

Kino i sztuka Japonii

„W KĄPIELI WSZYSCY SĄ NADZY”. FILM SAITŌ TORAJIRŌ PIĘCIU PANÓW Z TOKIO I DEMOKRATYZACJA W KINIE JAPOŃSKIM

ANDRZEJ ŚWIRKOWSKI
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: film japoński – okupacja Japonii – demokratyzacja

Key words: Japanese film – occupation of Japan – democratization

Abstrakt: Andrzej Świrkowski. „W KĄPIELI WSZYSCY SĄ NADZY”. FILM SAITŌ TORAJIRŌ PIĘCIU PANÓW Z TOKIO I DEMOKRATYZACJA W KINIE JAPOŃSKIM. *PORÓWNIANIA* 18, 2016. T. XVIII. S. 307-320. ISSN 1733-1765X. *Pięciu panów z Tokio* w reżyserii Saitō Torajirō to jeden z pierwszych filmów powstałych w okupowanej Japonii po wprowadzeniu w życie nowych przepisów organizujących funkcjonowanie przemysłu filmowego. Kręcony w plenerach zniszczonej stolicy w ostatnich miesiącach 1945 roku film jest komedią, w której w satyrycznym świetle przedstawiono rozmaite strony codziennego życia po zakończeniu wojny. Artykuł jest próbą przedstawienia strategii obranych przez twórców *Pięciu panów z Tokio* wobec opracowanych przez siły okupacyjne wytycznych nakazujących produkcję filmów propagujących demokratyzację kraju.

Abstract: Andrzej Świrkowski. “EVERYONE IS NAKED WHEN TAKING A BATH”. SAITŌ TORAJIRŌ’S FIVE MEN FROM TOKYO AND THE DEMOCRATIZATION IN THE JAPANESE FILM. *COMPARISONS* 18, 2016. Vol. XVIII. P. 307-320. ISSN 1733-1765X. Among the first films created in Japan after the implementation of new regulations concerning film production under the allied occupation (1945-1952) was Saitō Torajirō’s *Five Men from Tokyo* produced in the last months of 1945. Although it was shot on location in the barren wasteland of post-war Tokyo Saitō’s film is a comedy satirizing various aspects of life after the national trauma of the lost war. This article is a brief analysis of the ways in which the film adheres to the guidelines devised by the GHQ to promote democratization. The paper also points out how the acclaimed filmmaker attempted to avoid making a simple propaganda movie in the vein of other films produced immediately after the war.

W ostatnich dniach 1945 roku na ekrany tokijskich kin wszedł film *Tōkyō gonin otoko* (Pięciu panów z Tokio, wytwórnia Tōhō, premiera 27 grudnia) wyreżyserowany przez Saitō Torajirō (1905-1982), twórcę nazywanego w Japonii „bogiem komedii” (*kigeki no kamisama*). W tym rzadko omawianym dziś obrazie znalazła się przynajmniej jedna scena, która wywarła niezatarte wrażenie na ówczesnych widzach. Dowodem jest częsta obecność jej opisów w japońskojęzycznej literaturze filmowej – chociażby w esejach Ōshimy Nagisy (Ōshima 31) czy w historii kina japońskiego pióra Satō Tadao (Satō 172).

Scena ta rozgrywa się nocą. Oczom widzów ukazuje się otwarta przestrzeń wyglądająca na łąkę, ale po bliższym przyjrzeniu się okazuje się, że nie jesteśmy na wsi, lecz w Tokio, zrównanym z ziemią podczas bombardowań. Centralne miejsce ekranowej przestrzeni zajmuje metalowa beczka wypełniona gorącą wodą, pełniąca rolę prowizorycznej wanny. Zażywają w niej kąpeli mężczyzna w średnim wieku (Furukawa Roppa, 1903-1961) i jego kilkuletni syn. Ten pierwszy zaczyna śpiewać piosenkę, której początkowe słowa brzmią:

W kąpeli wszyscy są nadzy,
 Czy to pan, czy to sługa,
 Zdejmują ubranie, odrzucają miecz,
 A na ich usta zbłądzi czasem piosenka. (*Tōkyō gonin otoko*)

Dzisiejszemu widzowi trudno zrozumieć siłę, jaką miało tych kilka wersów w pierwszych powojennych miesiącach. Oto na gruzach starej Japonii rodzi się nowe demokratyczne społeczeństwo – samą kąpiel można tu odczytywać symbolicznie. Sugestia, że w nienaruszalnej hierarchii społecznej pan jest równy swojemu słudze była nie do pomyślenia jeszcze pół roku wcześniej, kiedy każdy głoszący poglądy sprzeczne z militarystyczno-imperialistyczną ideologią spotykał się z represjami. W końcu to już tylko krok do stwierdzenia, że cesarz też jest tylko człowiekiem, niczym nieróżniącym się od swych poddanych.¹ Mylne byłoby jednak doszukiwanie się w opisanej scenie manifestacji poglądów twórców niekrepowanych już przez ideologię skrajnego nacjonalizmu. W obliczu szoku spowodowanego klęską trudno było o poczucie ulgi z powodu zakończenia wojny. Wręcz przeciwnie, w drugiej połowie 1945 roku całe społeczeństwo ogarnęła głęboka apatia i niemożność podjęcia jakiegokolwiek działania ku odbudowie kraju (Kanda 64). Zrozumienie genezy *Pięciu panów z Tokio* wymaga uprzedniego przyjrzenia się sytuacji kina japońskiego w pierwszych miesiącach amerykańskiej okupacji.

¹ Co zresztą nastąpiło już parę dni potem, wraz z opublikowaną 1 stycznia 1946 roku deklaracją człowieczeństwa cesarza.

