

Dawid Głownia

Ojciec filmu japońskiego i jego największa gwiazda : współpraca Shōzō Makino i Matsunosuke Onoe w kontekście narodzin i rozwoju profesjonalnej japońskiej branży filmowej

Tematy z Szewskiej nr 1(9), 76-101

2013

Artykuł został 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.

OJCIEC FILMU JAPOŃSKIEGO I JEGO NAJWIĘKSZA GWIAZDA: WSPÓŁPRACA SHŌZŌ MAKINO I MATSUNOSUKE ONOE W KONTEKŚCIE NARODZIN I ROZWOJU PROFESJONALNEJ JAPOŃSKIEJ BRANŻY FILMOWEJ

Dawid Głównia | Kraków

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest omówienie współpracy Shōzō Makino (1878–1929) i Matsunosuke Onoe (1875–1926) – „Ojca japońskiego kina” i jego pierwszej gwiazdy. Działalność tandemu omówiona została w odniesieniu do szeroko pojmowanego kontekstu instytucjonalnego, w ramach którego przebiegała. Kontekst instytucjonalny rozumiany jest tu jako wewnętrzne uwarunkowania japońskiego przemysłu filmowego we wczesnym okresie jego rozwoju, zwłaszcza podział produkcji na kino współczesne i historyczne, metody pracy zespołów filmowych, relacje zachodzące między nimi a korzystającymi z ich usług wytwórniami i wystawcami oraz związki przemysłu filmowego z tradycyjnym japońskim teatrem. W artykule omówione zostały kolejno: praktyki produkcyjne japońskiego przemysłu filmowego w chwili wkroczenia doń przez Makino i Onoe; pierwszy okres działalności filmowej Makino; okoliczności nawiązania przez niego współpracy z Onoe; model kina wypracowany przez Makino i metody pracy w jego jednostce produkcyjnej; kształtowanie się społecznego fenomenu Onoe oraz okoliczności zerwania współpracy reżysera i gwiazdora.

słowa kluczowe: Shōzō Makino, Matsunosuke Onoe, kino japońskie, historia kina, japońskie kino nieme, Nikkatsu, kyūgeki, kyūha

Powiedzieć o nim, że był gwiazdą, to za mało. Matsunosuke Onoe był fenomenem. W szczytowym okresie jego kariery na terenie tokijskiej dzielnicy Asakusa, stanowiącej wówczas rozrywkowe centrum Japonii, znajdowały się trzy kina, w których wyświetlano po trzy różne filmy z Onoe w roli głównej. Co dziesięć dni każde z nich otrzymywało nową produkcję z jego udziałem, co oznacza, że w owym czasie występował on przynajmniej w dziewięciu filmach miesięcznie. Anegdota z epoki głosi, że uczniowie proszeni o wskazanie na najwspanialszych współczesnych im Japończyków wymieniali go na drugim miejscu, zaraz po cesarzu. Choć w latach dwudziestych gwiazda Onoe nieco przyblakła, na jego pogrzeb przybyło niemal dwieście tysięcy fanów, pragnących złożyć ostatni hołd swemu idolowi.

Mimo niezaprzeczalnej charyzmy, pracowitości i umiejętności konstruowania swego pozaekranowego wizerunku, Onoe nie był jednym architektem swego sukcesu. Prawdopodobnie do końca swych dni pozostałby drugorzędym aktorem teatralnym, gdyby los nie postawił na jego drodze Shōzō Makino, reżysera określanego mianem „Ojca japońskiego kina” i „Japońskiego Davida Warka Griffitha”. Celem niniejszego artykułu jest omówienie współpracy tych dwóch wielkich osobistości wczesnego kina japońskiego ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu instytucjonalnego, w jakim przyszło im działać. Przez kontekst instytucjonalny rozumiem wewnętrzne uwarunkowania japońskiego przemysłu filmowego



Matsunosuke Onoe (1875-1926)
Źródło: www.momat.go.jp (16.12.2013)



Shōzō Makino (1878-1929)
Źródło: www.ja.wikipedia.org (16.12.2013)

we wczesnym okresie jego rozwoju, zwłaszcza podział produkcji na kino współczesne i historyczne, metody pracy zespołów filmowych, relacje zachodzące między nimi a korzystającymi z ich usług wytwórniami i wystawcami oraz związki przemysłu filmowego z tradycyjnym japońskim teatrem.

W drodze ku profesjonalizacji japońskiej branży filmowej

Początek współpracy Makino i Onoe przypada na okres konstytuowania się w Japonii profesjonalnej branży filmowej i wykształcania przez nią pierwszych formuł realizacyjnych. Po powrocie z USA, gdzie miał okazję przyrzeć się metodom pracy w firmach Thomasa Alvy Edisona i Siegmunda Lubina, Ken'ichi Kawaura, właściciel wytwórni Yoshizawa Shōten, podjął próbę przeniesienia na grunt japoński amerykańskich wzorców produkcji filmowej. W styczniu 1908 roku ukończył budowę nowoczesnego – jak na owe czasy – studia filmowego położonego na terenie tokijskiej dzielnicy Meguro. Prymitywna w gruncie rzeczy placówka posiadała szereg elementów, które usprawniły proces realizacji filmów – cztery ściany, uniezależniające filmowców od warunków pogodowych, szklany dach umożliwiający korzystanie z naturalnego oświetlenia oraz kilka pomieszczeń przeznaczonych na składowanie sprzętu, taśm i rekwizytów. Wkrótce za przykładem firmy Kawaura poszły inne tokijskie wytwórnie – M. Patē Shōkai założyło studio Okubo, a Fukuhōdō – studio Hanamidera. Nieco wcześniej rozpoczął się proces wykształcania stałych kin. W 1900 roku przebranzowiono w tym celu teatr Kinki-kan, zaś trzy lata później budynek Denki-kanu, pierwotnie przeznaczony do prezentowania fenomenu elektryczności¹. Na początku drugiej dekady XX wieku kina stanowiły już stały element krajobrazu miejskiego nie tylko w Tokio – gdzie wedle różnych szacunków w 1912 funkcjonowało już od 40 do 70 takich placówek² – ale i w innych metropoliach. Ważną rolę w tym procesie odegrał Kawaura, z którego inicjatywy otwarto m.in. położone na terenie Asakusy kina Sanyū-kan i Teikoku-kan.

¹ W literaturze przedmiotu często spotykany jest mylny pogląd, jakoby Denki-kan był pierwszą placówką wybudowaną w celu wyświetlania filmów. Spośród nowszych powielających go publikacji wymienić można artykuł Davida Desserera z pracy zbiorowej *The International Movie Industry* z 2000 roku. Na gruncie literatury anglojęzycznej błąd ten można wywieść z pionierskiej monografii kina japońskiego autorstwa Donalda Richiego i Josepha L. Andersona opublikowanej w 1959 roku (błąd nie został skorygowany w rozszerzonej wersji pracy z 1982 roku). Na pierwotną funkcję Denki-kanu poprawnie wskazują m.in. Peter B. High i Roland Domenig. Zob. D. Desser, *Japan*, [w:] G.A. Kindem (red.), *The International Movie Industry*, Illinois: Southern Illinois University, 2000, s. 10; J.L., Anderson, D. Richie, *Japanese Film: Art and Industry*. Expanded Edition, Princeton: Princeton University Press, 1982, s. 26–27; P.B. High, *The Dawn of Cinema in Japan*, „Journal of Contemporary History” 1984, Vol. 19, No. 1, s. 31–32; R. Domenig, *A Place with a View of the Tower – Asakusa as a Movie District*, 2010, www.tokyoedoradio.org/Project/Symposia/Symposium03/Symposium03-keynoteSpeechDomenig/Symposium03-keynoteSpeechDomenig.html (20.08.2013).

² 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, No. 6, s. 144. Różnice w szacunkach wynikają ze stosowania odmiennych definicji stałego kina.



Asakusa w 1910 roku. Na fotografii zidentyfikować można kina Taishō-kan i Sekai-kan

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp/> (16.12.2013)

Równolegle do przekształceń infrastrukturalnych zmianie ulegał model produkcji i dystrybucji filmowej³. O ile wcześniej w repertuarze kin dominowały filmy importowane z Zachodu, a japońskie wytwórnie koncentrowały się na realizacji prostych kronik filmowych – zwanych *jiji eiga* (時事映画, dosł. „filmy dotyczące bieżących wydarzeń”) i *jikk'yō* (実況, dosł. „rzeczywisty stan rzeczy”), co stanowiło kalkę francuskiego pojęcia *actualités*) – o tyle pod koniec pierwszej dekady XX wieku zintensyfikowano w Japonii prace nad formami fabularnymi. W okresie tym rozpoczął się proces dywersyfikacji produkcji na filmy *shinpa* (新派, dosł. „nowa szkoła”) i *kyūha* (旧派, dosł. „stara szkoła”), z stanowiący podstawę dla późniejszego podziału kina japońskiego na nurty *gendai-geki* (現代劇, kino współczesne) i *jidai-geki* (時代劇, kino historyczne). Podział japońskiej produkcji filmowej na utwory rozgrywające się przed i po Restauracji Meiji rychło doprowadził do jej zróżnicowania geograficznego – filmy współczesne kręcono głównie w zurbanizowanym Tokio, a filmy historyczne w Kioto, gdzie ostało się więcej zabudowań z okresu feudalizmu.

³» Funkcjonowanie japońskiej branży filmowej od chwili importu pierwszych urządzeń do projekcji i rejestracji filmów do zakończenia wojny rosyjsko-japońskiej (1904–1905) omawiam szerzej w: D. Głównia, *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Wrocław: Yohei, 2013, s. 27–50.

