

# Przekształcenia formy i funkcji pokazów latarni magicznej w XIX-wiecznej Japonii

**Dawid Głownia**

Uniwersytet Wrocławski

**T**ruizmem jest stwierdzenie, że media ulegają zmianom wraz z upływem czasu. Przekształcenia te obejmują m.in. stopień upowszechnienia medium i zasięg jego oddziaływania, przypisywane mu funkcje, charakterystykę, cele i retorykę producentów i dystrybutorów treści przekazywanych za jego pośrednictwem, występujące – a zwłaszcza: dominujące – w jego ramach gatunki, właściwości jego odbiorców i specyficzne dla ich poszczególnych segmentów rytuały odbioru oraz powiązania z innymi mediami i zewnętrznymi instytucjami. Żadne medium nie istnieje w próżni, toteż zmiany, jakim podlega, korespondują z, a często stanowią odpowiedź na szersze procesy historyczne, społeczne, polityczne, kulturowe, ekonomiczne i ideologiczne zachodzące w środowisku, w którym owo medium funkcjonuje. Zjawisko to ze szczególną wyrazistością objawia się w okresach intensywnych i drastycznych przekształceń społeczno-politycznych. A takim właśnie okresem w dziejach Japonii była druga połowa XIX wieku. Wtedy to, wskutek wymuszonego przez zachodnie mocarstwa otwarcia się na świat i polityki tamtejszych władz zmierzającej do umocnienia pozycji na arenie międzynarodowej, Japonia przekształciła się z odizolowanego, anachronicznego, zdecentralizowanego feudalnego kraju w nowoczesne (rzecz jasna: według ówczesnych standardów zachodnich), uprzemysłowione, scentralizowane państwo narodowe. Proces ten wywarł istotny wpływ na wszystkie dziedziny sztuki – od malarstwa, przez teatr, po literaturę i media, zarówno te, które trafiły do Japonii dopiero po jej otwarciu się na świat (jak fotografia i film<sup>1</sup>), jak i te znane tam już wcześniej. Do tej drugiej grupy należała latarnia magiczna (*laterna magica*, w polskiej tradycji określana także mianem latarni czarnoksiężskiej).

Celem niniejszego artykułu jest omówienie przeobrażeń, jakie dokonały się w formie i funkcjach pokazów latarni magicznej w Japonii w ciągu XIX w. oraz wskazanie na ich źródła polityczne, społeczne i kulturowe. Kwestię kluczową stanowi wykształcenie się na początku epoki Meiji (1868–1912) nowego typu pokazów, diametralnie odmiennych od wcześniejszych prezentacji, mających charakter rozrywkowy – pokazów nastawionych na edukowanie odbiorców, a w czasie I wojny chińsko-japońskiej (1894–1895) także na podsycanie wojennej gorączki.

---

<sup>1</sup> Choć pierwszy aparat fotograficzny trafił do Japonii w 1848 r., na szerszą skalę zaczęto sprowadzać te urządzenia dopiero w latach 60. XIX wieku. Przystępne i bogato ilustrowane omówienie początków fotografii w Japonii dostępne jest w: **T. Bennett**, *Photography in Japan, 1853–1912*, Tokyo 2006. Pierwsze filmowe aparaty projekcyjne trafiły do Japonii pod koniec XIX w. – kinetoskop w 1896, a witaskop i kinematograf w 1897 roku. Pierwsze lata obecności filmu w Japonii omawiam w: **D. Głownia**, *Sześć widoków na kinematografię japońską. Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina*, Wrocław 2013, s. 27–50.

Zanim przejdę od omówienia losów latarni magicznej w XIX-wiecznej Japonii, konieczne jest przynajmniej pobieżne nakreślenie ich kontekstu historycznego, w szczególności zaś radykalnych przekształceń społeczno-politycznych, jakie wystąpiły w Japonii po 1853 roku. Do tego czasu obowiązywała tam polityka skrajnej izolacji kraju, wprowadzona w latach 30. XVII w. przez szogunata serią edyktów *sakoku* (dosł. zamknięty kraj). Rozporządzenia te obejmowały m.in. karę śmierci dla Japończyków usiłujących opuścić ojczyznę i Europejczyków próbujących się tam dostać oraz drastyczne ograniczenie handlu zagranicznego – jedynym europejskim państwem, z którym utrzymywano kontakty handlowe była Holandia, przy czym tamtejsi kupcy mogli przebywać wyłącznie na sztucznej wyspie Dejima w zatoce Nagasaki. Przez niemal cały okres Edo (1603–1868) to właśnie za sprawą Holendrów docierała do Japonii zachodnia wiedza naukowa, zwana *rangaku* (dosł. holenderska nauka) – początkowo w ograniczonym zakresie, na większą skalę po zniesieniu w 1720 r. zakazu sprowadzania i tłumaczenia holenderskich książek. Za pośrednictwem Holendrów do Japonii trafiały również zachodnie wynalazki, w tym urządzenia optyczne, takie jak luneta, zgraskop, pudło perspektywiczne i latarnia magiczna.

Kres ponad 200-letniej izolacji Japonii ostatecznie położyło przybycie do jej brzegów w lipcu 1853 czterech amerykańskich okrętów pod wodzą komodora Matthew C. Perry’ego, który za pomocą „diplomacji kanonierek” wymusił na japońskich władzach nawiązanie relacji dyplomatycznych i handlowych z USA – w 1854 r. podpisano traktat z Kanagawy, a cztery lata później traktat o przyjaźni i handlu. Wkrótce nierówne traktaty z Japonią sygnowane zostały także przez inne zachodnie potęgi, które zagwarantowały sobie prawa do posiadania w Japonii placówek dyplomatycznych, obrotu towarami i eksterytorialności swoich obywateli. Ustępstwa ze strony szogunatu na rzecz zachodnich mocarstw doprowadziły do kryzysu politycznego, w którego efekcie doszło do wojny domowej między zwolennikami przywrócenia realnej władzy cesarza a siłami szogunatu (1868–1869) oraz do restytucji władzy cesarskiej (1868).

Nowe władze Japonii podjęły szeroko zakrojone działania na rzecz unowocześnienia kraju i umocnienia jego pozycji na arenie międzynarodowej. Modernizacyjna misja epoki Meiji, zasadzająca się na emulacji zachodnich rozwiązań uznanych za korzystne z punktu widzenia rozwoju Japonii, znalazła wyraz w popularnych sloganach, takich jak: „Wyjść z Azji, wejść do Zachodu” („*Datsua nyūō*”), „Dogonić, przegonić” („*Oitsuku, oikose*”) i „Wzbogacić kraj, wzmocnić armię” („*Fukoku kyōhei*”), oraz w ideologii „cywilizacji i oświecenia” (*bunmei kaika*). Zmiany, jakie wystąpiły w Japonii w epoce Meiji, objęły właściwie wszystkie aspekty życia i funkcjonowania państwa. Zagadnienie to zostało gruntownie omówione w literaturze z zakresu historii Japonii, dlatego w tym miejscu ograniczę się tylko do kilku przykładów<sup>2</sup>. W 1869 r. zniesiono feudalny system klasowy *shinōkōshō*. W 1872 r. wprowadzono powszechną edukację i armię poborową. W 1876 r. – zakaz noszenia mieczy dla wszystkich z wyjątkiem wojskowych, policjantów i wysokiej rangi urzędników w mundurach galowych. W latach 70. rząd podjął wysiłki na rzecz rozwoju przemysłu i zwiększenia produkcji, m.in. przez import zachodnich technologii, a w latach 80. rozpoczął proces ograniczenia lokalnej autonomii na rzecz centralnej administracji. Ponadto w latach 70. podjęto pierwsze kroki w kierunku ekspansji terytorialnej i ekonomicznej Japonii – kontynuowano kolonizację Hokkaido, podpisano chińsko-japoński traktat o przyjaźni i handlu oraz traktat z Rosją, w którym uznano prawo Japonii do Wysp Kurylskich, w końcu zaś włączono do Japonii archipelag Riukiu jako prowincję Okinawa. Swoistym zwieńczeniem procesów modernizacji Japonii było jej zwycięstwo w I wojnie chińsko-japońskiej, w wyniku której uzyskała Tajwan, uznanie międzynarodowej opinii publicznej oraz stopniową rewizję nierównych traktatów. Status Japonii jako mocarstwa potwierdziły nawiązanie w 1902 r. sojuszu brytyjsko-japońskiego i jej zwycięstwo w wojnie rosyjsko-japońskiej (1904–1905).