Polityka sił okupacyjnych wobec branży filmowej – pierwsze kroki

Historia powojennego kina japońskiego zaczęła się 22 września 1945 roku na piątym piętrze siedziby państwowego nadawcy radiowego NHK (Nihon Hōsō Kyōkai). Tego dnia w zajętej przez (stacjonujące w Japonii od niespełna miesiąca) amerykańskie siły okupacyjne części budynku odbyło się spotkanie zorganizowane dla przedstawicieli wszystkich wytwórni (*Heiwa kokka kensetsu e eiga no seisaku hōshin kimeru* 4) w celu poinformowania ich, jaką politykę wobec filmu obierze głównodowodzący sojusznicznych wojsk okupacyjnych (Supreme Commander of the Allied Powers, SCAP). W ostatnich latach wojny produkcję filmową zdominowały tytuły propagandowe, podporządkowane wymogom polityki ekspansji militarnej, dlatego wielu przybyłych na spotkanie producentów spodziewało się daleko idących konsekwencji z nakazem całkowitego wstrzymania produkcji włącznie (Mori 6). Wbrew obawom pesymistów nic takiego się jednak nie stało. Zamiast tego zaczęto od przedstawienia zgromadzonym trzech ogólnych zasad, jakie odtąd miały obowiązywać wytwórnie filmowe. Po pierwsze zakazano jakichkolwiek odniesień do nacjonalizmu i militarizmu. Drugi punkt nakazywał promowanie wartości wolnościowych, przestrzeganie wolności wypowiedzi, wolności zgromadzeń i wolności wyznania. Trzeci ustęp dotyczył popularyzowania przez kino wartości pacyfistycznych (*Heiwa kokka kensetsu e eiga no seisaku hōshin kimeru* 4). Wszystkie trzy punkty nie mogą zaskakiwać. Uchwalona rok później tzw. pokojowa konstytucja² udowadnia spójność tych postulatów z amerykańską polityką wobec powojennej Japonii w pierwszych latach okupacji. Z drugiej strony ogólnikowość trzech wymienionych postulatów nie pozwoliłaby na realizowanie filmów wyłącznie w oparciu o nie, dlatego przygotowano również dodatkowe wytyczne konkretnie wskazujące, jakie tematy i zagadnienia miały się odtąd znaleźć w polu zainteresowania filmowców. Kogo więc miały przedstawiać produkowane pod nadzorem sił okupacyjnych filmy? Nowe władze podały całą listę sugestii:

Bohaterowie, którzy w każdej dziedzinie życia dążą do uczynienia Japończyków narodem pokoju; demobilizacja żołnierzy i ich powrót do codziennego życia; powrót do kraju japońskich jeńców wojennych i ich życzliwe przyjęcie przez społeczeństwo; postaci, które wykazują pomysłowość i inicjatywę w rozwiązywaniu powojennych problemów w japońskim przemyśle, rolnictwie i w każdym innym obszarze życia; konstruktywne i pokojowe tworzenie związków zawodowych; odejście od dotychczasowej polityki biurokratycznej, a także pogłębianie świadomości i odpowiedzialności politycznej wśród obywateli; rozwiązywanie konfliktów politycznych poprzez wolną dyskusję; poszanowanie dla podstawowych praw człowieka; szacunek i tolerancja wobec

² Obowiązująca do dziś konstytucja nazywana „pokojową” ze względu na artykuł dziewiąty, w którym Japonia wyrzeka się wojny.

wszystkich ras i klas społecznych; postaci historyczne, których czyny są przykładem walki o wolność obywatelską i parlamentaryzm Japoński. (*Rengōgun saikō shireikan eiga seisaku e shiji* 5)

Obecni na spotkaniu przedstawiciele wytwórni szybko zorientowali się, że o ile można realizować filmy zgodnie z wysuniętymi przez Amerykanów dyrektywami, to niekoniecznie byłyby to dzieła, jakie publiczność chciałaby oglądać w kinach. Problemem nie była tu bynajmniej niepewność czy twórcy, z których niemal każdy miał w dorobku obrazy propagandowe bądź przynajmniej propagandą skażone, będą umieli dostosować się do nowych wymogów i stworzyć przekonujące kino demokratyczne, ponieważ będący przede wszystkim sprawnymi rzemieślnikami japońscy reżyserzy z pewnością równie dobrze poradziliby sobie z historią sławiącą japońskiego żołnierza, co z peanem na cześć demokracji. Jednakże, po kilku latach traktowania kina przez władze jako narzędzia propagandy, widzowie mogli być niechętni kolejnej fali filmów o silnym nacechowaniu ideologicznym. Obawy tego rodzaju musiały być nieobce producentom, którzy domyślali się, że japońska publiczność oczekuje rozrywki a nie filmów realizowanych zgodnie z zaleceniami sił okupacyjnych (Mori 7).

Kinowe premiery pierwszych powojennych miesięcy świadczą o tym, jakiego rodzaju filmy rozrywkowe miały w opinii wytwórni filmowych spełnić oczekiwania widzów. Na ekrany weszło wówczas parę komedii muzycznych o nieskomplikowanej fabule takich jak *Soyokaze* (Wietrzyk, reż. Sasaki Yasushi, wytwórnia Shōchiku, premiera 11 października) czy *Utae taiyō!* (Śpiewaj słońce, reż. Abe Yutaka, wytwórnia Tōhō, premiera 22 listopada).

Charakterystyczną cechą tych filmów był brak jakichkolwiek odniesień do sytuacji panującej w kraju. Większość centralnej części Tokio została obrócona w ruinę przez bombardowania³, wiele innych miast również przedstawiało obraz zniszczenia, a racjonowana żywność nie wystarczała na przeżycie, więc kwitł czarny rynek kontrolowany przez świat przestępczy. Tymczasem w kinach widzowie mogli obejrzyć opowieść o miłości kwitnącej wśród pracowników teatryku muzycznego – tak przedstawia się zarys fabuły *Wietrzyku*. Twórcy nie tylko unikali ukazywania współczesnej Japonii, ale wręcz zafalszowywali jej obraz: trudno oprzeć się wrażeniu, że miejscem akcji *Wietrzyku* jest jakaś alternatywna wersja Japonii, w której wojna nigdy się nie wydarzyła i jedynie wychudzone twarze aktorów świadczą o ciężkiej rzeczywistości po drugiej stronie kamery. Widocznie Japończycy potrzebowali w tym czasie takiej eskapistycznej rozrywki, co jasno pokazują dane frekwencyjne: październik 1945 był rekordowy pod względem liczby widzów w kinach (*Eigakan keikyō chōsa* 8). Piosenka *Ringo no uta* (Pio-

³ Najbardziej skoncentrowane i najtragiczniejsze w skutkach były naloty trwające od marca do maja 1945 roku.

senka o jabłuszku), którą słyszymy w końcowej części *Wietrzyku*, zdobyła wielką popularność i do dziś jest przez większość Japończyków kojarzona z ciężkimi czasami powojennymi, gdy soczyste jabłko z Aomori zdawało się nieosiągalnym marzeniem (Sasaki 145).