Za pierwszą produkcję typu *shinpa* zwyczajowo uznaje się *Mój grzech* (*Onoga tsumi*), opary na powieści o tym samym tytule autorstwa Yūhō Kikuchiego, którą pod koniec 1908 roku na zlecenie Kawaury nakręcił Kichizō Chiba⁴. Rok wcześniej pracujący w oddziale Yoshizawa Shōtan w Osace Ryō Konishi zrealizował pierwszy film na podstawie słynnej opowieści o 47 roninach – *Skarbiec wiernych wasali, Akt 5* (*Chūshingura godan-me*) – oraz zapis sztuki tanecznej *shosagoto* (所作事) o tytule *Benkei na moście* (*Hashi Benkei*), w których wystąpił gwiazdor teatru *kabuki* Nizaemon Kataoka XI. Komercyjny sukces filmów Konishiego, jak również ponownie wprowadzonego do kin *Oglądając jesienne liście* (*Momijigari*,



Kadr z filmu *Oglądając jesienne liście*

⁴» Film stanowił nie tyle adaptację powieści Kikuchiego, co adaptację jego scenicznej adaptacji. Miesiąc po jego premierze na ekrany trafił *Mój grzech: Kontynuacja* (*Onoga tsumi zokuhen*). Chiba zrealizował oba filmy w tym samym czasie, a na każdy z nich składała się jedna scena znana ze spektakli na podstawie literackiego pierwowzoru. Więcej informacji o obu filmach, a także o związkach zachodzących między nimi a powieścią i jej scenicznymi adaptacjami znaleźć można [w:] K.I. McDonald, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, New York: M.E Sharpe, Inc., 2000, s. 4–7. Niektórzy badacze – m.in. Hiroshi Komatsu i Joanne Bernardi – wskazują, że pierwszy film na podstawie tej powieści zrealizowano rok wcześniej w wytwórni Yokota Shōkai. Zob. H. Komatsu, *Some Characteristics of Japanese Cinema Before World War I*, transl. L.C. Ehrlich, Y. Okutsu, [w:] A. Nolletti Jr, D. Desser (red.) *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1992, s. 245; J. Bernardi, *Writing in the Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit: Wayne State University Press, 2001, s. 39. Wiarygodność tej rewelacji jest jednak wątpliwa (być może stanowi efekt replikowanego błędu w druku), bowiem w literaturze przedmiotu pojawia się rzadko, nie towarzyszą jej bardziej szczegółowe informacje, a sama utwór nie figuruje na żadnym w żadnym znanym mi wykazie filmów japońskich. Informacje o ówczesnej produkcji filmowej, jakimi obecnie dysponujemy są fragmentaryczne i zawodne, nie jest więc wykluczone, że taki film powstał.

1899, Tsunekichi Shibata), skłonił włodarzy japońskich wytwórni do produkcji większej ilości filmów o tematyce historycznej. Początkowo filmy *kyūha* niewiele różniły się od prostych rejestracji spektakli *kabuki*, jakie realizowano w Japonii już na przełomie XIX i XX wieku, stopniowo jednak wprowadzano do nich nowe rozwiązania formalne, a źródeł inspiracji zaczęto poszukiwać w opowieściach *kōdan* (講談). Wiodącą rolę w tym procesie odegrał Shōzō Makino, do którego wiosną 1908 roku z propozycją kręcenia filmów zwrócił się Einosuke Yokota, właściciel wytwórni Yokota Shōkai, będący jednym z głównych konkurentów Kawaury.

Raczkująca formuła kina historycznego bardzo szybko stanęła przed pierwszym wyzwaniem – potrzebowała aktorów posiadających doświadczenie w sztukach z epoki, tymczasem świat teatru *kabuki* stawał się coraz bardziej wrogi kinu. Od samego początku teatralne gwiazdy największego formatu pogardliwie odnosiły się do nowego medium, niemniej część trup pozwalała na rejestrowanie fragmentów swoich spektakli, postrzegając kino jako środek darmowej reklamy. Wkrótce jednak większość aktorów teatralnych zmieniła swą optykę i zaczęła postrzegać taśmę filmową nie jako narzędzie promocji, lecz konkurenta w walce o widza. Również menadżerowie teatrów byli przekonani, że jeśli aktor pojawi się na ekranach kin, coraz mniej ludzi będzie chciało oglądać go na scenie⁵. W 1911 roku syndykat teatrów opublikował oświadczenie, w którym zakazał aktorom pierwszej klasy występowania w filmach⁶. Przemysł filmowy próbował przyciągnąć znane twarze, oferując im stałe kontrakty na wyłączność, lecz w większości przypadków musiał zadowolić się aktorami teatralnymi drugiej i trzeciej kategorii. Część z nich rychło wyrosła na gwiazdy, zyskując w ramach medium filmowego status, którego nigdy nie byłaby w stanie osiągnąć na deskach teatru. Pierwszą, a zarazem największą z nich był Matsunosuke Onoe, który związał się z kinem w 1909 roku.

Profesjonalizacja japońskiej branży filmowej, zapoczątkowana u progu drugiej dekady XX wieku, nie oznaczała bynajmniej, że proces realizacji filmów był łatwy i przyjemny, ani tym bardziej, że przebiegał według wzorców amerykańskich. Ogromne zapotrzebowanie na nowe tytuły wymuszało ekspresowe tempo pracy, przebiegającej w warunkach łącznie partyzanckich. Nie było mowy o scenariuszu, próbach czy dokrętkach – gotowy film musiał być oddany do dystrybucji w ciągu kilku dni od otrzymania zamówienia. Co więcej, często o tematyce filmu decydowali nie tyle jego twórcy, czy nawet kierownictwo wytwórni, lecz właściciele kin, precyzyjnie określający, jaki produkt chcą otrzymać. Słowem, realizacja filmu przybierała wówczas charakter nie produkcji przemysłowej, lecz chałupniczej pracy na akord. Jako że większość filmów, jakie wówczas kręcono, oparta była na znanych historiach, tworzenie scenopisu, precyzowanie intrygi i nakreślanie charakteru postaci nie były postrzegane jako konieczne. Rola reżysera ograniczała się zwykle do kontroli nad ustawieniem dekoracji, nakierowaniem kamery na gwiazdę filmu i wykrzykiwania dialogów oraz poleceń dotyczących czynności, jakie winni w danym momencie wykonać aktorzy.

⁵ J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 29.

⁶ P. Simon, *Chronologie: Les premières années du cinéma au Japon (1896–1920)*, „Ebisu” 2001, N. 26, s. 98.

Katorżnicze tempo pracy utrzymało się w ramach japońskiego przemysłu filmowego jeszcze długi czas po rozpoznaniu przezeń wagi scenariusza i prób w procesie produkcji filmowej. Yoshirō Edamasa, operator pracujący dla wytwórni Tenkatsu, takimi słowami opisał warunki pracy panujące w firmie jeszcze w 1919 roku:

Scenariusz dostarczany jest reżyserowi, który natychmiast go czyta, ocenia jego jakość i w ciągu jednego lub dwóch dni decyduje o jego odrzuceniu lub przyjęciu do realizacji. Następnego dnia natychmiast rozpoczynają się przygotowania do realizacji filmu. Trzeciego dnia zbiera się wszystkich aktorów i wyjaśnia im zarys scenariusza. Równoległe do prób w studio przygotowywane są dekoracje i natychmiast po ich ukończeniu przystępuje się do kręcenia. Generalnie rzecz biorąc, ukończenie filmu zajmuje od trzech do dziesięciu dni. Osoba z zewnątrz środowiska filmowego nie jest nawet w stanie wyobrazić sobie towarzyszącego temu pośpiechu⁷.

Nawet jak na warunki, w których pracowali Makino i Onoe, ich filmografia jest imponująca, obaj byli bowiem tytanami pracy. We wczesnym okresie swej działalności reżyserskiej za powód do dumy poczytywał sobie fakt, że na realizację filmu nie potrzebuje więcej niż trzech dni, a gdy zajdzie taka potrzeba,



Spotkanie tradycji z nowoczesnością – Onoe przemieszcza się między planami zdjęciowymi

Źródło: www.park.org/Japan/Kyoto/culture/101/b1895.htm (16.12.2013)

⁷» Za: H. Komatsu, *From Natural Color to The Pure Motion Picture Drama: The Meaning of Tenkatsu Company in the 1910s of Japanese Film History*, „Film History” 1995, Vol. 7, No. 1, s. 69.

jest w stanie zrobić to w jeden dzień. Onoe takimi słowami opisywał fizyczne i psychiczne konsekwencje natłoku pracy:

Musiałem realizować dziewięć a nawet więcej filmów miesięcznie. Oznaczało to, że zawsze pracowałem jednocześnie nad trzema różnymi filmami, z trzema różnymi zespołami. Codziennie musiałem pędzić z jednego planu na drugi, a gdy tylko ukończyłem jakiś film, czekał na mnie kolejny. Z jednego planu przenoszono mnie na drugi, a potem na kolejny. Brakowało mi czasu na pozbieranie się, więc dosłownie rozpadałem się fizycznie. Czasem byłem tak wykończony, że kompletnie mieszałem role, tracąc świadomość tego, co robię⁸.

Onoe, gwiazda tysiąca filmów?