---

<sup>2</sup> Osoby zainteresowane tematem mogą sięgnąć (ograniczając się tylko do publikacji dostępnych w języku polskim) m.in. do: J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984; C. Totman, *Historia Japonii*, przeł. J. Hunia, Kraków 2009; A. Gordon, *Nowożytna historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, przeł. I. Merklejn, Warszawa 2010; K. Henshall, *Historia Japonii*, przeł. K. Wiśniewska, Warszawa 2011. Szczególnie godny uwagi jest tom zbiorowy: *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, red. B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2006.

## Rozrywkowe pokazy latarni magicznej w pierwszej połowie XIX wieku

Funkcjonowanie pokazów latarni magicznej w Japonii w pierwszej połowie XIX w. było ściśle związane z fenomenem *misemono*, stanowiącym jeden z elementów bogatej kultury miejskiej, jaka wykształciła się tam w epoce Edo. Kultura ta obejmowała nie tylko teatr *kabuki* i *bunraku*, literaturę popularną, malarstwo *ukiyo-e* i dzielnice rozkoszy, ale i świat ulicznych atrakcji, który tak oto opisuje Stephen Mansfield:

Dla tych, których nie było stać na teatr lub dzielnice rozkoszy, istniały rozrywkowe budki rozstawione pod wielkimi mostami, wzdłuż szerokich przecinek przeciwpożarowych i zatłoczonych skrzyżowań, bazarów, pasaży przed świątyniami i chramami i na innych otwartych przestrzeniach. Tu mogli oni obejrzeć tancerzy, posłuchać opowiadaczy, otrzymać buddyjski egzorcyzm, obejrzeć dziwne zwierzęta i ptaki, sprowadzone do kraju przez Holendrów, oraz ludzi z deformacjami. Pokazy latarni magicznej, naśladowców, iluzjonistów i wykonawców sztuczek z wachlarzem stanowiły w tych miejscach regularny widok. Aktorzy, którzy wykonywali tzw. „żebracze *kabuki*”, wcielali się jednocześnie w dwie role, malując jedną stronę twarzy tak, by przedstawiała jedną postać, drugą natomiast na podobieństwo innej. Analogicznie, dwie połowy ich ciała były ubrane w stroje różnych postaci. Wciąż wymyślano kolejne absurdalne nowinki. Zabawiacze przeskakiwali przez kosze najeżone mieczami lub okręgi, w których paliły się świece. Inni połykali rapiery albo gwoździe bądź dawali cudaczne pokazy muzyczne, np. używając jaja lub chochli zamiast plektronu podczas gry na trzystrunowym *samisenie*. [...] W namiotach wystawiano postaci z *papier-mâché* zwane *iki-ningyō* (żywe lalki)<sup>3</sup>.

Wszystkie z wymienionych przez Mansfielda atrakcji należały do kategorii *misemono* (dosł. publicznie oglądanie rzeczy), obejmującej zróżnicowane praktyki wystawiennicze i performatywne prezentowane w celach zarobkowych w przydrożnych budkach, namiotach i naprędce skleconych stoiskach<sup>4</sup>. Choć sam termin pojawił się w epoce Edo, załóżki *misemono* wykształciły się już w epoce Muromachi (1336–1573) w postaci *kanjin kōgyō*, czyli pokazów organizowanych w celu pozyskania funduszy przez chramy i świątynie, wynajmujące profesjonalnych zabawiaczy i czerpiące pieniądze z opłat wejściowych<sup>5</sup>. Drugie istotne źródło *misemono* stanowiła praktyka *kaichō* (dosł. odsłonięcie kurtyny), tj. publicznego czasowego wystawiania skarbów religijnych na co dzień niedostępnych oczom profanów, które tak jak *kanjin kōgyō* wiązało się z pozyskiwaniem funduszy<sup>6</sup>. Przestrzeń *kaichō* łączyła sfery *sacrum* i *profanum*, gdyż wokół prezentowanych obiektów religijnych rozstawiano stoiska z jedzeniem, pamiątkami i innymi atrakcjami. Stopniowa sekularyzacja obu tych praktyk doprowadziła do wykształcenia *misemono*. Jak wskazuje Nam-lin Hur, w ramy *misemono* wchodziło wszystko to, co było „wystarczająco niezwykle, rzadkie, fascynujące i sensacyjne, by przyciągnąć tłum i przynieść zysk”<sup>7</sup>. Na atrakcje te składały się m.in. sztuczki kuglarskie i popisy akrobacyjne, sztuki performatywne, narracyjne i oratorskie<sup>8</sup>, pokazy typu *freak-show*, egzotyczne zwierzęta

<sup>3</sup> Zob. S. Mansfield, *Tokyo: A Cultural History*, Oxford – New York 2009, s. 53–54: „For those unable to afford the theatre or the pleasure quarters, there were entertainment booths set up under the great bridges, along wide firebreaks and crowded crossroads, bazaars, the precincts of temples and shrines and other open spaces. Here they could watch dancers, listen to storytellers, receive a Buddhist exorcism, see strange animals and birds, brought to the country by the Dutch, and people with deformities. Magic lantern shows, impersonators, illusionists and performers of fan tricks were regulars at these venues. The actors who performed in the so-called “beggar’s kabuki” did a double turn, painting one side of their face to represent one character, the other in the likeness of a second. Likewise, the two halves of their body were dressed in the clothing of the two respective characters. Absurd novelties were dreamed up. Performers leapt through baskets bristling with sword blades or rattan hoops blazing with burning candles. Others swallowed rapiers or needles, or gave bizarre musical performances, using an egg or ladle in one instance as a plectrum to play the three-stringed shamisen. [...] Papier-mâché figures called *iki-ningyo* (living dolls), were exhibited in tents”.

<sup>4</sup> Szersze omówienie fenomenu *misemono* można znaleźć w: A. L. Markus, *The Carnival of Edo – Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” 1985, nr 2.

<sup>5</sup> Zob. N.-L. Hur, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensōji and Edo Society*, Cambridge – London 2000, s. 86.

