzeń (McKernan, 1999: 75). W tym czasie Edison Company oraz Biograph Company w Stanach Zjednoczonych, chcąc odpowiedzieć na zainteresowanie widzów obrazami wojny, jednocześnie utrzymując niskie koszty produkcji, uciekły się do filmowania inscenizacji wojennych w Nowym Jorku i New Jersey opierając się na doniesieniach z frontu (Musser, 1991: 273–274). We Francji Pathé Frères produkowali podobną serię wojennych inscenizacji, powszechnie znanych jako rosyjsko-japońskie *Événements*. Zdaniem ich scenografa, one również były filmowane w zgodzie z doniesieniami dotyczącymi wojny, pojawiającymi się w najważniejszych francuskich gazetach tamtych dni (Bousquet, 1993–1996: 889). Mający wybitne wyczucie do interesów, bracia Pathé oferowali kiniarzom dwa zestawy napisów końcowych – „Niech żyje Japonia!” lub „Niech żyje Rosja!” – w sześciu różnych językach, torując swoim filmom drogę do wyświetlania ich w programach wyrażających wprost przeciwne nastroje (Sadoul, 1973: 302).

W przeciwieństwie do innych ówczesnych wojen, które były często konfliktami kolonialnymi, łatwo dającymi się zobrazować jako bitwa między ludami cywilizowanymi a dzikimi, zagadnienie prezentacji wojny rosyjsko-japońskiej kształtowało się nieco odmiennie. Jak w okresie wybuchu wojny twierdzono na stronach „The Times”: „to jest naprawdę starcie dwóch cywilizacji, i w tym leży, prawdopodobnie, jej głębokie znaczenie dla obserwatora. Po raz pierwszy azjatycka potęga staje twarzą w twarz z europejską potęgą na równych warunkach i z równym uzbrojeniem” (Lehmann, 1978: 149)⁵. Jednocześnie zarówno Rosjanie, jak i Japończycy byli dla Zachodu niemal tak samo „inni” (Kowner, 2007: 3): Rosjanie jako geograficznie i kulturowo najbardziej wschodni z europejskich narodów; Japończycy – jako „najbardziej zachodni z narodów” azjatyckich (Sladen, 1904: vii). Filmowcy i kiniarze musieli więc uciekać się do innych technik wywoływania sympatii dla jednej lub drugiej strony, najprawdopodobniej kierując się swoją wiedzą o preferencjach i orientacjach swojej publiczności.

Zaden filmowy zapis z wojny rosyjsko-japońskiej nie przetrwał w holenderskich archiwach, ale dotarłam do źródeł na temat projekcji w reklamach oraz relacji dziennikarzy, którzy brali udział w tego rodzaju projekcjach na

5 „The Times”, 6.2.1904. Cyt. za: Lehmann, 1978: 149.

terenie Holandii i Holenderskich Indii Wschodnich, jak również do informacji dotyczących programów filmowych z tego okresu. Te nowe znaleziska dowodzą, że filmowe reprezentacje tej wojny pojawiły się na ekranie dosyć wcześnie. Pierwsza zarejestrowana projekcja filmu dotyczącego wojny (wyprodukowanego przez Pathé) miała miejsce w Amsterdamie w połowie marca 1904 roku, jedynie miesiąc po wybuchu wojny. Kolejne projekcje odbywały się na terenie całej Holandii aż do roku 1906. Filmy Pathé dotarły również do holenderskich kolonii w Indonezji, jako dodatek, między innymi, do produkcji Charlesa Urbana, filmów wytwórni Biograph i Japanese Cinematograph prezentowanych od drugiej połowy 1904 roku w wielu miejscach na przestrzeni całego archipelagu.

Aby móc zastanawiać się, która wersja napisów końcowych (jeśli którakolwiek) była wyświetlona na ekranie, i podjąć próbę usytuowania wczesnego kina w obrębie ówczesnych reprezentacji wojennych cyrkulujących w Holandii i Holenderskich Indiach Wschodnich, powinniśmy przyjrzeć się najpierw środowisku mediów wizualnych tego okresu. Przegląd holenderskiej prasy ilustrowanej i książek może nam pomóc w rozpoznaniu holenderskich nastrojów w czasie wojny rosyjsko-japońskiej. Wymaga to od nas przyjęcia założenia, że istnieje pewien związek między doniesieniami informacyjnymi, komercyjną naturą popularnych mediów a preferencjami lokalnej publiczności. Zakładam mianowicie, że media – jako przedsięwzięcie podlegające prawom rynku – nie tylko kształtowały opinię publiczną, ale równocześnie odzwierciedlały ją, w celu sprzedaży większej ilości gazet i przyciągnięcia większej liczby widzów przed ekrany.