Działalność Davida Conde

Produkcja podobnych filmów komercyjnych została jednak szybko przerwana, ponieważ David Conde (1903-1981), nowo mianowany szef Wydziału do Spraw Filmu i Teatru przy Sekcji Informacji i Edukacji Obywatelskiej (Civil Information and Education Section, CIE) naciskał na jak najszybsze rozpoczęcie realizacji obrazów zgodnych z postulatami sił okupacyjnych. Ten Kanadyjczyk z urodzenia i Amerykanin z wyboru, sprawami filmu w Japonii zajmował się od października 1945 roku, a po dziesięciu miesiącach został odwołany w niejasnych okolicznościach⁴. Przez ten krótki okres Conde sprawował niemalże jednoosobowe rządy nad kinematografią japońską. W listopadzie 1945 roku ogłosił listę tematów będących odtąd niepożądanymi w kinie: zemsta, nacjonalizm, dyskryminacja ze względu na rasę czy wyznanie, zafalszowywanie historii, pochwała feudalnej lojalności, samobójstwa, prześladowania kobiet, wyzyskiwania dzieci (Satō 155). Niedługo później zarządzona została konfiskata dwustu dwudziestu siedmiu filmów najbardziej – zdaniem Amerykanów – naruszających owe zakazy (*Hanminshushugi eiga no jokyō ni kan suru ken* 346-357). Następnie wszystkie skonfiskowane tytuły wywieziono do Stanów Zjednoczonych i złożono w waszyngtońskiej bibliotece kongresu, gdzie przetrzymywano je do lat siedemdziesiątych (Hirano 66). Konfiskata tak dużej ilości starszych filmów była nie na rękę wytwórciom, które w pierwszych kilkunastu miesiącach powojennych nie mogły sprostać potrzebom kin. Przedwojenna liczba dwóch premier tygodniowo była nieosiągalna dla żadnej wytwórni. Jedynym rozwiązaniem było sięganie po produkcje starsze, lecz decyzja władz okupacyjnych znacznie utrudniła realizację tych planów, szczególnie, że zakaz dystrybucji objął nie tylko obrazy propagandowe, ale i wiele popularnych filmów samurajskich (*kengeki*)⁵. Tytuły nieobjęte konfiskatą mogły ponownie wejść na ekrany, po uprzednim usunięciu niepożądanych scen. W okresie obowiązywania wprowadzonej w życie jesienią 1939 roku ustawy filmowej przeprowadzano kontrolę na dwóch poziomach: scenariusza i gotowego obrazu, zatem po wojnie

⁴ Najbardziej prawdopodobnym powodem była zgoda na realizację obrazu *Nihon no higeki* (Tragedia Japonii), w którym dokumentalista Kamei Fumio (1908-1987), obarczył cesarza odpowiedzialnością wojenną, wbrew oficjalnej polityce sił okupacyjnych (Hirano 160).

⁵ *Kengeki* (dosł. dramaty miecza) – inna nazwa tego gatunku to *chambara* od dźwiękonaśladowczego określenia walki na miecze.

produkcje z lat 1939-1945 cenzurowano *de facto* po raz trzeci. Warto zauważyć, że pomimo postulowanej przez siły okupacyjne wolności wypowiedzi i zniesienia państwowej cenzury, przed przystąpieniem do realizacji filmu, angielskie tłumaczenie scenariusza musiało zostać przedłożone urzędnikom CIE. Dopiero po akceptacji Davida Conde można było rozpocząć zdjęcia. Conde nie ograniczał się wyłącznie do cenzury, wręcz przeciwnie, nieustannie podsuwał wytwórciom tematy kolejnych scenariuszy, często wizytował też plany zdjęciowe, aby osobiście nadzorować pracę nad realizacją filmów, na których najbardziej mu zależało. Zarówno we wspomnieniach Condego (Satō 167), jak i przedstawicieli świata filmu możemy znaleźć relacje o częstych konfliktach obu stron (Hirosawa 349). Amerykanin nie umiał zrozumieć, dlaczego wytwórcie niechętnie włączają się w proces demokratyzacji społeczeństwa japońskiego za pomocą filmu, przedkładając szybki zysk, jaki zapewniało kino rozrywkowe, nad produkcję utworów zaangażowanych ideologicznie. Z kolei przedstawiciele wytwórni uważali, że obrazy skupiające się na wydźwięku demokratycznym nie miały potencjału komercyjnego i tym samym nie mogły zapewnić trwania przemysłowi filmowemu, zwłaszcza, że dyrektywy władz okupacyjnych praktycznie uniemożliwiły realizację dramatów kostiumowych (*jidaigeki*)⁶, tradycyjnie cieszących się największym powodzeniem wśród publiczności. Obawiano się również powrotu produkcji z Hollywood na ekrany kin japońskich po kilkuletniej nieobecności, uważając, że traktujące o japońskim „tu i teraz” obrazy realizowane według zaleceń Amerykanów nie stanowiłyby żadnej konkurencji dla filmów z „fabryki snów” (Mori 6).