<sup>6</sup> Zob. P. F. Kornicki, *Public Display and Changing Values. Early Meiji Exhibitions and Their Precursors*, „Monumenta Nipponica” 1994, nr 2, s. 174–178.

<sup>7</sup> Zob. N.-L. Hur, *op. cit.*, s. 61: „wonderous, rare, fascinating, or sensational enough to attract a crowd and bring profit”.

<sup>8</sup> Do sztuk performatywnych, narracyjnych i oratorskich prezentowanych w ramach *misemono* można zaliczyć m.in. wspomniane przez Mansfielda „żebracze *kabuki*”, humorystyczne opowiadki z puentą, śpiewną narrację *nagauta*, „sutrę głupców” (*adohara-kyō* – satyryczne wersy recytowane w stylu sutry przez fałszywych mnichów przy akompaniamencie drewnianego bębenka) i *yominomo* – czytanie lub recytację długich historii (np. opowieści *kōdan*)

i rośliny, wymyślne rękodzieło i zagraniczne wynalazki. Wśród tych ostatnich znalazła się także latarnia magiczna, której pokazy rychło ewoluowały z demonstracji zachodniej technologii w widowiskowe spektakle narracyjne.

*Laterna magica* to aparat projekcyjny o kształcie skrzyni, rzutujący obraz ze szklanych przezroczy. W swej elementarnej postaci składa się z soczewki wmontowanej w obudowę, szczeliny do wsuwania przezroczy, źródła światła i lustro wklęsłego do jego potęgowania<sup>9</sup>. Wynalezienie urządzenia tradycyjnie przypisywano niemieckiemu jezuitcie Athanasiusowi Kircherowi, który miał jakoby skonstruować je ok. 1645 r., lecz obecnie uznaje się, że pierwszą działającą latarnią magiczną stworzył 14 lat później holenderski uczoney Christiaan Huygens<sup>10</sup>. W 1664 r. duński matematyk Thomas Rasmussen Walgensten rozpoczął podróż po Europie z latarnią magiczną własnej konstrukcji, organizując regularne publiczne pokazy urządzenia. Mniej więcej w tym samym czasie John Reeves i jego ojciec Richard, londyńscy producenci przyrządów optycznych, zajęli się produkcją latarni magicznych i ich sprzedażą do użytku domowego. W XVIII w. za sprawą wędrownych zabawiaczy pokazy latarni magicznej stały się popularną rozrywką na terenie całej Europy. Aparat był stopniowo rozwijany przez kolejnych badaczy – opracowano m.in. metody produkcji przenośnej wersji aparatu, polepszania ostrości i powiększania rozmiaru obrazu, jednoczesnego rzutowania na ekran większej liczby obrazów z osobnych przezroczy oraz uzyskiwania efektu ruchu. Idee teoretyków były inkorporowane w ramy pokazów urządzenia w celu zwiększenia ich atrakcyjności. Równolegle do pokazów rozrywkowych latarnia magiczna była wykorzystywana w celach edukacyjnych.

Do Japonii trafiła najprawdopodobniej w latach 70. XVIII wieku<sup>11</sup>. Na komercyjny potencjał wynalazku szybko zwrócili uwagę japońscy zabawiacze, o czym świadczą fragmenty wydanego w 1779 r. *Konesera tengu* (*Tengutsū*), podręcznika dla magików autorstwa Tessaia Hirasego, w którym znalazł się opis działania i ilustracje aparatu, umożliwiające jego konstrukcję. Na początku XIX w. wykształciła się w Japonii lokalna, specyficzna odmiana pokazów latarni czarnoksięskiej, zwana *utsushi-e* (dosł. rzutowane obrazy). Za twórcę tego rodzaju widowisk uznawany jest Kumakichi Kameya, projektant kimon i amatorski wykonawca *rakugo* (dosł. spadające słowa; formy komicznych monologów), który zainteresował się urządzeniem po tym, jak zobaczył je w jednej z budek z atrakcjami w Edo.

Pierwszy publiczny pokaz *utsushi-e* w wykonaniu Kameyi odbył się w 1803 roku. Jako że spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem widowni, Kameya zdecydował się kontynuować tę działalność, w której posługiwał się pseudonimem Toraku Kameya I. To właśnie za jego sprawą proste dotychczas pokazy latarni magicznej przekształciły się w pełnowymiarowe spektakle. Kameya kładł silny nacisk na wywołanie wrażenia ruchu postaci i innych obiektów pojawiających się w przedstawieniach oraz na atrakcyjne efekty specjalne. Uniemożliwiał przy tym widzom przyjrzenie się, w jaki sposób tworzone było widowisko, skrywając się przed ich wzrokiem za ekranem z półprzezroczystego materiału, na który rzutował obraz od tyłu. Takiej praktyki nie spotykało się w Japonii podczas wcześniejszych pokazów latarni magicznej, atrakcją stanowiło w nich bowiem także samo urządzenie. Kameya rozwinął również narracyjny charakter pokazów, prezentując całe opowieści, wzbogacone o narrację, muzykę i efekty dźwiękowe<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Historię rozwoju latarni magicznej i opis jej działania można znaleźć m.in. w: W. Jewsiewicki, *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953, s. 78–106; T. L. Hankins, R. J. Silverman, *Instruments and the Imagination*, Princeton 1995, s. 37–71. W przypadku pierwszej pozycji należy wziąć poprawkę na to, że autor błędnie przypisuje skonstruowanie pierwszej latarni magicznej A. Kircherowi.

<sup>10</sup> Zob. L. Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of Cinema*, transl. R. Crangle, Exeter 2000, s. 20–27, 33–45.

<sup>11</sup> Zob. J. A. Dym, *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica” 2000, nr 4, s. 518.

<sup>12</sup> Zob. M. Kusahara, *Utsushi-e and the magic lantern – An archaeology of the moving image*, [http://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture\\_150615.html](http://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture_150615.html) (data dostępu: 5 IX 2019). Autorka zwraca uwagę na to, że zabieg rzutowania obrazów zza ekranu stosowany był również w europejskich fantasmagoriach – pokazach latarni magicznej, podczas których prezentowano obrazy duchów i potworów. Badaczka przypuszcza, że pomysł umieszczenia aparatu za ekranem zaczerpnął Kameya ze znanego w Japonii teatru cieni, gdzie cień płaskich kukiełek poruszanych przed źródłem światła rzutowany jest na papierowy ekran. Dopuszcza jednak możliwość, że dowiedział się on o fantasmagoriach od któregoś ze studentów „holenderskich nauk”.

Między *utsushi-e* a dominującym na Zachodzie modelem pokazów latarni magicznej występowały znaczące różnice w zakresie technik prezentacyjnych, co – w pewnym przynajmniej stopniu – było pochodną różnic w budowie używanych aparatów. Latarnie europejskie z reguły wykonywano z metalu, często bogato ornamentowanego, dzięki czemu sam aparat stanowił atrakcję wizualną. Projektorzy japońskie, zwane *furo* (dosł. wanna)<sup>13</sup>, wykonywano zaś z lekkiego drewna, co wynikało z niskiego stopnia rozwoju technik obróbki metali. Ze względu na wykorzystany materiał były one lekkie i – w przeciwieństwie do aparatów zachodnich – nie nagrzewały się pod wpływem lampy oliwnej stosowanej jako źródło światła, dzięki czemu można było nosić je w rękach podczas pokazów. W Europie pokazy latarni magicznej odbywały się zazwyczaj przy użyciu pojedynczego, nieruchomego projektora, obsługiwanego przez jednego operatora. W celu ułatwienia jednoosobowej obsługi aparatu i uatrakcyjnienia całości wypracowano tam szereg rozwiązań technicznych w rodzaju podwójnych i potrójnych projektorów, powstałych przez połączenie ustawionych na sobie latarni, czy systemu dźwigni, umożliwiającego szybką, automatyczną zmianę slajdów – bądź jednego, bądź wszystkich na raz. Spektakle *utsushi-e* miały natomiast charakter zespołowy, a stosowane w nich techniki prezentacyjne bazowały nie na środkach mechanicznych, lecz na czynnościach manualnych.