W dniach bezpośrednio następujących po wybuchu konfliktu między Rosją i Japonią, w początkach lutego 1904 roku, rząd Holandii, w porozumieniu z rządem Holenderskich Indii Wschodnich, zadeklarowały, że metropolia, podobnie jak jej kolonie, pozostaną neutralne wobec zaostrzającej się sytuacji na Dalekim Wschodzie (Laffan, 2007: 225). W tym samym czasie, chociaż holenderskie gazety często twierdziły, że ich doniesienia na temat wojny również były neutralne, od samego początku zaobserwować można pewną stronniczość. Już w tygodniach poprzedzających wojnę, holenderskie gazety ilustrowane publikowały obrazy Japonii i Japończyków, jak również Korei i Mandżurii, a znacząco mniej Rosji. Bieżące wydarzenia były prezentowane razem z portretami ludzi, ich kraju i obyczajów, zmieniając wszystko, co miało cokolwiek wspólnego z Japonią, w sensacyjną wiadomość.

W dodatku, w codziennych gazetach i tygodnikach pojawiały się reklamy zachęcające do kupna książek i albumów poświęconych Japonii. Niektóre z nich były wznowieniami wcześniejszych tytułów poświęconych zwłaszcza gwałtownej modernizacji w okresie Restauracji Meiji – takich jak *Een Herlevend Volk: Schets van de Japanners en hun Land* (Wskrzeszony naród: szkic o Japończykach i ich ojczyźnie) Wickevoorta Crommelina (1904 [oryg. 1895]) i *Het Japansche Volk* (Naród Japoński) Wijnaendtsa Franckena (1904), jak również publikacji na temat relacji japońsko-holenderskich, jak w „Japan-Nederland” (Japonia – Holandia) Nijpelsa (1904), czy trwającej wojny, jak na przykład raczej dosadnie zatytułowana *De Oorlog in Oost-Azië. Een nauwkeurig overzicht van den geweldigen strijd tusschen Rusland en Japan, verzameld uit de meest betrouwbare bronnen met beschouwingen en illustraties van ooggetuigen* (Wojna w Azji Wschodniej. Dokładny obraz brutalnej walki między Rosją i Japonią, zebrane od wiarygodnych źródeł z obserwacjami i ilustracjami naocznych świadków) de Voogta (ok. 1905). Słowem, Holandię ogarnęła „złota febra”, nie pozostawiając wiele miejsca na informacje dotyczące Rosjan.

Ta pro-japońska tendencja być może nie jest zaskakująca w świetle historycznych kontaktów pomiędzy Japonią a Holandią, która przez setki lat była jedynym zachodnim narodem, mającym zezwolenie na handel z Japonią oraz utrzymanie portu na sztucznej wyspie Dejima w okresie izolowania się Japonii od Zachodu (Cullen, 2006: 3). Historia ich wzajemnych relacji była tym samym dłuższa niż innych zachodnich potęg, a rdzenni mieszkańcy Holenderskich Indii Wschodnich byli zaznajomieni z Japonią wieki wcześniej (Laffan, 2007: 221–222). Dopiero w połowie XIX wieku Stany Zjednoczone zmusiły Japonię do otwarcia granic i kraj w przeciągu 50 lat przeszedł gwałtowną modernizację od ustroju feudalnego do nowoczesnego państwa (Cullen, 2006: 1). Ta szybka modernizacja wzbudziła szacunek na zachodzie, ale również wywołała strach przed możliwym zagrożeniem, jakie mogła stwarzać unowocześniona Japonia. Holendrzy byli po stronie admiratorów, przynajmniej pod koniec XIX stulecia, jak można sądzić na podstawie decyzji podjętej w 1899 roku, aby w swoich koloniach podnieść status Japończyków z *Vreemde Oosterlingen* (Orientalni Obcy) do równego Europejczykom – ze wszystkimi dodatkami i przywilejami, do których to uprawniało, i ku wielkiemu niezadowoleniu chińskiej mniejszości w koloniach (Fausser, 1994: 37).

