

Maciej Pletnia

# **Wpływ kultury zachodniej na japońską kulturę popularną na podstawie współczesnego japońskiego kina oraz muzyki pop**

---

## **Wprowadzenie**

Niektóre elementy japońskiej kultury popularnej, jak manga, anime, Godzilla czy też j-pop, stały się częścią globalnej popkultury i są rozpoznawalne niemal na całym świecie. Co ciekawe, japońska kultura pop stała się także chętnie poruszonym tematem badawczym, analizowanym z wielu perspektyw<sup>1</sup>. Nie da się ukryć, że popularność japońskiej kultury jest w dużej mierze wynikiem globalizacji oraz rozpowszechnienia się nowych mediów. W niniejszej analizie współczesnej japońskiej kultury popularnej szczególny nacisk zostanie położony na przenikanie się w niej elementów kultury zachodniej i wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem tradycyjnej japońskiej kultury.

## **Czym jest popkultura?**

Kultura popularna to szerokie zjawisko, dlatego też chciałbym przede wszystkim skupić się na muzyce oraz wybranych gatunkach kina jako na przykładach kultury popularnej, która wywodzi się zasadniczo z kultury zachodniej, ale która bardzo dobrze odnalazła się w japońskiej powojennej rzeczywistości. Jednocześnie świadomie pomijam mangę oraz anime jako gatunki, które wymagają osobnego opracowania.

Zdefiniowanie zjawiska, jakim jest kultura popularna, nastrocza niestety pewnych trudności, między innymi ze względu na wielość elemen-

---

<sup>1</sup> E. Taylor Atkins, *Popular Culture*, [w:] *A Companion to Japanese History*, red. W.M. Tsutsui, Malden 2009, s. 460.

tów, które termin ten w sobie zawiera. Często instynktownie czujemy, co przynależy do popkultury, a co do kultury wysokiej. Ta pierwsza kategoria często jest zresztą przeciwstawiana tej drugiej. Jedną z definicji kultury popularnej kładzie nacisk na to, że jest to po prostu kultura preferowana przez szerokie masy ludzi. W ten sposób głównym kryterium staje się popularność, którą jeszcze niedawno można było mierzyć między innymi liczbą sprzedanych płyt czy biletów do kina<sup>2</sup>. Z takiej definicji nie dowiadujemy się jednak niczego o samych dziełach, wiemy jedynie, że muszą być one popularne. Definicja ta jest zbliżona do pojęcia sztuki masowej, której odbiorcami są miliony czytelników i widzów niemal na całym świecie. Sztuka masowa bywa jednak rozumiana jako coś innego niż kultura popularna. Jako coś ściśle związanego z nowoczesnym, uprzemysłowionym społeczeństwem kapitalistycznym. Kluczem do sukcesu sztuki masowej jest jej przystępność, odwołanie do gustu przeciętnego konsumenta. Według filozofa Noela Carrola komiksy i ich filmowe adaptacje są najpełniejszym wyrazem sztuki masowej, gdyż do ich zrozumienia wystarczy codzienna wiedza. Dlatego też są one zrozumiałe nawet dla dzieci<sup>3</sup>.

Według innej, wartościującej, definicji kulturą popularną staje się wszystko to, co z jakiegoś powodu nie może zostać zaliczone do kultury wysokiej. Popkultura staje się terminem o pejoratywnym wydźwięku, niemalże synonimem kultury „niskiej”, łatwej w odbiorze, pospolitej. Wiele definicji kultury popularnej zwraca uwagę na fakt, że ma to być w istocie kultura wyłącznie o charakterze komercyjnym, która jest produktem, a nie dziełem artystycznym. Takie rozumienie kultury popularnej jest problematyczne, ponieważ same dzieła mają zdolność „przemieszczania” się pomiędzy kulturą popularną a kulturą wysoką. Tak stało się na przykład z dziełami Szekspira, Dickensa czy z muzyką Mozarta<sup>4</sup>. Podobny proces można było zaobserwować także w Japonii. *Ukiyo-e*, czyli japońskie drzeworyty, przez wiele lat nie były cenione przez elity w samej Japonii, dopiero z czasem zyskały należną im pozycję w panteonie japońskiej sztuki, którą zajmują do dziś<sup>5</sup>.

Wszystkie definicje kultury popularnej zwracają jednak uwagę na to, że jest ona wytworem społeczeństw zindustrializowanych i zurbanizowa-

---

<sup>2</sup> J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*, Harlow 2006, s. 5.

<sup>3</sup> *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, red. M.W. MacWilliams, Armonk 2008, s. 4.

<sup>4</sup> J. Storey, *op. cit.*, s. 6.