Rzutowane obrazy malowano na szklanych płytkach o rozmiarze ok. 5 × 5 cm, które umieszczano w podłużnych drewnianych listwach – po kilka w jednej – wsuwanych do szczeliny w aparacie. Postaci pojawiające się w przedstawieniu malowano w różnych pozach, które w czasie spektaklu zmieniano, przesuwając listwę w szczelinie tak, by za soczewką znalazł się odpowiedni malunek. Bardziej zaawansowany efekt ruchu uzyskiwano poprzez szybkie przesuwanie fragmentów listwy, na których znajdowały się sylwetki postaci w kolejnych fazach ruchu. W analogiczny sposób animowano inne obiekty, np. wybuchające na niebie fajerwerki, palącą się świecę czy drzewa targane wiatrem. Każdemu elementowi pojawiającemu się w danym momencie na ekranie przyporządkowany był osobny projektor z własnym operatorem. Ze względu na właściwości konstrukcyjne *furo* ich operatorzy mogli swobodnie przemieszczać się z aparatami przyściśniętymi do klatki piersiowej lub ramienia, co pozwalało na wprowadzenie do spektaklu dodatkowych aspektów ruchowych – postaci poruszały ciałem, przemieszczały się po ekranie oraz zbliżały i oddalały od widzów. Umożliwiała to również stosowanie efektów trickowych w rodzaju powiększania się i pomniejszania obiektów na ekranie czy ich nagłego znikania i pojawiania się w innym miejscu. Mobilność operatorów pozwalała na rozgrywanie akcji przedstawienia na większej przestrzeni, toteż obrazy rzutowano na szeroki, prostokątny ekran, co kontrastowało z modelem pokazów przyjętym na Zachodzie, gdzie z reguły używano ekranu kwadratowego. Poza operatorami projektorów w skład zespołów *utsushi-e* wchodził również narratorzy i muzycy, których zadanie polegało na wzbogaceniu spektaklu o warstwę audialną.

Na repertuar przedstawień *utsushi-e* składały się głównie popularne legendy, opowieści o wojownikach, historie o duchach i potworach oraz opowiadki humorystyczne. Z reguły były one adaptacjami fragmentów spektakli *kabuki* i *bunraku* oraz różnego typu opowieści ustnych prezentowanych w ramach *misemono*. Niezwykłość widowisk, jakie można było tworzyć w ramach *utsushi-e*, dobrze ilustruje relacja z pokazu, który Lafcadio Hearn oglądał pod koniec XIX wieku. Opisywany przez niego spektakl przedstawiał historię dzielnego samuraja, który pokonuje w walce górskiego demona podszywającego się pod górskie bóstwo i nakazującego chłopom z pewnej wioski co rok oddawać mu na pożarcie młodą kobietę. W trzeciej, finałowej, scenie demon, ubrany cały na białą, ściąga woalkę zasłaniającą mu twarz, ukazując czaszkę z fosforyzującymi oczyma. Chwilę później odkrywa swe małpie dłonie, zakończone wielkimi pazurami. Pod koniec pojedynku, jaki wówczas następuje, samuraj rzuca demona na ziemię i ucina mu głowę. Ta rośnie do ogromnych rozmiarów i próbuje pożreć przeciwnika. Kiedy zostaje cięta mieczem, toczy się, plując ogniem, po czym znika<sup>14</sup>. Istotnym wymiarem pokazów *utsushi-e* był żywiolowy charakter ich odbioru – widzowie wybuchali śmiechem, krzyczeli z przerażenia i głośno komentowali to, co działo się na ekranie.

<sup>13</sup> Termin ten był stosowany w odniesieniu do projektorów z racji ich podobieństwa do japońskich wanien, które wykonywano z drewna i które, podobnie jak projektory, były wąskie, lecz głębokie.

<sup>14</sup> Zob. L. Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston – New York 1894, t. 2, s. 646–647.

### Latarnia magiczna w służbie edukacji w drugiej połowie XIX wieku

Po otwarciu się Japonii na świat, a zwłaszcza po restauracji Meiji, znacznie zwiększyła się skala importu zachodnich technologii, sprowadzanych zarówno przez Japończyków powracających z zagranicznych wyjazdów, jak i przez zagranicznych oraz krajowych handlarzy. Wiele ze sprowadzonych wówczas aparatów prezentowano w ramach *miesemono* – ze względu na ich niezwykłość oraz sprzyjającego tego typu inicjatywom ducha „cywilizacji i oświecenia”. W ten sposób w Tokio w budkach *misemono* zaprezentowano m.in. piłę oscylacyjną (1866), wiertarkę pionową (1866), bębenek wybijający rytm impulsów telegraficznych (1869) i napędzane parą koło zamachowe (1874)<sup>15</sup>.

W latach 70. XIX w. do Japonii trafiły także nowoczesne zachodnie latarnie magiczne. Urządzenia te zaczęto określać mianem *gentō* (dosł. lampa widmowa) w celu odróżnienia ich od *utsushi-e*. Nie chodziło przy tym wyłącznie o wskazanie na różnice konstrukcyjne między drewnianymi, wykorzystującymi – jako źródło światła – lampy oliwne, manualnie operowanymi *utsushi-e* a metalowymi, wyposażonymi w lampy naftowe i gazowe, zautomatyzowanymi latarniami zachodnimi. O wiele ważniejsze było podkreślenie rozbieżności w zakresie funkcji – *gentō* bowiem miało być użytkowane nie w celach rozrywkowych, lecz edukacyjnych. Dobrą ilustrację tego sposobu myślenia stanowi fragment *Poprawionej encyklopedii źródeł rzeczy i zwyczajów epoki Meiji (Zōtei Meiji jibutsu kigen)* Kendō Ishiiego:

W naszym kraju również istniały pewnego rodzaju latarnie magiczne. Nazywano je *utsushi-e* lub *kage-e*, czyli rzutowane cienie obiektów, i używano ich w celu dostarczenia rozrywki kobietom i dzieciom. Stosowane w nich mechanizmy były niemal takie same, jak te używane w dzisiejszych latarniach *gentō*, lecz nieco innej jakości. Niemniej jednak możemy stwierdzić, że latarnie *gentō* są całkowicie nowymi obiektami sprowadzonymi z Zachodu, gdyż są wykorzystywane do edukacji i innych celów praktycznych<sup>16</sup>.