Obrazy, cyrkulujące w Holandii i Holenderskich Indiach Wschodnich, czerpano z ówczesnych periodyków europejskich, były to głównie zdjęcia i ilustracje pochodzenia angielskiego oraz francuskiego. W pierwszych dniach wojny gazety, pragnące zaspokoić ciekawość swoich czytelników za pomocą doniesień i obrazów, publikowały portrety japońskich i rosyjskich figur wojskowych, Cesarza Japonii (Mikado), Cara, japońskich i rosyjskich okrętów wojennych, map regionu pokazujących rosyjskie i japońskie pozycje wojskowe. Jednak na obrazy prawdziwych walk trzeba było poczekać kilka miesięcy. Podobnie, jak w przypadku innych konfliktów tego okresu, w reprezentacji konfliktu panował „roboczy konsensus”, opisany przez Stephena Bottomore’a. W holenderskiej prasie ilustrowanej z tamtego okresu ciągle ukazywały się fotografie i/lub malowane impresje o tematyce wojennej: „fotografia użyta, aby nakreślić tło wydarzeń konfliktu, i wytwory artystów, aby oddać gorącą bitwę” (Bottomore, 2007: 1). Zatem najczęściej spotykamy zdjęcia oddziałów, szycujących się do wymarszu lub powracających z bitwy, tudzież krajobrazów, jak również ręcznie rysowane szkiców lub obrazy właściwych bitew.

Ponadto w ciągu lat wojny holenderskie gazety zdawały się faworyzować doniesienia na temat Japończyków, prezentując ich obyczaje i kulturę, często w formie odcinkowej, na przykład w serii *Uit het land der Chrystanten* (Z kraju chryzantem) w „*Nederlandsche Illustratie*” (31.01.1904, 28.02.1904, 13.11.1904 i 14.05.1905) lub *Japan in Woord en Beeld. – Van Menschen en Zaken* (Japonia w słowie i obrazie – ludzie i firmy) w „*Wereldkroniek*” (12.03.1904). Żaden odpowiednik tego typu materiałów dotyczących strony rosyjskiej nie został opublikowany. Wiele z tych obrazów przedstawiało wykwintne i egzotyczne kobiety japońskie, co odpowiadało typowej zachodniej reprezentacji „sfe-minizowanej Japonii” od końca XIX wieku (Mizuta, 2006: 35). Co ciekawe, obraz kobiecej Japonii był w istocie zgodny z tym, do czego mieszkańcy Holenderskich Indii Wschodnich byli przyzwyczajeni na co dzień. Według spisu z 1905 roku w Indiach (Wschodnich – uzup. tłum.) mieszkało zaledwie około tysiąca Japończyków, 80 proc. z nich stanowiły kobiety pracujące jako prostytutki lub fryzjerki (Laffan, 2007: 223).

Niemniej, nawet jeśli ogólny nastrój zdawał się sprzyjać Japonii, negatywne reprezentacje Japończyków od czasu do czasu również pojawiały się w mediach. Niektóre z nich odwoływały się do wcześniejszych doniesień

o „Żółtym niebezpieczeństwie”, ukazując obrazy okrucieństwa przypominające te z czasów wojny chińsko-japońskiej (1894–95) lub Powstania Bokserów (1900–01). Ogólnie wizerunek Japonii był pozytywny, nawet jeśli czasem niejednoznaczny i kształtowany za pomocą recyklingu tych samych, aktualnych i historycznych, obrazów dokumentujących wydarzenia militarne i konteksty kulturalne. Obrazy te stale powracały i były wykorzystywane przez wydawców, którzy musieli regularnie wypełniać strony swoich gazet.