Kto jest zbrodniarzem? – początki kina demokratycznego

Pierwsze filmowe odpowiedzi na postulaty Sekcji Informacji i Edukacji Obywatelskiej mogły tylko utwierdzać obawy producentów, co do ich niewielkiego potencjału komercyjnego. Przykładem niech będzie *Hanzaisha wa dareka?* (Kto jest zbrodniarzem?, reż. Tanaka Shigeo, wytwórnia Daiei, premiera 27 grudnia 1945). Głównym bohaterem filmu jest poseł i zagorzały pacyfista Uemori (Bandō Tsumasaburō, 1901-1953), którego poglądy są niewygodne dla znajomych polityków i wojskowych dążących do jak najszybszego rozpoczęcia wojny. Zostaje on aresztowany i wtrącony do więzienia, podejmuje nieudaną próbę samobójczą, a po klęsce Japonii wychodzi na wolność i do oczekujących na niego ludzi wygłasza płomienne przemówienie potępiające wojnę. Postać Uemoriego jest w pewnym stopniu wzorowana na Nakano Seigō (1886-1943) (Yamane 2), polityku, który po aresztowaniu z powodów politycznych, popełnił w więzieniu samobójstwo, ale na

⁶ *Jidaigeki* (przedstawienia historyczne) – w kinie japońskim termin oznaczający filmy, których akcja rozgrywa się przed początkiem ery Meiji (1868-1912).

tym podobieństwa się kończą, ponieważ trudno posądzać przewodniczącego skrajnie nacjonalistycznej partii Tōhōkai (Stowarzyszenie Wschodu) o inklinacje pacyfistyczne. Największym problemem filmu Tanaki jest jednak nie tyle rozmiąkanie się z prawdą historyczną i prezentowanie widzom wymyślanego pacyfisty, co spłylenie tragedii wojny do dualistycznego konfliktu „tych złych” z „tymi dobrymi”. Reżyserię powierzono twórcy, który jeszcze w poprzednim roku zrealizował *Nikudan teishintai* (Ochotniczy oddział ludzkich pocisków, wytwórnia Daiei, premiera 28 września 1944), laurkę na cześć żołnierzy walczących o Guadalcanal⁷, co wydaje się zaskakującym wyborem ze strony wytwórni, bo trudno oczekiwać, by właśnie ten reżyser mógł przekonująco wypowiedzieć się przeciwko wojnie. Z drugiej strony dowodzi to, że dla producentów kino realizowane zgodnie z wymaganiami Amerykanów w gruncie rzeczy nie różniło się znacznie od obrazów propagandowych z czasów wojennych. I rzeczywiście, *Kto jest zbrodniarzem?* nie jest filmem, któremu można cokolwiek zarzucić w warstwie realizacyjnej, ale też trudno nazwać go rewolucyjnym. Pomimo że Tanaka podjął w tym dziele tematykę dotąd nieobecną w kinie japońskim, można powiedzieć, że korzystał ze środków stosowanych dotychczas w filmach propagandowych pełnych uproszczonego postrzegania świata i kwestii zapożyczonych z plakatowych sloganów. Pomyślną postacią obrazu był pisarz Kikuchi Kan (1888-1948) (Yamane 2), ówczesny prezes Daiei, a autorami scenariusza – powieściopisarz Murakami Genzō (1910-2006) i anarchistyczny poeta Okamoto Jun (1901-1978), ale banalna fabuła w żadnym wypadku nie świadczy o tym, że przy jej tworzeniu brało udział tylu ludzi pióra. Magnesem, który miał przyciągnąć publiczność do kin była rzadka okazja ujrzenia Bandō Tsumasaburō, gwiazdy *jidaigeki*, w odbiegającej od jego *emploi* roli współczesnej, ale nawet popularny Bantsuma, jak go nazywali wielbicieli, nie zapewnił filmowi sukcesu.

***Pięciu panów z Tokio* – demokracja na wesoło**

David Conde nie zadowolalo dosłowne przenoszenie na ekran opracowanych przez niego dyrektyw. Oczekiwał, że wytwórnie dostarczą mu filmy, które, pozostając atrakcyjnymi dla widza, będą propagowały ideę demokratyzacji kraju. Realizacja *Pięciu panów z Tokio* to kolejna próba spełnienia tych zamierzeń. Conde od początku brał aktywny udział w powstawaniu pierwszego po wojnie obrazu Saitō.

Saitō zdobył zaszczytny tytuł „boga komedii” slapstickowymi krótkometrażówkami z okresu kina niemego (*dotabata kigeki* – dosł. komedie biegane; inaczej: *nansensu kigeki* – komedia nonsensowna). Filmy tego typu stały się jednym ze zna-

⁷ Wyspa w archipelagu Wysp Salomona na Pacyfiku, miejsce zaciętych walk japońsko-amerykańskich w latach 1942-1943.

ków rozpoznawczych studia Shōchiku Urata w latach 1924-1936 w okresie prezesury Kido Shirō (1894-1977). Wyświetlane zwykle przed właściwym punktem programu komedie slapstickowe nie tylko cieszyły się wielkim powodzeniem wśród publiczności, ale spełniały też istotną rolę swego rodzaju egzaminu na pełnoprawnego reżysera. Zrealizowanie udanej komedii rodziło możliwości tworzenia obrazów w gatunkach cieszących się większą estymą. Doświadczenie zdobywali w ten sposób tacy twórcy, jak Ozu Yasujirō (1903-1963) czy Naruse Mikio (1905-1969). Saitō, inaczej niż jego bardziej znani koledzy, nigdy nie porzucił komedii i choć nawet we wczesnym okresie twórczości reżyserował też melodramaty, jak między innymi *Akeyuku sora* (Jaśniejące niebo, wytwórnia Shōchiku, premiera 15 czerwca 1929), to ulubionemu gatunkowi pozostał wierny do końca kariery i nawet w dziełach poważniejszych zwykle nie omieszczał kilku gagów, których surrealistyczne zabarwienie to specjalność Saitō. Wraz ze swoimi scenarzystami wymyślał coraz bardziej niekonwencjonalne, niespotykane dotąd w kinie japońskim sposoby rozśmieszenia widza, jednocześnie w dużej mierze inspirując się amerykańskimi arcydziełami slapsticku. Jako przykład może posłużyć finałowa scena szaleńczego pościgu za należącym do pewnego hrabiego prosiakiem w *Kodakara sōdō* (Dzieci wywołują zamieszanie, wytwórnia Shōchiku, premiera 21 marca 1935).