Pierwszą nowoczesną latarnię magiczną sprowadził do Japonii w 1874 r. Seiichi Tejima, który powrócił wówczas do ojczyzny po kilkuletnim pobycie na Zachodzie. Tejima opuścił kraj w 1870 r., w wieku 20 lat, i udał się do USA, gdzie najpierw rozpoczął naukę w szkole średniej w Filadelfii, a następnie w Lafayette College w pobliskim Easton. Utraciwszy środki na dalsze studia, w 1872 r. podjął pracę w charakterze tłumacza u sekretarza tzw. misji Iwakury, z którą udał się do Wielkiej Brytanii. Misja powróciła do Japonii 1873 r., lecz Tejima pozostał za granicą jeszcze rok. Poza samym urządzeniem przywiózł on ze sobą kilkadziesiąt slajdów edukacyjnych, z czego 17 dotyczyło astronomii, 12 – zjawisk naturalnych, 21 – zwierząt, a 20 – ludzkiej anatomii<sup>17</sup>. Po rozpoczęciu pracy w Ministerstwie Edukacji Tejima propagował ideę wykorzystania *gentō* w celach edukacyjnych, argumentując m.in., że wynalazek ten pozwala prezentować wiedzę w formie atrakcyjnej dla odbiorców, ukazywać zjawiska niedostrzegalne ludzkim okiem oraz prezentować te same treści wielu osobom jednocześnie – a jako że operuje obrazem, ułatwia zapamiętywanie informacji i zrozumienie przerabianego materiału. W 1884 r., piastując stanowisko kierownika Muzeum Edukacji w Tokio, Tejima pisał na łamach „Dai Nihon Kyōikukai Zasshi” (Czasopisma Stowarzyszenia Edukacyjnego Wielkiej Japonii):

Latarnia magiczna oszczędza pracę, nie wymaga bowiem rysowania obrazów, a ze względu na to, że rzutuje wyraźne obrazy, widzowie lepiej rozumieją [omawiane zagadnienia]. Jeśli latarnia jest wyśmienicie wykonana, możemy użyć jej

<sup>15</sup> Zob. A. L. Markus, *op. cit.*, s. 523.

<sup>16</sup> Zob. K. Ishii, *Zōtei Meiji jibutsu kigen*, Tōkyō 1926., s. 247. „There were also some magic lanterns in our country. They were called *utsushi-e* or *kage-e*, namely projected shadows, and provided as entertainment for women and children. Their mechanisms are almost the same as those of today's *gentō* lanterns, but slightly different in their quality. However, we can say that *gentō* lanterns are completely new objects imported from the West because they are used for education and other practical uses” (cyt. za: R. Okubo, *The Magic Lantern Show and Its Spectators during Late Nineteenth-Century Japan: Control of Perception in Lantern Shows for Education and News Report of Sino-Japanese War*, „Iconics” t. 11 [2014], s. 10).

<sup>17</sup> Zob. T. LaMarre, *Magic Lantern, Dark Precursor of Animation*, „Animation”, 2011, nr 2, s. 129.

zamiast mikroskopu i pokazać aktywność mikrobów oraz eksperymenty z zakresu fizyki i chemii w skali kilkakrotnie większej niż w rzeczywistości, a tym samym dokładnie zademonstrować je licznym widzom. W porównaniu z mikroskopem, który może być używany w danym momencie tylko przez jedną osobę, użyteczność [*gentō*] jest rzeczą oczywistą. Dlatego też latarnia magiczna jest najbardziej użyteczna i niezbędna w zastosowaniu edukacyjnym<sup>18</sup>.

Władze Meiji faktycznie uznały latarnię magiczną za narzędzie użyteczne w działaniach edukacyjno-wychowawczych. Aparat ceniono szczególnie za jego możliwości w zakresie przekazywania elementarnej wiedzy osobom niepiśmiennym i półpiśmiennym, zwłaszcza mieszkańcom wsi, gdzie wskaźnik alfabetyzmu był wciąż niski, oraz kobietom i dzieciom. W 1880 r. Ministerstwo Edukacji zleciło dwóm właścicielom studiów fotograficznych – Hatsuzō Tsurubuchiemu i Matsuchiemu Nakajimie – produkcję edukacyjnych slajdów do latarni magicznej, które później dystrybuowało w szkołach. Edukacyjne pokazy *gentō* rozprószyły się na szerszą skalę w drugiej połowie lat 80. XIX w., wraz z produkcją tanich krajowych aparatów projekcyjnych. Prezentacje te miały dwie podstawowe grupy odbiorców: uczniów i studentów oraz szerszą populację, której przedstawiciele bądź to zakończyli już edukację szkolną, bądź nigdy jej nie pobierali. W ramach systemu szkolnictwa rzutowanie slajdów traktowano jako metodę kształcenia suplementarną względem wykładu i stosowano do ilustrowania zagadnień poruszanych podczas zajęć za pomocą różnego rodzaju rysunków, schematów, wykresów i fotografii<sup>19</sup>. Poza tym organizowano darmowe i płatne publiczne pokazy, mające na celu edukowanie widzów, przekazywanie oficjalnych informacji, propagowanie państwowej ideologii i promowanie pożądanych postaw. Prezentowano tam treści z zakresu wiedzy ogólnej, wiedzy o świecie zachodnim, nauk ścisłych, historii powszechnej i historii Japonii, etyki i moralności oraz idei restauracji Meiji. Informowano też o niedawnych wydarzeniach w kraju i za granicą. Zmiana funkcji pokazów latarni magicznej pociągnęła za sobą zmianę ich formy – aparat nie znajdował się już za ekranem, lecz przed nim, zazwyczaj zasłonięty parawanem, by nie odciągał uwagi widzów od wyświetlanych obrazów, obok ekranu stał zaś formalnie ubrany wykładowca, wskazujący na istotne elementy omawianych slajdów. Przede wszystkim jednak dążono do wyeliminowania żywiołowego charakteru ich odbioru – publiczność winna była uczestniczyć w pokazach w skupieniu, uważnie słuchając wykładowcy, i nie reagować głośno na to, co widziała na ekranie.

Zaangażowanie latarni magicznej do celów edukacyjnych nie oznaczało bynajmniej, że w epoce Meiji aparat ten został całkowicie zawłaszczony przez sferę państwową i zniknął ze świata popularnej rozrywki. Medium to funkcjonowało bowiem wówczas w trzech postaciach: tradycyjnego *utsushi-e*, szkolnych i publicznych prezentacji edukacyjnych oraz rozrywkowych pokazów z użyciem *gentō*. W 1894 r. wykształciła się wszakże w Japonii jeszcze jedna forma wykorzystania latarni magicznej, zorientowana na nowy cel.

### **Pokazy latarni magicznej w czasie I wojny chińsko-japońskiej**

Wojna między Japonią a Chinami była wydarzeniem nie tylko politycznym i militarnym, ale również medialnym. W czasie tego konfliktu środki masowego przekazu pełniły funkcje daleko wykraczające poza samo informowanie o jego przebiegu – odgrywały ważną rolę w procesie mobilizacji duchowej i ekonomicz-

<sup>18</sup> Zob. „Dai Nihon Kyōikukai Zasshi” 1884, nr 6: „*The magic lantern saves the labor of drawing images, and because it clearly projects images, spectators' understanding becomes much better. If the lantern is exquisitely made, we can use it instead of a microscope, and show the activity of microbes and experiments of physics or chemistry several times larger than the actual size, thus we can plainly demonstrate them for numerous spectators. In comparison with a microscope, which can be used by only one person at a time, its usefulness is clearly understood. Therefore, the magic lantern is most useful and indispensable in its academic usage*” (cyt. za: R. Okubo, *op. cit.*, s. 11).