Wróćmy do filmowych reprezentacji wojny prezentowanych w Holandii. Tytuł programów filmowych Pathé (wojna japońsko-rosyjska) wydaje się potwierdzać wysoką pozycję Japonii i marginalizację Rosji w holenderskim imaginariu wojennym. Ponadto tytuł materiału z Port Arthur, nazwany w katalogu Pathé *La vigie de Port-Arthur* (Bousquet, 1993–1996: 889) (Wachta z Port Arthur) w holenderskich projekcjach wyraźnie narzuca interpretację, że oblężenie było spowodowane przez Japończyków: *Belegering van Port Arthur door Japan* (Oblężenie Port Arthur przez Japonię). Z takim ujęciem tematu nie spotkałam się w żadnym innym kraju wyświetlającym ten film. Ten nietypowy wybór tytułu pozwolił dystrybutorom skonstruować doniesienie medialne o wymowie pasującej do nastroju narodowego i przeciwnej do wymowy samych obrazów, które były najpewniej bardziej przychylnie wobec Rosjan, skoro filmy te były wyświetlane w tym czasie również w samej Rosji oraz wyprodukowane przez francuską [a więc prorosyjską – przy. tłum.] firmę. Strategia tworzenia znaczenia dla odbiorców nie poprzestawała na możliwych napisach końcowych, ale starała się upewnić, że od początku widzowie wiedzą, którą perspektywę filmowy program wydaje się reprezentować.

Rzeczony filmy Pathé były wyświetlane również w Holenderskich Indiach Wschodnich przez inne firmy z różnych krajów. Na przykład Urban Bioscope Company reklamowała się w holenderskich gazetach kolonialnych na Jawie, najważniejszej wyspie Indonezji, podobnie jak w kinach Nowego Jorku, Londynu, Paryża i wszystkich dużych miastach Europy i Ameryki, podczas gdy Royal Bioscope wychwalał program „tego samego gatunku, co pokazy przyciągające tyle uwagi w „Alhambra Theatre w Londynie („Het Nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië”, 20.12.1904)⁶. Widzowie w koloniach mieli nawet szansę obejrzeć zdjęcia Josepha Rosenthal („Het Nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië”, 8.09.1905)⁷. I jeśli zastanawiamy się, po której stronie znajdowały się sympatie widzów w Indiach (Wschodnich), następujący opis niezidentyfikowanego pokazu w Sukabumi z grudnia 1904 roku daje dobre pojęcie o panujących nastrojach: „Pokazy Royal Bioscope zawsze przyciągają. Chińczycy i krajowcy szczególnie upodobali sobie tę rozrywkę, a ulubionym tematem tych spektakli jest oczywiście wojna rosyjsko-japońska. W czasie wojennych wieczorów, jak będziemy je nazywać, wszystkie miejsca były wyprzedane, a każde zwycięstwo Japonii wywoływało głośny aplauz („Het Nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië”, 14.12.1904)⁸.

Projekcja japońskich filmów na Sumatrze w sierpniu 1905 roku spotkała się z równym podekscytowaniem, według dziennikarza, który odnotował „zachwyt”, „wesołość” i „spontaniczną radość” („De Sumatra Post”, 24.8.1905, Tweede Blad)⁹.

Niniejszy artykuł rozpoczęłam od pytania, czy odmienne nazewnictwo wojny rosyjsko-japońskiej w filmowych programach z Holandii i Holenderskich

6 Kolumna zatytułowana „Advertentiën”. Podkreślenie w oryginale.

7 Kolumna zatytułowana „Advertentiën”.

8 Kolumna zatytułowana „Nederlandsch-Indië”.

9 Kolumna zatytułowana „Ons Dagelijksch Nieuws”.

Indii Wschodnich zmieniało naturę wydarzenia doświadczanego przez kinową publiczność. Przykłady programów filmowych, razem z innymi popularnymi mediami sugerują, że Holenderscy widzowie, którzy powinni pozostawać neutralni w odniesieniu do tego konfliktu, mimo wszystko opowiadali się (lub byli do tego zachęceni) po jednej ze stron. Jednak dokładna analiza źródeł, a w szczególności zapisów reakcji publiczności w Indiach Wschodnich, skłoniło mnie do refleksji nad problemami związanymi z teoretyzowaniem pozycji odbiorczych widzów w takim lokalnym kontekście. Sugerowałabym na przykład, że doniesienia w niderlandzkojęzycznych gazetach kolonialnych interpretujących radość indonezyjskiej i chińskiej publiczności jako przejawu postaw pro-japońskich mogą być zbyt pochopne w swoich sądach. Jest również możliwe, że filmy te oferowały Indonezyjczykom i Chińczykom określoną, być może anty-kolonialną pozycję odbiorczą, a ich zachwyty w tym wypadku byłby związane z patrzeniem, jak azjatycka potęga pokonuje europejską, i czerpania z tego siły i może inspiracji.