Niestety raz wysłane do kin taśmy z komediami Saitō zwykle rzadko zwracano do studia. Przeważnie bowiem ulegały bardzo szybkiemu zniszczeniu z powodu intensywnego użytkowania. Można nawet powiedzieć, że wielka popularność spowodowała, iż prawie nic z niemej części dorobku Saitō nie przetrwało do naszych czasów. Z jego obfitej, liczącej kilkadziesiąt tytułów komediowej twórczości ze studia Urata możemy dziś oglądać jedynie wspomniane *Wiele hałasu o dziecko*, *Modan kaidan 100 000 000 en* (Nowoczesna opowieść niesamowita, albo sto milionów jenów, wytwórnia Shōchiku, premiera 19 lipca 1929) i *Ishikawa Goemon no hōji* (Duch Ishikawy Goemona, wytwórnia Shōchiku, prem 13 lipca 1930)⁸. W dwóch pierwszych filmach wystąpił zwany japońskim Chaplinem (i grający z charakterystycznym wąsikiem) Ogura Shigeru (1904-1958) często obsadzany przez Saitō.

Zawartość zaginionych dzieł późniejszego twórcy *Pięciu panów z Tokio* pozostaje zatem w dużej mierze zagadką, którą w niewielkim tylko stopniu pomagają rozwikłać recenzje zamieszczane w prasie filmowej, ale już sama analiza tytułów pozwala nam stwierdzić, że Saitō często nawiązywał do aktualnych wydarzeń i twórczo parodiował najnowsze mody. Pod koniec 1929 do kin trafił *Zenbu seisin ijō ari* (Pełen rozstrój nerwowy, wytwórnia Shōchiku, premiera 15 grudnia 1929), którego tytuł jest bardzo zabawnym, lecz niestety nieprzetłumaczalnym odwoła-

⁸ Według danych Centrum Filmowego przy Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio (Tokyō Kokuritsu Kindai Bijutsukan Firumu Sentā, źródło elektroniczne) i Stowarzyszenia Ochrony Filmów (Eiga Hozon Kyōkai, źródło elektroniczne).

niem do wydanej w tym samym roku powieści Remarque'a *Na zachodzie bez zmian* (tytuł japoński *Seibu sensen ijō nashi*). Cztery lata później Saitō stanął za kamerą na planie *Wasei King Kongu* (King Kong Made in Japan, wytwórnia Shōchiku, premiera 5 października 1933), który pojawił się na ekranach kin niecały miesiąc po tym, jak amerykański oryginał zawitał do Japonii. Z kolei pierwotny tytuł wspomnianego *Dzieci wywołują zamieszanie* brzmiał *Sanji museigen* (Niekontrolowane urodzenia), co nawiązywało do idei kontroli urodzeń (*sanji seigen*), której twórczyni i propagatorka Margaret Sanger (1879-1966) wielokrotnie odwiedzała Japonię (Cox 101).

Wraz z zamknięciem studia Urata w 1936 roku dobra passa Saitō skończyła się: przenosiny do nowopowstałego studia Shōchiku Ōfuna to symboliczny moment, w którym kino japońskie wkroczyło w okres dźwiękowy, a slapstickowe komedie z dnia na dzień stały się reliktem. Zastąpił je humor oparty na błyskotliwym dialogu, a u szczytu popularności znaleźli się komicy pokroju Enokena (Enomoto Ken'ichi, 1904-1970), Furukawy Ropy i duetów *manzai*⁹ takich jak Yokoyama Entatsu (1896-1971) i Hanabishi Achako (1897-1974). Wszyscy oni związani byli kontraktem z wytwórnią Tōhō, która w drugiej połowie lat trzydziestych wiodła prym w produkowaniu komedii (Galbraith ix). Saitō uważał, że tam lepiej będzie mógł wykorzystać swoje doświadczenie i w 1938 roku zdecydował się odejść z Shōchiku. W nowej wytwórni powitano go z otwartymi ramionami, od razu w pierwszych miesiącach współpracy powierzając mu realizację filmów ze wszystkimi wspomnianymi gwiazdami w głównych rolach (*Enoken no Hōkaibō* [Enoken jako mnich Hōkaibō, premiera 21 czerwca 1938], dwuczęściowa *Mitōkōmon man'yūki* [Kronika podróży Mitōkomona, premiera 11 sierpnia i 18 września] z Entatsu i Achako oraz *Roppa no otōchan* [Roppa jako ojczulek, premiera 9 listopada]). Wśród krytyków panowała zgoda co do tego, że dźwiękowe filmy Saitō Torajirō nie dorównywały oryginalnością jego obrazom z okresu pracy w studiu Urata, ale publiczność na to nie zważała i tłumnie oblegała kina. Taka stabilna sytuacja trwała przez około cztery lata. Niestety, wojna, a szczególnie jej ostatnie kilkanaście miesięcy, zdecydowanie nie była w Japonii okresem sprzyjającym powstawaniu obrazów ulubionego przez Saitō gatunku i nawet ten „bóg komedii” został przez władze zmuszony do spoważnienia poprzez nakręcenie dwóch filmów propagandowych *Teki wa ikuman aritotemo* (Ilu by nie było wrogów, wytwórnia Tōhō, premiera 31 sierpnia 1944) i *Tokkan ekichō* (Żwawy zawiadowca, wytwórnia Tōhō, premiera 29 marca 1945). W obu tytułach w rolach głównych wystąpił Roppa, ale o ile *Żwawy zawiadowca* zawierał akcenty humorystyczne, to *Ilu by nie było wrogów* jest ich zupełnie pozbawiony. W swoich wspomnieniach, jakby chcąc o nich zapomnieć, reżyser podsumował je jednym zdaniem: „Jeden i drugi to filmy propagandowe i nic ponadto” (Saitō 148).

⁹ *Manzai* – humorystyczny dialog japoński w formie skeczu.