<sup>19</sup> Rzutowanie fotografii za pomocą latarni magicznej stało się możliwe dzięki technice produkcji szklanych slajdów fotograficznych opracowanej pod koniec lat 40. XIX w. przez W. i F. Langenheimów, bazujących na wprowadzonej w 1841 r. technice kalotypii. Zob. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, New York 1990, s. 29–30. Gdy do Japonii sprowadzono nowoczesne latarnie magiczne, slajdy fotograficzne były już w powszechnym użyciu.

nej obywateli, nastawionej na zniechęcanie mężczyzn do unikania służby wojskowej<sup>20</sup> i wzmacnianie frontu domowego, obejmującego m.in. zakup obligacji wojennych, pozyskiwanie żywności i darów dla żołnierzy, dostarczanie produktów rolnych na handel zagraniczny i koni dla wojska, działalność w organizacjach wspierających wysiłek wojenny oraz pomoc rodzinom, których synowie zostali powołani. Należy przy tym podkreślić, że stopień kontroli japońskich władz nad mediami, choć wysoki, nie był absolutny i nie dysponowały one narzędziami legislacyjnymi pozwalającymi im wymusić na mediach propagowanie postaw prowojennych. Zaangażowanie się przedstawicieli świata medialnego w podsycanie wojennej gorączki było w aktywnością dobrowolną, wynikającą z ich faktycznych przekonań i chęci kapitalizacji prowojennych nastrojów społecznych.

Medium, które odegrało kluczową rolę w relacjonowaniu i interpretowaniu wojny z Chinami, była prasa<sup>21</sup>. Wieści z frontu docierały do Japonii w błyskawicznym tempie, dzięki czemu ludność mogła na bieżąco śledzić kolejne sukcesy japońskiej armii i marynarki. Na rynku pojawiło się wówczas nawet kilka periodyków w całości poświęconych konfliktowi z Chinami, z których najważniejszy był magazyn „Nisshin Sensō Jikki” (Raporty z Wojny Chińsko-Japońskiej”) wydawnictwa Hakubunkan. Podstawowy nośnik informacji o przebiegu działań militarnych stanowiły jednak gazety codzienne – ze względu na częstotliwość publikacji, wysokie nakłady, szeroką cyrkulację i relatywnie niską cenę. Prasa wywierała również wpływ na inne media, jako że ich twórcy i producenci bazowali na zawartych w niej informacjach i inspirowali się jej retoryką.

W trakcie konfliktu z Chinami po raz pierwszy w dziejach Japonii wystąpiło zjawisko, które historycy sztuki Yasunori Tan’o i Akihisa Kawada określają mianem „wojennej mobilizacji obrazu”<sup>22</sup>. Szeroko rozumiane „obrazy” wojny cyrkulowały wówczas na terenie całego kraju, zarówno w formie bezpośredniego suplementu do tekstu prasowego, jak i w oderwaniu niego, współkreując potoczne wyobrażenia na temat konfliktu z Chinami i wzmacniając postawy prowojenne. Wojna była wizualizowana – i celebrowana – w spektaklach teatralnych, na fotografiach, ilustracjach prasowych, *sensō-e* (dosł. wojenne obrazy; gatunek malarstwa drzeworytniczego przedstawiającego wojnę), slajdach latarni magicznej, a nawet na przedmiotach codziennego użytku, w tym odzieży i zabawkach<sup>23</sup>. Media wizualne pełniły rolę suplementarną względem słowa pisanego – miały na celu nie tyle informowanie obywateli o przebiegu wojny (wiedzę na ten temat czerpali oni bowiem z wiadomości i artykułów prasowych), ile umożliwienie im „zobaczenia” wydarzeń, miejsc i postaci, o których wcześniej czytali lub słyszeli. Latarnia magiczna nie różniła się pod tym względem od innych mediów wizualnych, oferowała jednak wyjątkowy model odbioru obrazów wojny – symultaniczne doświadczenie ich konsumpcji i współreagowania na nie.

W czasie wojny z Chinami wystąpiła w Japonii wyraźna reorientacja w zakresie użytku czynionego z *gentō* – przekazywanie wiedzy naukowej i kształcenie moralne zostały zepchnięte na drugi plan, na pierwszy wysunięto natomiast relacjonowanie przebiegu wojny i wzmacnianie uczuć patriotycznych. Pokazy o te-

<sup>20</sup> W latach 90. XIX w. wciąż jeszcze spora część Japończyków była niechętna służbie wojskowej, głównie ze względu na to, że powołanie mężczyzn do niej zmniejszało zdolność produkcyjną gospodarstwa domowego i pogarszało jego sytuację finansową, co było szczególnie dotkliwe na wsi. Szacuje się, że przed poborem uciekało wówczas średnio 6 tys. mężczyzn rocznie. Ci, którzy nie chcieli się ukrywać, stosowali inne sposoby na uniknięcie poboru – adopcję przez bezdzietną rodzinę, przeniesienie się do miejsca, w którym lekarze byli bardziej skłonni do wystawiania zaświadczeń zwalniających ze służby, samookałeczenie i symulowanie choroby. Zob. S. Partner, *Peasants into Citizens? The Meiji Village in the Russo-Japanese War*, „Monumenta Nipponica” 2007, nr 2, s. 201–202; S. Lone, *Provincial Life and the Military in Imperial Japan: The Phantom Samurai*, London – New York 2010, s. 17.

<sup>21</sup> Szersze omówienie aktywności japońskiej prasy w przededniu, w trakcie i po zakończeniu wojny można znaleźć w: J. L. Huffman, *Creating a Public: People and Press in Meiji Japan*, Honolulu 1997, s. 199–223.

<sup>22</sup> Zob. S. Lone. *op. cit.*, s. 31.

<sup>23</sup> Więcej na temat sposobów przedstawiania wojny w sztukach plastycznych, teatrze i literaturze można znaleźć w: D. Keene, *The Sino-Japanese War of 1894–95 and Its Cultural Effects in Japan*, [w:] *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. D. H. Shively, Princeton 1971. Temat fotografii z I wojny chińsko-japońskiej i wojny rosyjsko-japońskiej został dobrze opracowany w: S. Dobson, *Reflections of Conflict: Japanese Photographers and the Russo-Japanese War*, [w:] F. A. Sharf, A. Nishimura Morse, S. Dobson, *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*, Boston 2005. Ciekawy wybór *sensō-e* z wojny z Chinami z komentarzem zawiera: S. Okamoto, *Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War, 1894–95*, ed. J. I. Watkins, introd. D. Keene, Philadelphia 1983. O przedmiotach użytku codziennego pisał na bieżąco L. Hearn (*Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Boston – New York 1896, s. 90–92, 94–95).