Przenosząc uwagę ze strategii prezentacyjnych na doświadczenia odbiorcze widzów w lokalnym kinie, gdzie „lokalność jest *par excellence* poziomem, na którym filmy i widzowie się spotykają”, sugerowałabym, że musimy ostrożnie formułować sądy na temat konstrukcji tożsamości narodowych i etnicznych członków widowni społeczeństwa kolonialnego, szczególnie w przypadku wojny, której przebieg wpływał na postrzeganie równowagi sił pomiędzy zachodnimi i nie-zachodnimi państwami i narodami (Kessler, 2010: 64). Chociaż w tym artykule bazuję na źródłach w języku niderlandzkimi, to pozostają świadoma różnicowania doświadczeń widzów z innych grup etnicznych. W następnym etapie swoich badań sięgnę do dostępnych źródeł z prasy w językach wernakularnych w celu zestawienia ich z niniejszymi ustaleniami i uwypuklenia indonezyjskiej perspektywy.

Przełożyli Arkadiusz Rogoziński, Łukasz Biskupski

Pierwodruk *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens / The construction of news in early cinema / La construcció de la actualitat en el cine de los orígenes*, red. Àngel Quintana i Jordi Pons, Copyright © 2012 Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona i autorka.

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2013–2014, projekt nr 21H 12 0206 81 (kierownik mgr Łukasz Biskupski).

BIBLIOGRAFIA:

- Bottomore S. (2007). *Filming, Faking and Propaganda: The Origins of the War Film, 1897–1902*. PhD Thesis, Utrecht University.
- Bousquet H. (red.) (1993–1996). *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Bas-sac: Henri Bousquet.
- Cribb R. (red.) (1994). *The Late Colonial State in Indonesia: Political and Economic Foundations of the Netherlands Indies 1880–1942*. Leiden.
- Cullen L. M. (2006). *A History of Japan, 1582–1941: Internal and External Worlds*. Cambridge.
- Fasseur C. (1994). *Cornerstone and Stumbling Block: Racial Classification and the Late Colonial State in Indonesia*, [w:] Cribb R. (red.), *The Late Colo-*

- nial State in Indonesia: Political and Economic Foundations of the Netherlands Indies 1880–1942*. Leiden.
- Kessler F. E. (2010). *Viewing Pleasures, Pleasuring Views: Forms of Spectatorship in Early Cinema*, in I. Schenk, M. Tröhler & Y. Zimmermann (red.), *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg.
- Kowner R. (red.) (2007). *The Impact of the Russo-Japanese War*. London and New York.
- Laffan M. (2007). *Tokyo as a shared Mecca of modernity: War echoes in the colonial Malay world*, [w:] *The Impact of the Russo-Japanese War*. Kowner R. (red.). London – New York.
- Lehmann J.-P. (1978). *The Image of Japan: From Feudal Isolation to World Power, 1850–1905*. London, Boston, Sydney.
- McKernan L. (red.) (1999). *A Yank in Britain: The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*. Hastings.
- Mizuta M. E. (2006). *Fair Japan’: On Art and War at the Saint Louis World’s Fair, 1904*. „Discourse”, Winter, (28–52).
- Musser C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley.
- Nijpels G. (1904). *Japan-Nederland*. Vincent Loosjes: Haarlem.
- Sadoul G. (1973). *Histoire générale du cinéma*. t. 2: *Les Pionniers du cinéma, 1897–1909*. Paris.
- Shail A. (2010). *Intermediality: Disciplinary flux or formalist retrenchment?*, „Early Popular Visual Culture”, 8, (3–15).
- Sladen, Douglas (1904). *Queer Things About Japan*. London.
- Voogt Gos. de (ca. 1905). *De Oorlog in Oost-Azië. Een nauwkeurig overzicht van den geweldigen strijd tusschen Rusland en Japan, verzameld uit de meest betrouwbare bronnen met beschouwingen en illustraties van ooggetuigen*. Amsterdam.
- Wickevoort Crommelin, H. S. M. (1904 [1895]). *Een Herlevend Volk: Schets van de Japanners en hun Land*. Haarlem: Tjeenk Willink. Wijnaendts Francken, C. J. (1904). *Het Japansche Volk*. Haarlem: Tjeenk Willink.