Trudno dociec, w ilu właściwie filmach wystąpił Onoe na przestrzeni swej osiemnastoletniej kariery. *Ara-ki Mataemon*, nakręcony w 1925 roku przez Tomiyasu Ikedę, reklamowany był jako tysięczna produkcja z udziałem Onoe. Tymczasem filmografia gwiazdora sporządzona w tym samym roku wymienia 955 tytułów, katalog z 1977 roku – 968 tytułów, a najnowszy wykaz opracowany przez Narodowe Centrum Filmowe na podstawie reklam i materiałów prasowych z epoki wymienia ich 874⁹. Trudności ze sporządzeniem pełnego i rzetelnego katalogu wynikają po części z faktu, iż do końca drugiej dekady XX wieku powszechną praktyką w ramach japońskiego przemysłu filmowego było ponowne wprowadzanie na ekrany tych samych filmów pod zmienionymi tytułami oraz łączenie fragmentów produkcji wycofanych z obiegu kinowego w nowe filmy. Dobry przykład tej praktyki stanowi wersja *Chūshingury* z kolekcji Narodowego Centrum Filmowego, składająca się z fragmentów ekranizacji opowieści o 47 roninach zrealizowanych z udziałem Onoe w latach 1910–1917. Podobnych trudności nastęrcza sporządzenie pełnej filmografii Makino, któremu przypisuje się autorstwo od 300 do 700 tytułów.

Zaledwie kilka filmów z dorobku Makino i Onoe zachowało się do naszych czasów. Nitroceluloza, którą wykorzystywano wówczas do produkcji taśmy filmowej, jest materiałem łatwopalnym, stąd też w magazynach wytwórni często dochodziło do pożarów. Wielkie trzęsienie ziemi w regionie Kantō z 1923 roku zmiotło z powierzchni ziemi większość infrastruktury filmowej w Kioto, a bombardowania w okresie wojny na Pacyfiku i późniejsza polityka władz okupacyjnych względem japońskiego kina historycznego dopełniły dzieła zniszczenia. Na niską ilość ocalałych filmów z okresu niemego wpłynął również sposób obchodzenia się z nimi przez wytwórnice¹⁰. Taśmy z filmami wycofanymi z obiegu kinowego

⁸ Za: P.B. High, dz. cyt., s. 46.

⁹ Y. Irie, *The First Movie Star in Japanese Film History*, transl. T. Shimauchi, R. Dean, „Journal of Film Preservation” 2006, No. 72, s. 70.

¹⁰ Szczegółowe omówienie tych praktyk znaleźć można [w:] A. Gerow, *One Print in the Age of Mechanical Reproduction: Film Industry and Culture in 1910s Japan*, „Screening the Past” 2000, Issue 11, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/firstrelease/fr1100/agfr11e.htm> (20.08.2013).



Mastunosuke Onoe jako Kuranosuke Ōishi na fotografii promocyjnej do Matsunosuke odgrywa Chūshingurę (Matsunosuke no Chūshingura, 1910–1917)

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp/> (16.12.2013)

cięto nie tylko w celu włączenia ich fragmentów do nowych produkcji, ale również po to, by klatki z nich sprzedawać miłośnikom kina, którzy traktowali je jak suweniry podobne drzeworytom przedstawiającym aktorów teatralnych w ich popisowych rolach. Co więcej, jako że taśma filmowa była w owym czasie kosztowna (jej wartość nierzadko stanowiła jedna trzecia budżetu całej produkcji), tak jak z zasady nie powtarzano raz nakręconych ujęć, tak też i nie tworzone wiele kopii pozytywnych zrealizowanych filmów. Zamiast równolegle wprowadzać do obiegu większą ilość egzemplarzy nowych filmów, wyświetlano kilka ich kopii w kinach premierowych, zwanych *fūkiri-kan* (封切り館), a następnie przesuwno je w dół łańcucha dystrybucyjnego. Taśmy, które nie uległy zniszczeniu w toku eksploatacji i nie zostały pocięte na fragmenty, magazynowano w złych warunkach, w wyniku czego utrwalony na nich obraz ulegał postępującej deterioracji. Niewielki skrawek twórczości Makino i Onoe, jakim obecnie dysponujemy, daje ledwie ogólnikowe wyobrażenie o kształcie realizowanych przez nich filmów, zwłaszcza na wczesnym etapie ich kariery. Materiały z epoki i późniejsze opracowania z zakresu historii kina japońskiego pozwalają jednak przesłedzić dzieje ich współpracy, a także rozpoznać skalę fenomenu, jakim był Onoe.

Pierwsze kroki Makino w branży filmowej

Historię tę warto rozpocząć od wyjaśnienia, dlaczego Einosuke Yokota, dostrzegłszy komercyjny potencjał tkwiący w filmach historycznych, zwrócił się z propozycją ich realizacji właśnie do Makino. Przyszły reżyser pełnił naówczas funkcję menadżera działającego w Kioto teatru Senbon-za, którym uprzednio zarządzała jego matka – Yana Makino, pracująca również w charakterze narratorki *gidayū*. W Senbon-za regularnie wystawiano spektakle zarówno lokalnej trupy *kabuki*, jak i wędrownych zespołów aktorskich. Dodatkowym źródłem dochodu był dla teatru wynajem sali do projekcji zagranicznych filmów importowanych przez Yokota Shōkai. Rozumowanie Yokoty przebiegało w sposób następujący – skoro Makino ma doświadczenie w produkcji spektakli *kabuki*, stały zespół aktorów i niejaki rozeznanie w technologii filmowej, a do tego w przeszłości okazał się rzetelnym partnerem biznesowym, jest najlepszym kandydatem na to stanowisko. Po krótkiej rozmowie mężczyźni uścisnęli sobie dłonie, a Yokota wyciągnął z portfela 50 jenów, które wręczył Makino na rozkręcenie produkcji filmowej. Kwota ta stanowiła naówczas równowartość niespełna rocznego uposażenia aktora drugiej kategorii, jednak dla właściciela małego teatru jawiła się jako bajorńska suma. Kilka dni później u bram Senbon-za zjawili się posłańcy Yokoty z kamerą Gaumonta i trzynastoma tysiącami stóp taśmy filmowej¹¹.

W swych kalkulacjach Yokota nie uwzględnił faktu, że znajomość mechanizmów projekcji filmów, nie przekłada się na umiejętność ich realizacji. Pierwsza przymiarka reżyserska Makino – ekranizacja fragmentu sztuki *Yoshitsune*, czyli *tysiąc drzew wiśni* (*Yoshitsune Senbon Zakura*) – okazała się kompletną porażką. Makino był tak zaaferowany kontrolą nad prawidłową pracą kamery i wydawaniem poleceń

¹¹ » P.B. High, dz. cyt., s. 42.

aktorom, że nie wykadrował poprawnie obrazu, w wyniku czego zarejestrowane zostały wyłącznie stopy aktorów. Taśmę z felernym materiałem natychmiast spalono¹². Pierwszą udaną produkcją Makino była *Bitwa w świątyni Honnō-ji* (*Honnō-ji Kassen*), przedstawiająca ostatnie chwile Nobunagi Ody, nakręcona 23 maja 1908 roku na terenie świątyni Shinshō-gokuraku-ji. Oficjalna premiera filmu odbyła się 17 września tego samego roku w tokijskim kinie Kinki-kan¹³.

Choć początkujący reżyser mógł odnotować na swym koncie drobny sukces, w toku prac nad kolejnymi utworami naprzemiennie padał ofiarą pecha, nieuwagi i braku wprawy w rzemiośle filmowym. Symptomatyczne są tu dwa filmy, których łączona premiera odbyła się 1 marca 1909 w tokijskim Fuji-kanie, lecz prawdopodobnie zostały nakręcone kilka miesięcy wcześniej – *Pouczenie Sugawary, czyli zwierciadło kaligrafii* (*Sugawara denju tenarai kagami*) i *Skrzek kruka o świcie: Sen o lekkim śniegu* (*Akegarasu yume no awayuki*). Pierwszy z nich był ekranizacja trzeciego aktu sztuki o tym samym tytule. Przystępując do jego realizacji Makino wynajął wołu od robotnika parającego się oczyszczeniem ulic miasta z ekskrementów. Zwierzę miało ciągnąć karocę, którą poruszała się antagonista głównego bohatera – urzędnik dworski z epoki Heian. W trakcie zdjęć żaden z członków ekipy nie zauważył, że zad wołu pokryty był kałem. Dostrzeżono to dopiero podczas projekcji testowej. Obawiając się, że wyświetlenie filmu w takiej postaci zostanie potraktowane jako obraza tronu cesarskiego, Makino zniszczył niebezpieczny materiał, a następnego dnia ponownie wynajął wołu i nakręcił scenę od nowa, pilnie bacząc, by na tym razem na taśmie nie uchwycono ani grama ekskrementów. Druga z produkcji zawierała scenę pieszej wędrowki bohaterów w czasie zamieci śnieżnej, której efekt uzyskano wysypując kawałki białego papieru z kosza zawieszzonego nad kadrem. Podczas kręcenia kosz zerwał się z linki, na której był umocowany, i uderzył w głowę jednego z aktorów, co zostało zarejestrowane na taśmie



Teatr Senbon-za

Źródło: <http://kanko.city.kyoto.lg.jp/support/film/culture/volume/05.php> (16.12.2013)

¹²» Tamże.