matyce wojennej odbywały się na terenie całego kraju, od metropolii po niewielkie wioski, gromadząc setki, a niekiedy nawet ponad 1000 widzów. Urządzano je w szkołach, salach wykładowych, teatrach, fabrykach, świątyniach i specjalnie rozstawianych w tym celu wielkich namiotach. Były organizowane m.in. przez władze lokalne szkoły, stowarzyszenia edukacyjne, organizacje wspierające wysiłek wojenny, przedstawiciele sektora rozrywkowego, a nawet szeregowych obywateli – dziennik „Gifu Nichi Nichi Shinbun” (Gazeta Codzienna z Gifu) we wrześniu i październiku 1894 informowała o mężczyźnie z Eny, który z zakupił pakiet slajdów, a następnie na własny koszt prezentował je w okolicznych wioskach, i o mieszkańcach Nakatsugawy, którzy złożyli się na kilkaset slajdów, po czym organizowali płatne pokazy, przeznaczając wpływy z wejściówek dla rodzin lokalnych poborowych<sup>24</sup>. Tego typu inicjatywom sprzyjała relatywnie niska cena krajowych latarni magicznych i slajdów – koszt aparatów wahał się od 6 do 25 jenów (w zależności od tego, na jaką odległość mogły one rzutować wyraźny obraz), natomiast za 20 slajdów trzeba było zapłacić, w zależności od ich rozmiaru, od 3 do 6 jenów<sup>25</sup>. Pokazom, trwającym zwykle kilka godzin, towarzyszyła mniej lub bardziej rozbudowana narracja, w której ramach prowadzący referował dotychczasowy przebieg konfliktu i wyjaśniał jego przyczyny, przedstawiał sylwetki prominentnych wojskowych i bohaterów wojennych, omawiał wyświetlane slajdy, a także rozbudzał patriotyczne uczucia widzów i nawoływał ich do wspierania wysiłku wojennego.

W przeciwieństwie do wcześniejszych – edukacyjnych – pokazów *gentō*, podczas których publiczność była zobowiązana do zachowania ciszy, pokazy poświęcone wojnie cechowała duża żywiołowość odbioru: ich uczestnicy wznosili głośne okrzyki, klaskali i śpiewali pieśni patriotyczne, często zachęceni do takich manifestacji przez samych narratorów. Pod koniec 1894 r. w piśmie „Eisai Shinshi” (Nowy Magazyn dla Utalentowanych) zamieszczono relację z pokazu, który odbył się październiku w jednej ze szkół podstawowych w prefekturze Ibaraki. Pisano w owym tekście, że pokaz trwał od 18:00 do północy, zgromadził setki widzów, zaprezentowano podczas niego blisko 100 slajdów (przedstawiających m.in. zabójstwo Kima Ok-gyuna<sup>26</sup>, bitwę morską pod Pungdo i lądową pod Seonghwan), a poruszona publiczność łkała, krzyczała, tupała nogami i klaskała<sup>27</sup>. W jednym z kolejnych numerów periodyk zamieścił sprawozdanie z pokazu, który odbył się mniej więcej w tym samym czasie w jednej ze szkół podstawowych w Fukushima. Z relacji wynika, że nakreślając kontekst wojny, nie ograniczono się do wydarzeń z ostatnich lat, lecz sięgnięto głęboko w przeszłość – przed prezentacją slajdów z bieżącego konfliktu wyświetlono mapę regionu z zarysowanymi granicami Japonii, Chin i Korei, później pokazano obrazy przedstawiające podbój Korei przez siły japońskie pod wodzą cesarzowej Jingū, a następnie omówiono przyczyny japońskiej inwazji na Koreę za rządów Hideyoshiego Toyotomego<sup>28</sup>. Autor sprawozdania pisał, że kilkusetosobowa widownia raz zalewała się łzami, innym zaś razem gniewnie zaciskała pięści i zgrzytała zębami, kiedy zaś wyświetlano slajdy przedstawiające zdobycie Pjongjangu, klaskała i tupała z takim impetem, że budynek trząsł się w posadach, a pod koniec pokazu zgromadzeni na sali uczniowie podjęli, przy akompaniamencie instrumentów, wojskową pieśń o podboju Chin i wznosili okrzyki „*Banzai!*” na cześć Cesarstwa i japońskich sił zbrojnych<sup>29</sup>. Wzmianki o tego typu manifestacjach uczuć patriotycznych oraz emocjonalnych reakcjach publiczności na to, co widziała ona na ekranie i słyszała od prowadzącego, można znaleźć w licznych relacjach z epoki i późniejszych wspomnieniach uczestników wojennych pokazów *gentō*.

<sup>24</sup> Zob. S. Lone, *op. cit.*, s. 31.

<sup>25</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>26</sup> Kim Ok-gyun był koreańskim reformistą i jednym z inicjatorów nieudanego puczu Gaspin z 1884 roku. Po jego stłumieniu żył w Japonii, lecz w 1894 r. został zamordowany przez Honga Jong-u. Zabójstwo to było uznawane przez Japończyków za jedno z wydarzeń, które doprowadziły do wybuchu wojny.

<sup>27</sup> Zob. R. Okubo, *op. cit.*, s. 17-18.

<sup>28</sup> Cesarzowa Jingū to legendarna władczyni Japonii, której panowanie tradycyjnie datuje się na lata 201-269. Wedle kronik *Kojiki* i *Nihongi* podbiła ona Koreę i uczyniła z niej państwo trybutarne Japonii. Toyotomi próbował podbić Koreę w latach 1592-1598, co miało stanowić pierwszy krok w japońskiej ekspansji na kontynent.

<sup>29</sup> Zob. R. Okubo, *op. cit.*, s. 18-19.

Warto w tym miejscu nadmienić – wykraczając nieco poza okres omawiany w artykule – że militarne pokazy latarni magicznej cieszyły się dużym powodzeniem także w czasie wojny rosyjsko-japońskiej. Przybierały one wówczas różne formy. Najczęstszą stanowiły darmowe prezentacje zorientowane na wzmocnienie poczucia wspólnoty narodowej i postaw prowojennych, organizowane – zazwyczaj, choć nie tylko – przez stowarzyszenia edukacyjne i patriotyczne. Władze zachęcały do przygotowywania tego rodzaju wydarzeń m.in. w wydanej w 1905 r. przez Ministerstwo Edukacji broszurze *Senji chichō ni okeru kyōiku-jō no keiei* (Regionalne zarządzanie edukacją wojenną). Regularnie odbywały się też różnorodne płatne pokazy, z których dochód przeznaczano na działalność organizacji wspierających wysiłki wojenny lub cele charytatywne. Niekiedy prezentowano tam wyłącznie slajdy dotyczące wojny, nawet jeśli pieniądze zbierano na cele z nią niezwiązane; kiedy indziej tematyka slajdów była bardziej zróżnicowana, czasami zaś slajdy stanowiły tylko jedną z kilku prezentowanych atrakcji, takich jak występy muzyczne czy projekcje filmowe<sup>30</sup>. Do najrzadszych należały pokazy o charakterze komercyjnym, nastawione na kapitalizację zainteresowania konfliktem – również w ich przypadku jednak zwykle część zysków przeznaczano na cele związane z wojną. Ze slajdami obrazującymi zmagania zbrojne można było wówczas zetknąć się również w innych okolicznościach, w szczególności w szkołach, gdzie nauczyciele demonstrowali je uczniom podczas lekcji lub po ich zakończeniu.