Talent Saitō do realizacji popularnych komedii oraz jego zainteresowanie – szczególnie w czasach kontraktu z Shōchiku – aktualnymi tematami czyniły go w oczach Condego wymarzoną kandydatem do stworzenia atrakcyjnego dla widzów filmu „demokratycznego”. Z pewnością bardziej nadawałby się do tego utwór w tonie komediowym niż pełne fałszywie brzmiącego patosu obrazy w rodzaju przedstawionego wcześniej *Kto jest zbrodniarzem?*. Nic więc dziwnego, że ku wielkiemu niezadowoleniu reżysera w realizację *Pięciu panów z Tokio* od samego początku zaangażował się Amerykanin. „Conde, cenzor amerykański był naprawdę męczący i czepiał się każdego drobiazgu. Codziennie musiałem mu pokazywać część [scenopisu], którą mieliśmy kręcić następnego dnia” (Saitō 148).

Wypowiedź ta sugeruje, że scenariusz powstawał właściwie z dnia na dzień, o czym wyraźnie świadczy luźna i epizodyczna konstrukcja filmu. Jest on zbudowany z wielu krótkich skeczy powiązanych ramową opowieścią o pięciu zdemobilizowanych pracownikach położonej na prowincji fabryki zaopatrzenia wojskowego. Furukawa (Furukawa Roppa), Yokoyama (Yokoyama Entatsu), Fujiki (Hanabishi Achako), Ishida (piosekarnarz Ishida Ichimatsu, 1902-1956) i Kitamura (artysta *rakugo*¹⁰ Yanagiya Gontarō, 1897-1955) wróciwszy do zniszczonego Tokio postanawiają zaprowadzić porządek w pogrążonej w chaosie stolicy. Drogi przyjaciół rozchodzą się na początku filmu i każdy z nich na swój sposób będzie działał na rzecz poprawy warunków życia w swoim mieście. W ten sposób akcja rozgąęzia się na cztery historie (Entatsu i Achako jak zwykle wystąpili w duecie), które spotykają się dopiero w wielkim finale.

Jesienią i zimą 1945 roku największym zmartwieniem każdego Japończyka było zdobycie jedzenia, żeby przeżyć następny dzień. Ishida podejmuje pracę w punkcie racjonowania żywności, przed którym każdego dnia ustawia się długa kolejka kobiet oczekujących na skromny przydział słodkich ziemniaków czy mleka (ryż był niedostępnym luksusem). Praca idzie jednak opornie, ponieważ kierownikiem punktu jest zatwardziały biurokrata i służbista. Krytyka wojennej biurokracji ustanowionej w celu ścisłej kontroli każdego aspektu życia obywateli to jeden z głównych wątków prodemokratycznej propagandy amerykańskiej. Reprezentantem tej wszechwładnej kasty urzędniczej jest kierownik punktu. Pierwszą potentką jest pewna starsza pani, która przybywa odebrać swój przydział mleka.

KIEROWNIK: Słuchajcie babciu, formalności są bardzo proste. Powiem tylko raz, więc zapamiętajcie dobrze, jeśli chcecie dostać jedzenie. Potrzebna jest pieczętka przewodniczących stowarzyszenia sąsiedzkiego i stowarzyszenia dzielnicowego. Dostaniecie formularz podania. Wtedy idziecie do urzędu dzielnicowego, tam trzeba dokładnie wypełnić podanie i przybić pieczęć głowy rodziny. Następnie muszą to podstemplować w stowarzyszeniu sąsiedzkim, dzielnicowym i w urzędzie. Potem idziecie na poli-

¹⁰ *Rakugo* – tradycyjna japońska sztuka humorystycznego monologu.

cję, gdzie dadzą wam dowód tożsamości i do doktora po zaświadczenie lekarskie, wszystko przynosicie do mnie, a ja wydaję żywność. Zrozumiano?

KOBIETA: Przepraszam, ale niedosłyszę... Mógłby pan powtórzyć?

KIEROWNIK: Mówiłem przecież, że nie będę powtarzać. To zaburzyłoby efektywność mojej pracy!

KOBIETA: Ile to potrzeba tych pieczętek?

KIEROWNIK: No przecież mówiłem. Pieczętka od przewodniczącego stowarzyszenia sąsiedzkiego, stowarzyszenia dzielnicowego i urzędu, potem policja, lekarz... Już mi się pomieszało. Cholera! W każdym razie tak to wygląda!

KOBIETA: Ale... Jeśli nie dostanę mleka, mój wnuczek umrze...

KIEROWNIK: Co to ma do rzeczy?! (*Tōkyō gonin otoko*)

Zawieszony nad biurkiem kierownika ozdobny zwój z wykaligrafowanym hasłem „Po pierwsze uprzejmość” (*Daiichi shinsetsu*) stanowi gorzki komentarz do rozgrywającej się pod nim sceny, co polskiemu widzowi może skojarzyć się z podobnym użyciem transparentów z socjalistycznymi hasłami w komediach Stanisława Barei. Z pomocą starszej pani przychodzi Ishida, który zgłasza się na ochotnika do pomocy w załatwieniu wszystkich skomplikowanych formalności, a po powrocie otwarcie przeciwstawia się kierownikowi, kiedy ten próbuje pokątnie wydać swojej żonie bańkę mleka.

W wątku, którego bohaterem jest Furukawa szawarto też krytykę właścicieli ziemskich bogacących się na pracy drobnych rolników. Widać to w scenie, w której Furukawa poszukując jedzenia dla swojego syna, udaje się na wieś z zamiarem zakupu produktów niedostępnych w mieście. W pewnym momencie u jego stóp ląduje papierowy samolocik zrobiony ze stu jenowego banknotu. To bawi się syn bogatego chłopa (Takase Minoru 1897-1947) właściciela pobliskiego gospodarstwa. Furukawa, chcąc za wszelką cenę zdobyć trochę warzyw dla syna, udaje się w kierunku pola. Zastaje tam gospodarza, którego życie opływa w luksusy, o jakich nie śniło się mieszkańcowi zniszczonej stolicy. Chłop stwierdza: „(licząc rzodkiew) Jakieś pięć tysięcy sztuk... Sprzedam po dziesięć jenów sztuka... Razem pięćdziesiąt tysięcy. Niewiele.” (*Tōkyō gonin otoko*).