¹³» Pojawiające się w tekście daty dniem premier filmów przytaczam za serwisem Nihon Eiga Dētabēsu (Japońska Baza Filmowa): www.jmdb.ne.jp.

nim zdążono wstrzymać pracę kamery. Makino działał wówczas pod silną presją oszczędzania taśmy, toteż nie powtórzył ujęcia i przekazał do dystrybucji produkt zawierający widoczną wpadkę realizacyjną. W dniu premiery rezydujący w Fuji-kanie *benshi* – narrator wyjaśniający i komentujący przebieg wydarzeń rozgrywających się na ekranie – zmuszony został przerwać pełną patosu przemowę oddającą uczucia pary kochanków przebijających się przez śnieżyce, bowiem gdy tylko ta nagle urwała się, a niczego niespodziewając się bohater został rażony spadającym z nieba koszem, cała sala wybuchła gromkim śmiechem. Zdenerwowany *benshi* odesłał film do Kioto, domagając się usunięcia niedorzecznego fragmentu. Makino, gdy przekazano mu to polecenie, ze zdziwieniem odparł: „To coś takiego w ogóle da się zrobić?”. Na tym etapie swej katedry „Ojciec kina japońskiego” nie zdawał sobie jeszcze sprawy, że nakręcony materiał można dowolnie przycinać i montować¹⁴.

Okoliczności nawiązania współpracy Makino i Onoe

W literaturze przedmiotu można natrafić na dwie wersje okoliczności nawiązania przez Makino współpracy z Onoe, które określić można mianem realistycznej i romantycznej. Pierwsza z nich jest przy tym prawdziwa, znajduje bowiem potwierdzenie w źródłach z epoki, nie tworzonych przez osoby związane z przemysłem filmowym. Podług niej, Onoe poznał Makino jeszcze zanim ten zaangażował się w produkcję filmową i od 1904 roku z różną regularnością występował na deskach Senbon-za¹⁵. Romantyczna wersja opowieści, choć jej wiarygodność została podważona, warta jest przytoczenia, bowiem dobrze ilustruje zjawisko mitologizowania wczesnego okresu japońskiej branży filmowej przez działające w jej ramach postaci. W opowieści tej – mającej stanowić relację niemal z pierwszej ręki, bowiem zawartej w autobiografii Masahiro Makino¹⁶, syna Shozo Makino – spotkanie „Ojca japońskiego kina” i jego największej gwiazdy, jawi się niemal jako efekt boskiej ingerencji. Elementem wspólnym obu wersji jest długotrwała – w wersji romantycznej jednak krótsza niż w wersji realistycznej – niechęć Onoe do zaangażowania się w realizację filmów.

Podług wersji romantycznej w 1908 roku Makino udał się z pielgrzymką do głównej świątyni synkretycznej sekty Złotego Światła (Konkōkyō) w prefekturze Okayama, by wnieść modły w intencji większych sukcesów w realizacji filmów. W trakcie pielgrzymki, którą uprzyjemniał sobie odwiedzinami w lokalnych przybytkach rozkoszy i teatrach, jego uwagę przykuł plakat przedstawiający aktora stojącego na jednej nodze z ramionami rozpostartymi niczym w locie. Zaintrygowany, postanowił obejrzeć reklamowany spektakl. Wieczorem zawitał do teatru, gdzie jego oczom ukazał się Matsunosuke Onoe.

¹⁴» P.B. High, dz. cyt., s. 42–43.

¹⁵» Zob. Kinemajunpōsha-hen, *Nihon eiga jinmei jiten: Dan'yū-hen (jōkan)*, Tōkyō: Kinemajunpōsha 1996, s. 364–365; H. Fujiki, *Dual Persona: Onoe Matsunosuke as Japan's Early Cinema Star*, „Iconics” 2004, Vol. 7, s. 157.

¹⁶» M. Makino, *Makino Masahiro jiden: Eiga tosei. Chi no maki*, Tōkyō: Heibonsha 1977, s. 8. Warto podkreślić, że opowieść ta przytaczana jest jako prawdziwa w części opracowań filmoznawczych m.in. w P.B. High, dz. cyt., s. 43.

Onoe przyszedł na świat 12 września 1875 roku pod nazwiskiem Tsuruzō Nakamura. Gdy doszło do jego pierwszego spotkania z trzy lata młodszym Makino, posiadał już spore doświadczenie sceniczne. Wedle słów zawartych w jego autobiografii z 1921 roku, na deskach teatru zadebiutował w wieku pięciu lat w sztuce wystawianej przez trupę Tamizō Onoe II, a w 1890 roku porzucił dom rodzinny, by przyłączyć się do wędrownego trupy *kabuki*. Początkowo występował pod pseudonimem artystycznym Tsurusaburō Onoe, lecz w 1904 roku (według niektórych źródeł 1902) przyjął bardziej prestiżowe imię Matsunosuke¹⁷. W ciągu kilkunastu lat, które upłynęły na występach w Okayamie i innych większych miastach, prowincjonalnych teatrach, a czasami i pod gołym niebem, Onoe wykształcił dynamiczny styl gry, zasadzający się na szybkich i płynnych ruchach, igrasce akrobatycznych popisach sprawnościowych, fantazyjnych pozach i ekspresyjnym ruchu gałek ocznych w chwilach wysokiego napięcia emocjonalnego. To właśnie tym ostatnim Onoe zawdzięcza nadany mu przez fanów pieszczotliwy przydomek Medama no Mat-chan (目玉の松ちゃん)¹⁸.

W owym czasie Makino mógł nie posiadać jeszcze warsztatu umożliwiającego mu realizację poprawnych filmów, ani nawet sprezyowanego pomysłu na kino, przeczuwał jednak, że nowe medium wymaga stylu gry odmiennego od tego, jaki cechował teatr *kabuki*. Dynamiczny styl Onoe – wynikający po części z faktu, że był on aktorem trzeciej kategorii, niezwiązanym z szanowanymi rodami aktorskimi, a przez to bardziej skłonny do eksperymentów – wydał mu się ucieleśnieniem „filmowości”. Onoe zrazu niechętnie odniósł się do pomysłu gry w filmach, co śladem swych stojących wyżej w hierarchii kolegów po fachu postrzegał jako zajęcie niegodne wykonawcy *kabuki*, nader chętnie przystał jednak na propozycje występów w Senbon-za za każdym razem, gdy jego trupa zawita do Kioto. Dumny aktor jeszcze kilkakrotnie odrzucał propozycję udziału w hańbiącym w jego mniemaniu procederze. Kiedy jednak Makino zaoferował mu astronomiczną jak na ówczesne czasy stawkę siedmiu jenów za film, Onoe stwierdził, że być może w swej dotychczasowej ocenie kina był zbyt surowy. Mimo to w kontrakcie zastrzegł sobie, że poza udziałem w kręceniu filmów, wieczorami będzie występował na deskach teatru¹⁹.

Pierwszy wspólny film Makino i Onoe trafił na ekrany 1 grudnia 1909 roku. Był nim *Tadanobu i Iis* (*Goban Tadanobu*), oparty na fragmencie sztuki *Yoshitune*, czyli *tysiąc drzew wiśni*, którą reżyser bezskutecznie próbował przenieść na taśmę rok wcześniej. Jak na ironię – ponownie: podług wersji romantycznej – była to również ta sama sztuka, w której występował Onoe, kiedy po raz pierwszy zobaczył go Makino. Nim film został przekazany do dystrybucji w Senbon-za zorganizowano jego prywatny pokaz dla Onoe. Po latach aktor takimi słowy opisał uczucia towarzyszące mu podczas seansu:

¹⁷» Za: Y. Irie, *The First Movie Star*, s. 67.

¹⁸» *Medama* (目玉) oznacza „gałkę oczną”, ale pojęcie to stosowane jest również w znaczeniu specjalnego punktu programu czy czegoś szczególnie godnego uwagi. *Mat* (松) to pierwszy znak w imieniu aktora, natomiast *chan* (ちゃん) to przyrostek dodawany do imion osób, z którymi jest się w relacjach przyjacielskich. Przydomek Medama no Mat-chan można więc przełożyć na „Matsunosuke – Gałka oczna” lub „Matsu – Gałka oczna”.

¹⁹» P.B. High, dz. cyt., s. 43.

Było to najbardziej zdumiewające, a zarazem niepokojące doświadczenie w moim życiu. Rzecz jasna widziałem wcześniej swoje fotografie, nie wspominając już o tym, że często spoglądałem na swoje odbicie w lustrze. Ale w lustrze człowiek jest w stanie zobaczyć tylko siebie zaabsorbowanego patrzeniem na siebie. Jak każdy, kto po raz pierwszy pojawił się wówczas w filmie, skamieniałem, uzmysławiając sobie, że właśnie widzę, jak wyglądam, kiedy na siebie nie patrzę²⁰.

Nowe i stare: kino a tradycyjne opowieści i teatralne praktyki

W historiografii kina japońskiego nawiązanie współpracy z Onoe przedstawia się jako punkt zwrotny w reżyserskiej karierze Makino. Ponieważ do dzisiejszych czasów zachowało się niewiele materiałów z wczesnego okresu ich działalności, nie sposób dociec, jak szybko dokonał się w rzeczywistości postęp Makino w opanowywaniu rzemiosła filmowego. Być może *Tadanobu i Iis* oraz produkcje zrealizowane przez niego w ciągu kolejnych kilkunastu miesięcy zawierały znaczne uchybienia warsztatowe, a swą popularność zawdzięczały wyłącznie charyzmie i energicznej grze Onoe. Jakkolwiek by nie było, faktem pozostaje, że z czasem reżyser nie tylko zgłębił tajniki poprawnego kadrowania, oświetlenia planu czy wycinaniu zbędnych fragmentów taśmy, ale i wypracował własny styl filmowy, zasadzający się na czynieniu obfitego użytku z technik trickowych.