### Kilka słów podsumowania

Losy latarni magicznej w Japonii w ciągu XIX w. stanowią pierwszorzędną przykładową formę, jak duży wpływ na media może mieć kontekst polityczny, społeczny i kulturowy, w którym te funkcjonują. *Laterna magica* trafiła do Japonii w czasie obowiązywania restrykcyjnej polityki izolacjonistycznej, jedyną drogą, jaką mogła się tam dostać – za pośrednictwem holenderskich kupców. Szybko została włączona do inkluzywnego świata miejskich atrakcji, który wykształcił się na gruncie kultury miejskiej, pręźnie rozwijającej się w epoce Edo. Już na początku XIX w. pojawiła się w Japonii specyficzna odmiana pokazów latarni magicznej, wykorzystująca lokalny, uproszczony wariant tego aparatu. W przeciwieństwie do Europy i USA, gdzie przyrząd ów stosowano równoległe w celach rozrywkowych i edukacyjnych, w Japonii do lat 70. XIX w. pełniła ona tylko funkcje rozrywkowe. Idea zaprzęgnięcia jej do kształcenia pojawiła się dopiero w epoce Meiji – w czasach silnego oddziaływania ideologii „cywilizacji i oświecenia”. W końcu zaś, w chwili zaangażowania się Japonii w konflikt z Chinami, latarni magicznej przypisano nowe funkcje – mobilizacji duchowej i ekonomicznej obywateli.

---

#### Słowa kluczowe

latarnia magiczna, latarnia czarnoksiężska, media wizualne, Japonia XIX wieku, Japonia epoki Meiji, I wojna chińsko-japońska

---

#### Keywords

magic lantern, visual media, Japan of the 19th century, Japan of the Meiji era, First Sino-Japanese War

---

#### References

1. **Dobson Sebastian**, *Reflections of Conflict: Japanese Photographers and the Russo-Japanese War*, [w:] F. A. Sharf, A. Nishimura Morse, S. Dobson, *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery*, Boston 2005.
2. **Dym Jeffrey A.**, *Benshi and the Introduction of Motion Pictures in Japan*, „Monumenta Nipponica” 2000, nr 4.

---

<sup>30</sup> Omówienie niekomercyjnych pokazów *gentō* i projekcji filmowych organizowanych w czasie wojny w Kioto, bazujące na materiałach prasowych z epoki, dostępne jest w: **M. Ueda**, *Gendai Nihon ni okeru shikaku media no tenkanki ni kansuru ichikōsatsu: Nichiro sensō-ki Kyōto no shodantai ni yoru gentō oyobi katsudō shashin no jōei katsudō o chūshin*, „Āto Risāchi” t. 4 (2004).

3. **Hankins Thomas L., Silverman Robert J.**, *Instruments and the Imagination*, Princeton 1995.
4. **Hearn Lafcadio**, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston – New York 1894, t. 2.
5. **Hearn Lafcadio**, *Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life*, Boston – New York 1896.
6. **Huffman James L.**, *Creating a Public: People and Press in Meiji Japan*, Honolulu 1997.
7. **Hur Nam-lin**, *Prayer and Play in Late Tokugawa Japan: Asakusa Sensōji and Edo Society*, Cambridge–London 2000.
8. **Jewsiewicki Władysław**, *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953.
9. **Keene Donald**, *The Sino-Japanese War of 1894–95 and Its Cultural Effects in Japan*, [w:] *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. D. H. Shively, Princeton 1971.
10. **Kornicki P. F.**, *Public Display and Changing Values. Early Meiji Exhibitions and their Precursors*, „Monumenta Nipponica” 1994, nr 2.
11. **Kusahara Machiko**, *Utsushi-e and the magic lantern – An archaeology of the moving image*, [http://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture\\_150615.html](http://yab.yomiuri.co.jp/adv/wol/dy/opinion/culture_150615.html) (data dostępu: 5 IX 2019).
12. **LaMarre Thomas**, *Magic Lantern, Dark Precursor of Animation*, „Animation” 2011, nr 2.
13. **Mannoni Laurent**, *The Great Art of Light and Shadow: Archeology of Cinema*, transl. R. Crangle, Exeter 2000.
14. **Mansfield Stephen**, *Tokyo: A Cultural History*, Oxford – New York 2009.
15. **Markus Andrew L.**, *The Carnival of Edo – Misemono Spectacles from Contemporary Accounts*, „Harvard Journal of Asiatic Studies” 1985, no. 2.
16. **Okubo Ryo**, *The Magic Lantern Show and Its Spectators during Late Nineteenth-Century Japan: Control of Perception in Lantern Shows for Education and News Report of Sino-Japanese War*, „Iconics” t. 11 (2014).
17. **Partner Simon**, *Peasants into Citizens? The Meiji Village in the Russo-Japanese War*, „Monumenta Nipponica” 2007, nr 2.
18. **Lone Stewart**, *Provincial Life and the Military in Imperial Japan: The Phantom Samurai*, London – New York 2010.
19. **Ueda Manabu**, *Gendai Nihon ni okeru shikaku media no tenkanki ni kansuru ichikōsatsu: Nichiro sensō-ki Kyōto no shodantai ni yoru gentō oyobi katsudō shashin no jōei katsudō o chūshin*, „Āto Risāchi” t. 4 (2004).

---

**PhD Dawid Głownia, [dawid.glownia@gmail.com](mailto:dawid.glownia@gmail.com)**

Doctor of Art Sciences (Jagiellonian University). He works at the Institute of Journalism and Social Communication at the University of Wrocław. His research interests include Japanese cinema, archaeology of film, world genre cinema, American comics and pop-culture sociology. Author of the book *Sześć widoków na kinematografię japońską. Kulturowe, społeczne, polityczne i instytucjonalne konteksty kina* (Six Views of Japanese Cinema. Cultural, Social, Political and Institutional Contexts of Cinema, 2013) and several academic articles in collective volumes and journals (e.g. “Didaskalia”, “Silva Iaponicarum”, “Litteraria Copernicana”, “Kultura i Historia”, “Kultura Popularna”).

### Summary

**DAWID GŁOWNIA (University of Wrocław) / Transformation of the form and function of magic lantern shows in 19th century Japan**

The article discusses the transformations that took place in the form and functions of the magic lantern shows in Japan during the 19th century. The paper distinguishes three breakthrough moments: the development of a local variant of the entertainment shows of the magic lantern (*utsushi-e*) at the beginning of the 19th century, the emergence of the idea of employing a modern version of this apparatus (*gentō*) for educational purposes in the 1870s and its use for spiritual and economic mobilization of Japanese citizens during the First Sino-Japanese War. The part concerning *utsushi-e* outlines the specificity of this kind of shows, the formal treatments applied in them and the properties of the projection apparatus itself, made not of metal, as in the case of western projectors, but of light wood. In the section on educational presentations, it was noted that the idea of using a magic lantern for this purpose was put forward by Seiichi Tejima in 1874, and the Japanese authorities quickly accepted the idea. The differences in the form of entertainment and educational shows were also discussed, noting that in the latter, the spontaneity of reception was eliminated. In the section on the war between Japan and China, it was stated that the magic lantern was one of the many media involved in the process of reporting and depicting military actions. In the section on the war between Japan and China, it was stated that the magic lantern was one of the many media involved in the process of reporting and depicting military operations. It was also emphasized that, contrary to previous educational shows, during these war ones the audience reacted spontaneously to the projected images and the narration of the speaker.