Dla widzów w 1945 roku jasne było, że chodzi o sprzedaż żywności na czarnym rynku, a jeśli ktoś mógł pozwolić sobie na nazwanie pięćdziesięciu tysięcy jenów niewielką sumą, musiał być człowiekiem niezwykle majątnym. Należy tu jednak zaznaczyć, że Saitō nie zależało na wzbudzaniu w widzach wrogich uczuć wobec kułaka, gdyż powierzył tę rolę popularnemu komikowi Takase, który występuje tu w swojej zwyczajowej charakteryzacji zdziwaczałego dziadka „ej ty” (*ano ne ossan*). Chodziło raczej o zasygnalizowanie konieczności przeprowadzenia reformy rolnej, co nastąpiło w 1947 roku.

Saitō z pasją napiętnował problem społecznych nierówności. Przykładem może być scena, w której Furukawa próbuje wezwać lekarza do chorego syna.

FURUKAWA: Siostró, nagły przypadek. Czy można prosić...

PIEŁĘGNIARKA: Przecież dziś niedziela. Kto to widział, żeby chorować w niedzielę!?

FURUKAWA: Proszę tak nie mówić. Dziecko mi umiera...

PIEŁĘGNIARKA: Akt zgonu możemy wydać jutro.

FURUKAWA: Chwileczkę!

PIEŁĘGNIARKA: Ależ pan namolny!

FURUKAWA: Chory jest synem generała Furukawy.

PIEŁĘGNIARKA: (z troską w głosie) Ach tak? Proszę chwilę zaczekać. (*Tōkyō gonin otoko*)

W zacytowanym fragmencie dopatrywać się można nawiązania do sceny z *Rwetesu*, w której położna, zamiast odebrać poród od żony ubogiego głównego bohatera, woli asystować w narodzinach prosiaka w rezydencji bogatego hrabiego. Kiedy tylko Furukawa wspomina o rzekomym generale, niemiła pielęgniarzka natychmiast staje się skora do pomocy. W każdym społeczeństwie istnieją uprzywilejowane grupy i silnie zhierarchizowana Japonia nie należy tu do wyjątków, ale szacunek, jakim mimo doprowadzenia do przegranej wojny, wciąż cieszą się oficerowie, jest dla Saitō niezrozumiały.

Podczas gdy kobiety czekają w kolejce na przydział żywności, mężczyźni ustawiają się w ogonku do jednego z tzw. barów państwowych (*kokumin sakaba*). Kitamura, kolejny z bohaterów filmu, pracuje w jednym z takich przybytków, który tak jak inne państwowe instytucje przedstawione w filmie nie funkcjonuje prawidłowo. Jego właściciel nielegalnie sprzedaje pierwszo gatunkowy alkohol, a klientom podaje alkohol przemysłowy, którego wypicie przynosi efekt uboczny w postaci paraliżu karku. Właściciel wmawia Kitamura, że zmieszany w odpowiednich proporcjach z wodą specyfik smakuje identycznie jak dwudziestoletnia whisky. W lokalu zjawia się wprawdzie inspektor, ale szybko zostaje upity przez gospodarza.

Jednym z najbardziej przejmujących aspektów filmu Saitō są zdjęcia, które w większości powstawały w autentycznych plenerach zniszczonej stolicy, co może kojarzyć się z polskim *Skarbem* Leonarda Buczkowskiego (*Przedsiębiorstwo Państwowe „Film Polski”*, premiera 19 lutego 1949). Niemal w każdej scenie widzimy szerokie, pokryte gruzem przestrzenie, na których mieszkańcy wznoszą prowizoryczne domki. Przeciwnie niż wspomniani Abe i Sasaki, Saitō nie ucieka od takich obrazów, co nadaje jego dziełu walory dokumentalne. Jest to Tokio, jakiego nie sposób zobaczyć w żadnym innym filmie japońskim. Sceny plenerowe pojawiają się oczywiście w wielu produkcjach okresu okupacji, ale bodaj w żadnej z nich zburzona stolica nie odgrywa tak istotnej roli w fabule. Tu stanowi milczący komentarz do poczynąń pięciu tytułowych bohaterów.

Bombardowania zrównały japońską stolicę z ziemią, szkody te są jednak nieporównywalne z zepsuciem, jakiego dokonała w obywatelach państwowa polityka okresu wojennego. Furukawa i koledzy wiedzą, że żyją w kraju, w którym nic nie działa tak jak powinno, w którym na gruzach starego porządku kwitnie ko-

rupcja, niesprawiedliwość i niekompetencja, ale są też świadomi, że wraz z nastaniem czasu demokracji, każdy z nich ma szansę coś zmienić na lepsze, jeśli tylko wykaże odrobinę inicjatywy. Takie jest też optymistyczne przesłanie filmu.

Za wielki sukces Satō należy uznać udane połączenie prodemokratycznego przesłania z łatwą w odbiorze formą muzycznej komedii, dlatego *Pięciu panów z Tokio* to film znacznie lepszy od błahych filmów rozrywkowych w rodzaju *Wietrzyku* i nachalnie dydaktycznych, mało przekonujących produkcji antywojennych, których przedstawicielem był *Kto jest zbrodniarzem?*

Zwraca tu także uwagę interesujące wykorzystanie muzyki skomponowanej przez Suzukiego Seiichiego (1901-1980). Nie tylko wspomniany utwór o „równości w kąpielni”, ale i wszystkie inne śpiewane przez bohaterów filmu piosenki stanowią oryginalny komentarz do sytuacji w kraju pod koniec 1945 roku. Na przykład utwór wykonany przez Ishidę w towarzystwie chóru złożonego z czekających w kolejce do punktu racjonowania żywności kobiet opisuje trudy w zdobyciu pożywienia i problemy, jakie nastręcza codzienne obcowanie z biurokacją. Film zamyka z kolei pogodna piosenka *Minna no Tōkyō* (Nasze Tokio) śpiewana radośnie przez maszerujących z łopatami na ramionach tokijczyków, których pochod ku lepszej przyszłości prowadzi piątka bohaterów filmu.