„Ojca japońskiego kina” zwykło się przyrównywać do Davida Warka Griffitha, zestawienie to jednak ma za swą podstawę wkład wniesiony przez obu mężczyzn w rozwój kinematografii narodowych, na gruncie których tworzyli, nie zaś podobieństwa formalne ich utworów. Nie powinno to zresztą szczególnie dziwić, zważywszy na to, że przez długi czas dzieła Amerykanina były w Japonii kompletnie nieznane. Pierwszy film jego autorstwa wyświetlono tam dopiero 21 października 1913 roku – była to *Telegrafistka z Lonedale (The Lonedale Operator, 1911)*²¹. Makino docenił co prawda szybsze tempo amerykańskich produkcji, które zaadaptował w swych filmach, a w późniejszym okresie swej twórczości zaczęł również stosować bardziej rozbudowane techniki montażowe, odchodząc od praktyki realizacyjnej, w której jednej scenie odpowiadało jedno ujęcie, lecz na początku kariery największe źródło inspiracji stanowił dla niego model kina w wydaniu Georgesa Mélièsa.

Choć trudno mówić o jakimkolwiek wpływie Griffitha na styl Makino, między filmowcami zachodzi sporo paralel w zakresie ich biografii. Obaj byli synami oficerów, którzy w bratobójczym konflikcie opowiedzieli się po przegranej stronie. W czasie amerykańskiej wojny secesyjnej ojciec Griffitha służył w stopniu pułkownika w armii konfederatów. Losy Itsukiego Fujino (Makino był nieślubnym dzieckiem, nosił więc nazwisko matki) były nieco bardziej skomplikowane. Podczas wojny *boshin*, toczony w latach 1868–1869 między zwolennikami restytucji władzy cesarskiej i stronnikami siogunatu, walczył po stronie zwycięzców, służył bowiem w lojalistycznych oddziałach Yamaguni-tai, rekrutujących

²⁰ » Tamże.

²¹ » H. Komatsu, *Some Characteristics...*, s. 252.

się z mieszkańców górzystych terenów położonych na północ od Kioto. Rozczarowany reformami rządu Meiji w 1877 roku przyłączył się jednak do zakończonej porażką rebelii na półwyspie Satsuma, dowodzonej przez słynnego Takamoriego Saigō²². Zarówno Makino, jak i Griffith, karierę reżyserską rozpoczęli w 1908 roku, w ciągu kilku lat osiągnęli wysoką pozycję w ramach przemysłu filmowego, a u progu lat 20. założyli niezależne wytwórnie. Obaj też w późniejszym okresie kariery uważani byli za twórców archaicznych. Różnica była taka, że o ile Griffith w ciągu ostatnich siedemnastu lat życia nie nakręcił żadnego filmu, o tyle Makino pracował w zawodzie aż do śmierci.

Formalna strona filmów Makino doskonale komponowała się z ich warstwą fabularną, ta z kolei dostosowana była do możliwości percepcyjnych i oczekiwań ich odbiorców, rekrutujących się w głównej mierze z niewykształconych mas miejskich i dzieci. Reżyser stopniowo odchodził bowiem od ekranizacji spektakli *kabuki* na rzecz prostszych, przepełnionych akcją, a przy tym dydaktycznych opowieści *kōdan*. Strukturę dramaturgiczną teatru *kabuki*, koncentrującą się na skomplikowanych relacjach zachodzących między osobistymi uczuciami i inklinacjami bohaterów (*ninjō*, 人情) a ich zobowiązaniami względem innych, wynikającymi z zajmowanej pozycji społecznej i wcześniejszych interakcji (*giri*, 義理), trudno było przełożyć na język prymitywnego kina, a i widownia w coraz mniejszym stopniu zainteresowana była tego typu dylematami²³. Opowieści *kōdan*, wyrosłe ze średniowiecznej praktyki publicznego recytowania fragmentów kronik wojskowych, a od końca XIX wieku publikowane w formie książkowej (*kōdan-bon*, 講談本)²⁴, jawiły się jako lepszy materiał do adaptacji. Wynikało to nie tylko z ich ogromnej popularności, ale i wzmiankowanego wcześniej dydaktycznego charakteru. Mimo że teatr *kabuki* celebrował heroizm, autorzy sztuk często podkreślali również ludzkie słabości i przywary bohaterów, a wybory, jakich ci musieli dokonywać, bywały dwuznaczne moralnie. *Kōdan* opierały się z kolei na wyrazistym podziale na dobro i zło oraz jednoznacznym przesłaniu – bohaterowie byli nieskazitelni, ich postawa słuszna, a czyny chwalebne. Kwestia ta jest o tyle istotna, że zarówno Makino, jak i Onoe postrzegali się nie tylko w kategoriach dostarczycieli rozrywki, lecz również popularnych edukatorów, promujących właściwą postawę moralną i wartości, które miały przyczynić się do rozwoju Japonii, co było zresztą poglądem podzielanym przez znaczną część ówczesnych twórców kultury²⁵.

²²» J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 31.

²³» Por.: L. Spalding, *Period Films in the Prewar Era*, [w:] A. Nolletti Jr, D. Desser (red.), *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1992, s. 133.

²⁴» Publikacje te cieszyły się ogromną popularnością, zwłaszcza wśród dzieci i młodzieży. Skalę zjawiska dobrze ilustrują dane dla samej Osaki, w której na przestrzeni lat 1890–1915 czterdzieści różnych wydawnictw wydało około 1,6 tys. tego rodzaju publikacji. Zob. R. Torrance, *Literacy and Literatue in Osaka, 1890–1940*, „Japan Foundation Newsletter” 2001, Vol. 28, No. 2, s. 14.

²⁵» Ideę edukacji popularnej (*tsūzoku kyōiku*, 通俗教育), wprowadzoną przez Eitarō Komatsubarę, ministra edukacji z lat 1908–1911, oraz jej wpływ na japoński przemysł filmowy, zwłaszcza w kontekście wypracowania ogólnokrajowych przepisów cenzorskich omawiam szerzej w: D. Głownia, dz. cyt., s. 85–110.

Dzieła realizowane przez ten duet były silnie skonwencjonalizowane nie tylko pod względem techniki reżyserskiej i gry aktorskiej, ale i konstrukcji fabularnej. Hidaki Fujiki, dokonawszy analizy dostępnych materiałów poświęconych produkcjom z udziałem Onoe stwierdził, że zwykle zawierały one cztery sytuacje pozwalające zidentyfikować bohatera nie tylko jako wprawnego wojownika, ale i ucieleśnienie cnót: akt dobroci, przeciwności losu, demonstrację lojalności lub synowskiej wierności oraz walkę, przybierającą postać bądź to eksterminacji potworów, bądź sprawiedliwej zemsty²⁶. Choć w filmach tych występowały różnice w zakresie szczegółów – protagonista mógł być samurajem lub bohaterem ludowym, dokonać wierności panu lub rodzicowi, a walczyć zarówno z nadprzyrodzonymi istotami, wasalami innego feudała, jak i pospolitymi rabusiami – ogólna linia narracyjna pozostawała niezmienna. Sceny walk cechowały się dopracowaną choreografią, lecz nie zawsze posiadały uzasadnienie fabularne, wprowadzano je bowiem po to, by zademonstrować akrobatyczne i szermiercze umiejętności aktora. Po prawdzie to właśnie takich popisów, bardziej niż fabuły, domagała się ówczesna widownia, która podczas scen walki głośno klaskała i krzyczała „*Mattemashita*” („Na to właśnie czekaliśmy”)²⁷. Praktyka ta stanowi jeden



Kadr z filmu *Bohaterski Jiraiya* (*Goketsu Jiraiya*, 1921, Shōzō Makino)

Źródło: Cały film dostępny jest pod adresem <https://archive.org/details/GoketsuJiraiyajiraiyaTheHero1921> (16.12.2013)

²⁶» H. Fujiki, dz. cyt., s. 159.

²⁷» Tamże, s. 163.

z aspektów szerszego zjawiska przenoszenia na obszar recepcji wczesnego kina japońskiego zwyczajów wykształconych na gruncie teatru *kabuki*, gdzie podobne okrzyki, zwane *kakegoe* (掛声), wznoszone były w kluczowych momentach spektaklu, umożliwiającym aktorowi ukazanie pełni swego kunsztu.

Warunki pracy w zespole Makino można uznać za symptomatyczne dla całego sektora japońskiego przemysłu filmowego specjalizującego się w realizacji filmów *kyūha*, a w pewnej mierze i dla jednostek produkcyjnych realizujących utwory współczesne. Wyśrubowane wymagania ilościowe ze strony kierownictwa wytwórni i wystawców sprawiały, że filmowcy nie tylko chętnie operowali na sprawdzonym materiale, tworząc kolejne wersje tych samych utworów, ale i organizację produkcji opierali na rozwiązaniach zaczerpniętych z teatru, dobrze znanych członkom ich jednostek, a przez to przyśpieszających pracę na planie.

Wzmiankowana wcześniej metoda kierowania aktorami poprzez wydawanie im poleceń dotyczących czynności, jakie winni wykonać, równoległe do kręcenia – zwana *kuchidate* (口立) – wywodziła się właśnie z teatru, gdzie wykorzystywano ją głównie do wprowadzania nagłych zmian w programie. Rzecz jasna praktykę tę rzadko stosowano w renomowanych teatrach, lecz w trupach wędrownych, z których rekrutowała się większość ówczesnych aktorów filmowych, była ona zjawiskiem powszechnym. Do idei scenariusza Makino – podobnie jak wielu innych reżyserów – przekonał się dopiero pod wpływem amerykańskich filmów, na które *boom* nastąpił w Japonii w okresie I wojny światowej. Dość powiedzieć, że podczas prac nad ekranizacją *Chūshingury* w 1917 roku Makino zawczasu przygotował jej pełnoprawny scenariusz, podczas gdy realizując wcześniejsze wersje tej historii posługiwał się jedynie krótką listą scen, którą trzymał pod ręką²⁸. To właśnie z tego okresu pochodzi słynna maksyma reżysera: *Po pierwsze – historia. Po drugie – czysty obraz. Po trzecie – akcja.*

Do modelu teatralnego nawiązywały również sposób organizacji i wewnętrzna hierarchia zespołów aktorskich, które ustrukturyzowane były w oparciu o podział na silnie skonwencjonalizowane role, takie jak młody mężczyzna (*tachiyaku*, 立役), kochanek (*nimaime*, 二枚目), dziewczyna (*musumegata*, 娘方) czy szwarzcharakter (*katakiyaku*, 敵役)²⁹. Zgodnie z konwencją teatralną w kobiety wcielali się aktorzy zwani *oyama* (女形, alternatywnie: *onnagata*). Choć wytwórnice takie jak Tenkatsu i Shōchiku zaczęły zatrudniać aktorki kilka lat wcześniej, *oyama* ostatecznie zniknęli z japońskich ekranów dopiero w 1923 roku. Onoe, mimo że nie specjalizował się w rolach kobiecych, kilkakrotnie w nich wystąpił,

²⁸ Por.: D. Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Revised and Updated Edition, Tokyo: Kodansha International, 2005, s. 29.

Richie wskazuje w tym miejscu wersję z 1912 roku. Tymczasem wersja ta powstała poprzez przemontowanie i połączenie wcześniejszych z nakręconych przez niego wersji opowieści z dodanymi dwoma nowymi scenami. Zob. K.I. McDonald, *Japanese Classical Theater in Films*, London: Associated University Press, 1994, s. 45. Prawdopodobnie Richie odnosi się do trzeciej ekranizacji *Chūshingury*, którą Makino zrealizował w 1910 roku, na jej potrzeby nakręcono bowiem większość scen znanych ze spektaklu. Niemniej, mimo drobnego błędu faktograficznego, ogólna myśl Richiego jest słuszna – w systemie pracy Makino nastąpiła wyraźna zmiana, gdy dostrzegł on wagę scenariusza.

²⁹ H. Fujiki, dz. cyt., s. 167.

choćby w zrealizowanej w 1912 roku *Opowieści o duchu z Yotsui (Yostuya kaidan)*. Zdecydowanie częścię nawiązywał jednak do innej praktyki teatralnej, polegającej na obsadzaniu jednego aktora w kilku kluczowych rolach w tym samym spektaklu.

Narodziny gwiazdy

Na przestrzeni swej niemal dwudziestoletniej kariery filmowej Onoe wcielał się w szereg zróżnicowanych postaci wywodzących się z annałów historycznych, sztuk *kabuki*, opowieści *kōdan* i podań ludowych, na wyżyny popularności wspiął się jednak za sprawą ról ninjów i wojowników, którzy na równi z walką z użyciem broni opanowali sztukę magiczną. Mawia się wręcz, że w połowie drugiej dekady XX wieku utwory te zdominowały japońskie ekrany. Wydaje się to wysoce prawdopodobne, zważywszy na to, że na 339 kin, jakie istniały w Japonii w 1915 roku, aż 177 miało kontrakt z zarządzaną przez Yokotę firmą Nikkatsu³⁰, powstałą trzy lata wcześniej w wyniku konsolidacji Yokota Shōkai, Yoshizawa Shōten, M.Patē Shōkai i Fukuhōhō. Mniej więcej w tym samym czasie zaczęto wykorzystywać wizerunek i nazwisko Onoe w promocji filmów z jego udziałem, a w prasie coraz częściej pojawiały się wywiady z nim, artykuły mu poświęcone i jego fotografie, co podłożyło podwaliny pod wykształcenie się japońskiego wariantu systemu gwiazdorskiego³¹.

W przeciwieństwie do USA w Japonii proces ten nie był – przynajmniej na wczesnym etapie – kierowany przez wytwórnie, lecz rozpoczął się oddolnie, za sprawą widzów, wystawców oraz szybkiego tempa produkcji i wysokiej podaży filmów z udziałem tych samych aktorów. W artykule opublikowanym w „Katsudō shashin zasshi” w lipcu 1917 roku Shihō Okumura stwierdził, że początkowo widzowie chodzili na filmy, w których występował Onoe, ponieważ te były interesujące, nie zaś dlatego, że przyciągała ją jego nazwisko. Onoe jako gwiazdor nie został więc wykreowany, a przynajmniej nie bezpośrednio,



Plakat do filmu *Iwami Jūtarō* (1917) – po prawej stronie znajduje się tytuł filmu (czarne znaki) i nazwisko Onoe (białe znaki)

Źródło: www.momat.go.jp (16.12.2013)

³⁰» P.B. High, dz. cyt., s. 49.

³¹» H. Fujiki, dz. cyt., s. 167.

przez wytwórnę – która nie tylko nie posiadała żadnej strategii w zakresie budowy jego wizerunku, ani inklinalacji w kierunku jej wypracowania – lecz był zjawiskiem wtórnym wobec pojawiania się Onoe jako aktora.

Makino, pionier technik trickowych

Medama no Mat-chan był aktorem energicznym i niezwykle sprawnym fizycznie, niemniej – wbrew wyobrażeniom sporej części dziecięcego segmentu widowni – nie władał biegle bronią, ani nie dysponował nadnaturalnymi umiejętnościami. By ukazać przygody kreowanych przez niego bohaterów w sposób spektakularny, a jednocześnie przekonujący, Makino stosował szereg zróżnicowanych efektów specjalnych, począwszy od tricku stopowego, modyfikację tempa rejestracji i wyświetlania poszczególnych partii filmu, skończywszy na projekcji tylnej i zdjęciach nakładanych. Onoe jawił się wówczas jako perfekcyjny szermierz, gibki ninja i biegły magik.

Choć jest wysoce prawdopodobne, że trick stopowy Makino zaczerpnął od Georgesa Mélièsa³², sam twierdził, że odkrył go przez przypadek. Zgodnie z ówczesnym modelem realizacji filmów – jednej scenie odpowiadało ujęcie, zatem kiedy w kamerze kończyła się taśma, aktorzy zamierali w bezruchu, rolę wymieniano, po czym na sygnał reżysera aktorzy wracali do gry, a operator do kręcenia. Według Makino pewnego razu podczas wymiany taśmy – co mogło trwać nawet kilkanaście minut – jeden ze statystów odczuł silną potrzebę fizjologiczną i bez poinformowania kogokolwiek udał się w krzaki. Jako, że nikt tego nie zauważył, kiedy tylko zmieniono rolę w kamerze, wznowiono kręcenie. Po wywołaniu materiału Makino miał ze zdziwieniem odkryć nagłe zniknięcie z ekranu jednej z postaci³³. O ile technika ta pozwoliła wprowadzenie do filmów efektów teleportacji i transformacji w fantazyjne stworzenia oraz widowiskowych scen śmierci, o tyle wrażenie nadludzkiej umiejętności akrobatycznych Onoe wywoływano, kręcąc jego popisy kaskaderskie na odwróconym biegu taśmy. Zarejestrowane w ten sposób ujęcie, w którym Onoe zeskakiwał z nawierzchni wysokiego muru czy gałęzi drzewa, podczas projekcji dawało złudzenie, że aktor – jak przystało na legendarnego ninję – na to miejsce wskakuje. Zawrotne tempo potyczek uzyskiwano z kolei w ten sposób, że aktorzy wykonywali swe ruchy w zwolnionym tempie, kamera rejestrowała je z mniejszą prędkością, a podczas projekcji przyśpieszano wyświetlanie tej partii materiału.

Paradoksalnie, do wypracowania tego efektu przyczyniła się restrykcyjna polityka finansowa Yokota Shōten, nakazująca ograniczanie kosztów produkcji i oszczędzanie taśmy. Przez pierwsze kilka lat

³²» Filmy Mélièsa były wyświetlane w Japonii zanim Makino zajął się realizacją filmów i cieszyły się dużą popularnością. Por.: H. Komatsu, *Some Characteristics...*, s. 243. Na podobieństwa zachodzące między utworami obu reżyserów wskazują m.in. P.B. High, dz. cyt., s. 46–47 i J. Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Plymouth: Scarecrow Press Inc., 2011, s. 85.

³³» P.B. High, dz. cyt., s. 47. Wersję Makino potwierdził w swej autobiografii jego syn, jednak publikacji tej nie należy traktować jako wiarygodnego źródła ze względu na wyraźne skłonności jej autora do ubarwiania historii i konfabulacji oraz fakt, że często opierał się on na relacjach swojego ojca. Zob. M. Makino, dz. cyt., s. 36.

Makino kręcił filmy w ośmiu klatkach na sekundę, co było prędkością niską, nawet jak na warunki panujące wówczas w japońskiej branży filmowej – w pozostałych wytwórniach podczas zdjęć dziennych nie schodzono zazwyczaj poniżej 12 klatek na sekundę. W formie ciekawostki warto dodać, że wśród historyków kina brak konsensusu co do tego, kto wprowadził w Japonii standard kręcenia filmów z prędkością 16 klatek na sekundę. Pretendentów do tego tytułu jest przynajmniej czterech – Eizō Tanaka z Nikkatsu, Yoshirō Edamasa i Norimasa Kaeriyama z Tenkatsu oraz Henry Kotani sprowadzony przez Shōchiku z USA³⁴.