Saitō umieścił w *Pięciu panach z Tokio* wiele nonsensownych gagów, które były jego specjalnością we wczesnym okresie twórczości. Scena z Furukawą używającym po wielkiej ulewie swojego domu jako łódki, a także fragment z mieszkającymi ścianą w ścianę Entatsu i Achako udającymi przed sobą, że zasiadają do suto zastawionych stołów, mimo że obaj mają tylko to, co ich żony wystawiły w kolejce do punktu racjonowania żywności – to najlepsze przykłady. Z drugiej jednak strony w porównaniu z poprzednimi obrazami Saitō humor w *Pięciu panach z Tokio* jest często bardzo mroczny. W dwóch z cytowanych wcześniej fragmentów wspomina się o możliwej śmierci dziecka. Pojawia się w nich także wątek zatrucia metanolem, a kwestia głodu jest wszechobecna. Saitō i scenarzysta Yamashita Yoichi (1916-1991) wykazali się dużą odwagą, wplatając do filmu komediowego te poważne problemy w okresie powojennego chaosu, jakim był przełom lat 1945-46.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jak duży wpływ na scenariusz miał David Conde. Faktem jest jednak, że ponad połowa z ogłoszonych 22 września 1945 roku zaleceń została w *Pięciu panach z Tokio* przeniesiona na ekran w sposób dosłowny. Także cytowane wcześniej słowa Saitō o zastrzeżeniach wnoszonych codziennie do powstającego na bieżąco scenariusza przez szefa wydziału do spraw filmu pozwalają sądzić, że Amerykanin nie ograniczył swoich uwag jedynie do poprawienia kilku kwestii dialogowych, czego można by spodziewać się po zwykłym cenzorze, ale istotnie wpłynął na cały kształt *Pięciu panów z Tokio*. Pewne jest natomiast, że był on z filmu bardzo zadowolony. Obraz Saitō cieszył się też wielkim powodzeniem w kinach, pozostawiając *Kto jest zbrodniarzem?*, którego premiera odbyła się tego samego dnia, daleko w tyle (*Eigakan keikyō chōsa* 9). Wbrew oba-

wom wytwórni okazało się, że widzowie czekają na filmy dotyczące problemów ich codziennego życia. Reżyser Ōshima Nagisa, który w 1945 roku miał trzynaście lat, wspomnianą we wstępie scenę opisywał takimi słowami:

[Głos Roppy] zdawał się rozchodzić spod bezkresnego nieba górującego nad ruinami na całą Japonię. Śpiewaliśmy razem z bohaterami i razem z nimi śmialiśmy się. Nie mieliśmy zupełnie nic, ale byliśmy bezgranicznie szczęśliwi. Dzięki filmom mogliśmy współdzielić to szczęście i to pomogło nam jakoś przetrwać te czasy, gdy brakowało dosłownie wszystkiego. (Ōshima 31)

Film Saitō *Pięciu panów z Tokio* powstawał w trudnych warunkach, ale ani jego epizodyczna konstrukcja, ani w gruncie rzeczy propagandowy charakter nie miały nań negatywnego wpływu. Najważniejszym tematem są istotne problemy, z jakimi Japończycy zmagali się tuż po wojnie, a mimo to dzisiejszy widz nie ma poczucia obcowania z dziełem doraźnym czy interwencyjnym, lecz z cennym dokumentem swojej epoki. Nawet jeśli trudno uznać obraz Saitō za arcydzieło, to jest on niewątpliwie pierwszym zwiastunem rychłego odrodzenia kina japońskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Cox, Vicky. *Margaret Sanger*. Philadelphia: Chelsea House, 2005.
- Eiga Hozon, Kyōkai. Web. 20.1.2015. <<http://filmpres.org>>
- “Eigakan keikyō chōsa”. *Kinema Junpō* 1 (1946).
- Galbraith IV, Stuart. *The Toho Studios Story: A History and Complete Filmography*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- “Hanminshushugi eiga no jōkyō ni kan suru ken”. *Senjika eiga shiryō: Eiga nenkan Shōwa jūhachi jūku nijūnen. Daiikkan*. Red. Tōkyō Kokuritsu Kindai Bijitsukan Firumu Sentā. Tōkyō: Nihon Toshō Sentā, 2006. S. 346-357.
- “Heiwa kokka kensetsu eiga no seisaku hōshin kimeru”. *Kinema Junpō* 1 (1946).
- Hirano, Kyōko. *Tennō to seppun*. Tōkyō: Sōshisha, 1998.
- Hirosawa, Ei. “Yāsan no 1946”. *Yahashira Toshio. Hito to shinario*. Red. Shinario Sakka Kyōkai Shuppan inkai. Tōkyō: Nihon Shinario Sakka Kyōkai, 1992. S. 349-354.
- Kanda, Fumito. *Senryō to minshushugi*. Tōkyō: Shōgakkan, 1989.
- Mori, Iwao. “Kyū ni ni no shuki”. *Eiga Hyōron* 4 (1945).
- Ōshima, Nagisa. *Taikenteki sengo eizōron*. Tōkyō: Asahi Shinbunsha Shuppankyoku, 1975.
- “Rengōgun saikō shireikan eiga seisaku e shiji”. *Eiga Hyōron* 4 (1945).
- Saitō, Torajirō. *Nihon no kigekiō. Satō Torajirō jiden*. Tōkyō: Seiryū Shuppan, 2005.
- Sasaki, Yasushi. *Rakuten, rakkan eiga kantoku Sasaki Yasushi*. Tōkyō: Waizu Shuppan, 2003.
- Satō, Tadao. *Nihon eiga shi 2. 1941-1959*. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1995.
- Tōkyō gonin otoko*. Reż. Saitō Torajirō. Tōkyō: Tōhō, 1945.
- Tōkyō, Kokuritsu Kindai Bijitsukan Firumu Sentā. Web. 20.1.2015. <<http://nfc.d.momat.go.jp>>
- Yamane, Sadao. *Yamane Sadao no otanoshimi eiga seminā: Hanzaiisha wa dare ka*. Tōkyō: Kinema Kurabu, (bez daty).