Kadr z filmu *Legenda tajemniczego szczura* (*Kai-nezumi den*, 1915, Shōzō Makino)

Wraz z upływem czasu efekty specjalne stosowane przez ekipę „Ojca japońskiego kina”, choć wypracowywane były metodą prób i błędów, stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Yarko Kobayashi, który zaczął karierę jako operator Makino, by później zostać samodzielnym reżyserem na kontrakcie Nikkatsu, wspominał po latach:

Pamiętam pewien trick, który zrobiliśmy z Matsunosuke. Pojawiał się on nagle na grzbiecie fali i walczył z atakującymi go zewsząd przeciwnikami. Po uzyskaniu materiału z falą, rozłożyliśmy na podłodze studio

³⁴ » Y. Irie, *Silent Japanese Films: What Was the Right Speed?*, „Journal of Film Preservation” 2002, No. 65, s. 37.

dużą warstwę białej tkaniny i kazaliśmy Matsunosuke biec po niej w kierunku kamery z pewnego dystansu, a później podskoczyć. Cechująca go sprawność fizyczna była w takich chwilach niezwykle pomocna. Zarejestrowaliśmy to ujęcie od tyłu, a w miejsce tkaniny nałożyliśmy później materiał z fałą. Kiedy wywołaliśmy scenę w laboratorium, okazało się, że obraz dopasował się perfekcyjnie. Jako że wszystko robiliśmy na wycucie, do dziś pamiętam radość, jaka przepełniła mnie, gdy scena wyszła tak, jak zamierzaliśmy³⁵.

Choć Makino stosował wiele rozwiązań formalnych wypracowanych przez Mélièsa, w przeciwieństwie do Francuza często kręcił w plenerze. Nie wynikało to bynajmniej z jego inklinacji w kierunku realizmu, lecz z powodów bardziej prozaicznych – Senbon-za nie był przystosowany do realizacji takich przedsięwzięć. W 1910 roku reżyser pozyskał od Yokoty fundusze na budowę poprawnego studia filmowego, które powstało w pobliżu zamku Nijō. Studio zajmowało łączną powierzchnię około 990 m², z których obszar odpowiadający 16 matom *tatami* (ok. 25m²) wydzielono na konstrukcję prostej, drewnianej sceny³⁶. Jako że podczas kręcenia filmów korzystano z naturalnego oświetlenia, scena znajdowała się pod gołym niebem, a przed złymi warunkami pogodowymi chronił ją olbrzymi rozkładany namiot. Dekoracje wykorzystywane podczas prac nad filmami były minimalistyczne i ograniczały się zwykle do jednego malowidła na tle którego grali aktorzy. Ze względu na ograniczenia przestrzenne, część zdjęć nadal realizowano w naturalnych lokacjach. W styczniu 1912 roku ekipa przeniosła się do nowo otwartego studia Hokkedō, gdzie operowała przez kolejne sześć lat. Na okres ten przypada nawiązanie przez Makino współpracy z Umejirō Takatsu, właścicielem niewielkiego sklepu, do którego reżyser zaglądał w drodze do studia z prośbą o wypożyczenie jakiegoś towaru mogącego posłużyć na planie za rekwizyt.



Studio Hokkedō w 1915 roku

³⁵ » Za: J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu-shi*, Vol. 1, Chūō Kōronsha, Tōkyō 1965, s. 150.

³⁶ » www.fc-kyoto.jp/en/culture/volume/03.html (20.08.2013).

Wraz z upływem czasu wizyty te stawały się coraz częstsze, a zamówienia na tyle intratne, że syn właściciela zaczął przemierzać Japonię w poszukiwaniu starych zbroi, broni, szat, obrazów i wyrobów ceramicznych, które mogłyby zainteresować Makino. Rychło niewielki sklep przekształcił się w Kozu Shōkai – pełnowymiarową firmę zajmującą się wynajmem rekwizytów na potrzeby kina³⁷.

Krytyka ze strony środowisk intelektualnych i Ruchu Czystego Filmu

W połowie drugiej dekady XX wieku film realizowane przez Makino i Onoe wiodły prym na japońskich ekranach. Zapotrzebowanie na nowe produkcje z udziałem gwiazdora było tak duże, że do ich realizacji reżyser coraz częściej oddelegowywał współpracujących z nim operatorów – Yaruko Kobayashiego, Kichirō Tsujiego czy Kōroku Numatę. Wizerunek Onoe stał się powszechnie rozpoznawalny, cyrkulował bowiem nie tylko na taśmie filmowej i plakatach filmowych, ale i na łamach prasy. Medama no Matchan stał się fenomenem na skalę krajową. W okresie tym pojawiły się również pierwsze głosy krytyczne względem twórczości tandemu, artykułowane przez przedstawicieli środowisk intelektualnych, koneserów teatru *kabuki* i postępowych miłośników kina.

Filmy z udziałem Onoe atakowano jako wulgarną rozrywkę, schlebającą niskim gustom mas miejskich, wskazując jednocześnie, że są niebezpieczne dla dzieci, te bowiem, nieświadome faktu, że to, co oglądają na ekranie, jest fikcją, próbują naśladować poczynania bohaterów. Miłośnicy *kabuki* zarzucali Onoe, że jego gra stanowi parodię, czy wręcz – bastardyzację, szlachetnej tradycji teatralnej. Pogląd ten dobrze ilustruje późniejsza wypowiedź Tsuneo Hazumiego, krytyka filmowego, a zarazem wielkiego admiratora *kabuki*:

Kyūgeki było kiepskim substytutem autentycznego *kabuki*. W filmach tych występowały prowincjonalne trupy, które nie miały żadnego związku z wspaniałymi tradycjami tej formy teatralnej. Ówczesny gwiazdor filmowy – Matsunosuke – nie był w istocie wykonawcą *kabuki*, lecz jego imitorem³⁸.

Z zupełnie innych względów filmy Makino atakowali członkowie Ruchu Czystego Filmu (*Jun'eigageki undō*), zafascynowani kinem zachodnim i postulujący przeniesienie jego wzorców na grunt japoński. W artykułach publikowanych na łamach pisma „Kinema Record” domagali się oczyszczenia kina japońskiego z naleciałości teatralnych, śmiałego sięgania przez twórców po czysto filmowe środki wyrazu (rozbudowane techniki montażowe, zmiany planów, plansze tekstowe) oraz dostosowania standardów produkcyjnych do tych, jakie obowiązują w zachodnich wytwórniach. Wymowny przykład poglądów progresywiwistów stanowi fragment artykułu poświęconego filmom produkowanym w studio Hokkedō, jaki ukazał się w „Kinema Record” w czerwcu 1915 roku:

³⁷ » www.fc-kyoto.jp/en/culture/volume/05.html (20.08.2013).

³⁸ » J.L. Anderson, D. Richie, dz. cyt., s. 328–329.

Prywatnie nie mam nic przeciwko Matsunosuke, więc nie chcę go w tym miejscu krytykować. Nie mogę tego jednak powiedzieć o metodach produkcji w studio w Kioto. Na początek postaram się wymienić najpoważniejsze wady realizowanych tam filmów. Po pierwsze, normą jest tam kręcenie filmów z prędkością niemal o połowę niższą niż powinno się to robić. Po drugie, błędy popełniane w procesie wywoływania filmów pociągają za sobą wyraźne straty w zakresie gradacji i detali. Po trzecie, nie przykładają się tam należytej troski do prawidłowego oświetlenia planu. [...] W Kioto kręci się z oburzającą wręcz prędkością około 8 klatek na sekundę, co sprawia, że ich filmy trzeba wyświetlać prędkością o połowę niższą niż zalecana. Jeśli w czasie przeznaczonym na wyświetlenie czterech tysięcy stóp filmu wyświetla się ich połowę mniej, widz odnosi wrażenie, że ogląda zdjęcia trickowe. Co więcej – cierpią na tym tempo i styl filmu. Ogólnie przyjęty standard 16 klatek na sekundę został wywiedziony z naukowych badań nad percepcją. Ignorowanie tej zasady i kręcenie z prędkością o połowę mniejszą jest czymś niedorzecznym. [...] W Kioto zdaje się panować przekonanie, że im jaśniejszy jest wywołany obraz, tym lepszy jest film. Szkoda w tym miejscu nawet pisać o produkcjach, w których w skutek takiego myślenia aktorki wyglądają niczym pozbawione oczu i nosa Noppera-bō [stworzenia z japońskiego folkloru]³⁹.

Onoe jako społecznik i filantrop

Zdobywszy sławę i pieniądze, Onoe zintensyfikował wysiłki na rzecz uzyskania prestiżu społecznego – dobra deficytowego w ramach ówczesnego przemysłu filmowego. Aktor uczęszczał na państwowe uroczystości, spotykał się z politykami i brał udział w ćwiczeniach wojskowych, a także przeznaczal darowizny na rzecz władz prefektury, miasta i różnych organizacji użyteczności publicznej, zajmujących się m.in. budową domów dla biedoty (w uznaniu jego działalności charytatywnej rząd przyznał mu zresztą wyróżnienie). Brał również udział w wystawie filmowej zorganizowanej pod koniec 1921 roku pod auspicjami Ministerstwa Edukacji, promującego ideę wykorzystania kultury popularnej na polu kształcenia i wychowywania młodzieży. W zrealizowanym wówczas *Reportażu z inspekcji wystawy filmowej przez Jego Ekscelencję Księcia Regenta (Sesshōnomiya Denka katsudō shashin tenrankai o tairan jikkō)* znalazła się scena, w której przyszły cesarz Hirohito przygląda się pracy Onoe podczas zdjęć do filmu *Sztuka historyczna: Pożegnanie Nanko (Shigeki: Nanko katsubetsu, 1921)*⁴⁰.

Onoe świadomie kształtował swój publiczny wizerunek jako osoby godnej szacunku, filantropa, społecznika, nosiciela dominujących wartości i ucieleśnienia konfucjańskich cnót. Często podkreślał przekonanie o edukacyjno-wychowawczej roli swoich filmów, które poza dostarczaniem rozrywki miały promować etos *shūyū-shugi* (rozumiany jako ciągłe dążenie do samorozwoju i samodyscypliny), lojalność, patriotyzm, praworządność i szacunek dla tradycji⁴¹. Artykuły prasowe poświęcone jego prywatnemu życiu przedstawiały

³⁹ J. Tanaka, dz. cyt., s. 222.

⁴⁰ Fragment reportażu, w którym Hirohito obserwuje Onoe, został później włączony do *Sztuki historycznej: Pożegnanie Nanko* w formie sceny otwierającej. Zob. D. Miyao, *The Aesthetics of Shadow: Lighting and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press, 2013, s. 50.

⁴¹ H. Fujiki, dz. cyt., s. 158, 169–173.

go jako osobę stateczną, pracowitą, skromną, oszczędną i wywiązującą się ze swoich synowskich obowiązków. Dobry przykład stanowi tu reportaż, jaki pojawił się we wrześniu 1923 roku na łamach „Nikkatsu gahō”, przedstawiający aktora ze łzami w oczach składającego na grobie rodziców puchar, który w uznaniu zasług wręczyły mu władze wytwórni.

Medialny wizerunek Onoe, podzielany również przez innych współczesnych mu aktorów, ukazuje różnice zachodzące między wczesnym japońskim systemem gwiazdorskim i jego amerykańskim odpowiednikiem. O ile bowiem amerykańskie gwiazdy kontestowały – przynajmniej do pewnego stopnia – dominujące wartości tamtejszej kultury, wiódąc rozrywkowy tryb życia, manifestując swą seksualność i angażując się w liczne romanse, o tyle gwiazdy japońskie przyjmowały wobec tych wartości postawę konformistyczną. Dość powiedzieć, że gdy w 1927 roku podczas realizacji *Księżniczki Tsubaki* (*Tsubaki hime*) w reżyserii Minoru Muraty między parą głównych aktorów – Yoshiko Okadą i Ryōichim Takeuchim – wywiązał się romans, zaowocowało to narodowym skandalem. Kochankowie, spodziewając się takich reakcji, potajemnie opuścili plan i zaszyli się na wyspie Kiusiu, zaś zdjęcia do filmu trzeba było zacząć od początku z udziałem innych aktorów⁴².



Onoe w cywilu

Źródło: <http://dl.ndl.go.jp> (16.12.2013)

Rozpad tandemu

Krytyka filmów Makino z racji ich domniemanego negatywnego wpływu na dzieci i młodzież, artykułowana przez przedstawicieli środowisk intelektualnych, bardzo dotknęła reżysera. Ten wszak postrzegał się jako popularnego wychowawcę, czyniącego z kina użytek tak w celu dostarczania rozrywki, jak i promocji pożądanych postaw i wartości. W relatywnie krótkim odstępie czasu miały miejsce dwa wydarzenia, które skłoniły Makino do głębszego namysłu nad dotychczasową twórczością. Pod koniec 1915 roku dużą część studia Hokkedō strawił pożar, co przesądny reżyser odebrał jako znak od bogów, że powinien zaprzestać kręcenia szkodliwych filmów. Jego receptą było wyeliminowanie niebezpiecznych popisów akrobatycznych, które dzieci mogły próbować naśladować, na rzecz większej ilości magii. Wkrótce jednak doszedł do wniosku że i to nie wystarczy. Masahirō Makino, syn reżysera, po latach takimi słowami opisał okoliczności jego iluminacji:

⁴² H. Komatsu, *Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927*, „Film History” 2005, Vol. 17, No. 2/3 2005, s. 374–375.

Pewnego dnia, kiedy wraz z ojcem wracaliśmy ze studia do domu, zostaliśmy otoczeni przez grupę dzieci. „Shōzō Makino! Jesteś wielkim kłamcą! Nawet jeśli wykonasz palcami magiczny gest, nie rozpułniesz się w powietrzu!” – krzyczały. Kiedy zaczęły rzucać w nas kamieniami, ojciec kazał mi uciekać. Sam został w tyle i nie unikając ciskanych w niego kamieni raz za razem powtarzał – „Przepraszam! Proszę, wybaczcie mi!”⁴³.

Skruszony reżyser zdawał sobie sprawę z tego, że wypracowana przez niego formuła filmowa jest zbyt dochodowa, by władze Nikkatsu zgodziły się ją zarzucić. Wiedział też, że realizacji filmów edukacyjnych – jakie zapragnął wówczas kręcić – będzie mógł poświęcić się dopiero, gdy uniezależni się od macierzystej wytwórni.

W 1919 roku Makino pozyskał od Ministerstwa Edukacji fundusze na założenie Mikado Shōkai, niezależnej wytwórni specjalizującej się w produkcji filmów edukacyjnych. Nie zdążył jednak upłynąć rok nim firma ta została wchłonięta przez Nikkatsu, a reżyser wrócił do kręcenia filmów z Onoe. W 1921 roku ponownie opuścił szeregi macierzystej wytwórni i założył Makino Kyōiku Eiga Seisakusho (Wytwórnę Filmów Edukacyjnych Makino). Jako że w wytwórni tej realizowano również filmy fabularne, po dwóch latach funkcjonowania przemianowano ją na Makino Eiga Seisakusho (Wytwórnę Filmową Makino). Niespełna rok później firma została przejęta przez Toa Kinema. W 1925 roku reżyser otworzył kolejną wytwórnę – Makino Purodakushon, która utrzymała się na rynku do 1931 roku, przeżywając swojego założyciela o dwa lata.

Po zerwaniu współpracy z Nikkatsu, a co za tym idzie również z Onoe, Makino pomógł wypromować takie gwiazdy kina historycznego jak Tsumasaburō Bando, Kanjūrō Arashi, Chiezō Kataoka i Utaemon Ichikawa. Choć kręcił filmy aż do śmierci, w latach 20. największe zasługi dla rozwoju japońskiej kinematografii wniósł jako progresywny producent, zezwalający swoim podopiecznym na liczne eksperymenty fabularne i formalne. Odegrał kluczową rolę w wykształceniu się kina *jidai-geki* – dojrzałego, poważniejszego, brutalniejszego i bardziej dynamicznego od *kyūgeki*, w którym sam się specjalizował.

Tuż po opuszczeniu przez Makino szeregów Nikkatsu, Onoe został mianowany szefem sekcji kina



Masahiro Makino z ojcem w 1928 roku
Źródło: ja.wikipedia.org (16.12.2013)

⁴³» P.B. High, dz. cyt., s. 49.

historycznego tej wytwórni. Choć poczynił pewne kroki w kierunku bardziej realistycznej gry aktorskiej, a współpracujący z nim reżyserzy – zwłaszcza Tomiyasu Ikeda – zaczęli stopniowo stosować bardziej rozbudowane techniki formalne i narracyjne, w porównaniu z utworami podopiecznych Makino produkcje z jego udziałem jawiły się jako archaiczne. Mimo to do końca swych dni cieszył się ogromną popularnością. Podczas zdjęć do *Rycerskiego ducha Mikazukiego, części pierwszej* (*Kyōkotsu mikazuki zanpen*, 1926, Tomiyasu Ikeda) zastąpił na planie. Choć szybko poddano go hospitalizacji, nigdy już nie odzyskał sił. Zmarł na serce niespełna dwa miesiące po premierze swego ostatniego filmu.

Dawid Głownia

Doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię kina japońskiego, głównie w jego relacji do szerszych procesów społeczno-politycznych, marginalne obszary światowego kina gatunków oraz socjologię (pop)kultury. Publikował m.in. w „Kulturze Popularnej”, „Silva Iaponicarum”, „Kulturze i Historii” i „Szkicach Humanistycznych”. Autor książki *Sześć widoków na kinematografię japońską: Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina* (Wrocław 2013). Współtwórca projektu *Film–Kultura–Społeczeństwo*.

SUMMARY

The Father of Japanese Cinema and its Biggest Star: The Cooperation of Shōzō Makino and Matsunosuke Onoe in the Context of the Development of Professionalisation in Japanese Film Industry

The article discusses the collaboration between Shōzō Makino (1878–1929) and Matsunosuke Onoe (1875–1926) – „the father of Japanese cinema” and its first star. Tandem’s activities are discussed in context of internal properties of early Japanese film industry. This includes the differentiation of its production into historical and contemporary films, methods of work in film production units, relations between these units and production companies and exhibitors, and connections between film industry and traditional Japanese theatre. The article discusses: production practices of Japanese film industry from the mid-1900s to late 1910s; Makino’s activities in the first period of his film career; establishment of his partnership with Onoe, characteristic of Makino’s cinema model and working methods in his film unit. It also tackles the development of Onoe as a social phenomenon and the circumstances of the dissolution of Makino’s and Onoe’s partnership.

Keywords: Shōzō Makino, Matsunosuke Onoe, Japanese cinema, history of cinema, japanese silent cinema, Nikkatsu, kyūgeki, kyūha