<sup>5</sup> J. Kwok Wah Lau, *Multiple Maternities: Cinemas and Popular Media In Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003, s. 65.

nych. Stając się elementem gospodarki rynkowej, staje się produktem, który ma swoją cenę. Powoduje jednak zniesienie tradycyjnego podziału na kulturę ludową oraz kulturę wysoką. Kultura popularna posiada cechy kultury wysokiej, jest nią zainspirowana i pozostaje pod jej przemożnym wpływem. Jednak nie jest wyłącznie domeną elit, staje się dostępna dla szerokiego grona odbiorców<sup>6</sup>. Stąd też często pojawia się problem z różnieniem kultury popularnej od kultury masowej. W istocie oba te pojęcia mogą być tożsame. Kulturę popularną można potraktować jako współczesny folklor, w takim rozumieniu, że jest to kultura w istocie „ludowa”, tworzona z myślą o ludziach, przez ludzi wywodzących się zasadniczo z tej samej warstwy społecznej. Oczywiście taka definicja nastrocza pewnych trudności. Unika między innymi kwestii związanych z komercyjnym charakterem kultury popularnej. Ponadto pozostawia otwartym pytanie, kto należy do „ludu”, a kto już do „elit”<sup>7</sup>. Wydaje się jednak faktem, że kultura popularna charakteryzuje się pewną „demokratycznością”. Niemalże każdy może zostać twórcą. Rozwój nowych technologii tylko ułatwił ten proces.

Przy analizie zjawiska kultury popularnej pojawia się także pytanie, kto w istocie dyktuje treści i zagadnienia przez nią poruszane? Odbiorca czy twórca? Należy przy tym ponownie podkreślić jej masowy i komercyjny charakter. Wbrew temu, co początkowo uważano za oczywiste, konsument kultury popularnej wcale nie musi być bierny i jedynie pochłaniać narzucane mu treści. Pomimo że jest to ciągle jeden z głównych zarzutów względem popkultury, to właśnie w niej często odbywają się istotne debaty dotyczące najbardziej kontrowersyjnych kwestii związanych z seksualnością, moralnością czy też płcią. Zasięg kultury popularnej pozwala jej dotrzeć do szerokiego grona odbiorców i kształtować ich postawy w dużo większym stopniu niż ograniczona wyłączenie do wąskiego grona odbiorców kultura wysoka<sup>8</sup>.

Popkulturze stawia się zazwyczaj dwa główne zarzuty. Pierwszy z nich oskarża kulturę popularną o to, że jest niemalże wyłącznie narzędziem zniewalania mas przez rozmaite grupy interesów. Różnego rodzaju elity, posiadające władzę i środki, narzucają odbiorcom swoją wizję świata, swoje wartości i przekonania<sup>9</sup>. Odbiorca kultury popularnej bywa często postrzegany jako całkowicie bierny, pochłaniający wszystkie kierowane do niego treści. W takim ujęciu kultura popularna staje się w istocie na-

<sup>6</sup> J. Storey, *op. cit.*, s. 10.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>8</sup> E. Taylor Atkins, *Popular Culture...*, *op. cit.*, s. 462.

<sup>9</sup> W. Kuligowski, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007, s. 114.

rzędziem zniewalania mas w iście marksistowskim duchu. Zawsze zawiera ona w sobie pewien element relacji władzy, pewnej walki o dominację. W takim ujęciu kultura popularna staje się kulturą, która jest ukierunkowana w stronę biernych i pozbawionych inicjatywy mas ludzkich, a która jednocześnie sama takie masy w pewnym sensie produkuje<sup>10</sup>. Jednak pojawia się pytanie, czy rzeczywiście mamy do czynienia z masowym, zuniifikowanym i biernym odbiorcą? Producenci i twórcy coraz częściej profilują swoje dzieła pod określoną, często bardzo wąską grupę odbiorców, mając świadomość, że różni ludzie mają różne potrzeby i oczekiwania, także względem kultury popularnej<sup>11</sup>.

Drugi z zarzutów stawianych popkulturze koncentruje się na skutkach niepowstrzymanej ekspansji kultury popularnej, jaka miała miejsce w drugiej połowie XX wieku. Rozpowszechnienie się kultury popularnej (która miała być rzekomo fenomenem wyłącznie świata Zachodu) miało w ocenie wielu badaczy doprowadzić do obumierania kultur ludowych. Dodatkowo uznaje się, że to właśnie z winy popkultury ma dochodzić do degeneracji kultury wysokiej<sup>12</sup>. Popkultura, jej obecność we wszystkich zakątkach świata, fakt, że niemalże na wszystkich kontynentach ogląda się te same filmy, słucha tej samej muzyki, jest w takim ujęciu postrzegana jako jeden z negatywnych przejawów globalizacji, wywierający niszczyielski wpływ na rdzenne kultury lokalne.

## Pojawienie się popkultury w Japonii

Początki kultury popularnej sięgają w Japonii XVII wieku, czyli okresu Edo (1603–1868). Można mówić o wcześniejszej kulturze ludowej, która była rozpowszechniona wśród mas, jednak główne ośrodki kulturotwórcze skupione były wprawdzie wokół dworskich elit, a następnie wokół samurajów, którzy stali się patronami kultury oraz nauki. Otoczyli oni opieką także buddyzm, z którym łączyła ich szczególna więź. Okres Edo przyniósł jednak pewną zasadniczą zmianę. Po raz pierwszy w historii Japonii również inne klasy zaczęły odgrywać istotną rolę w tworzeniu i propagowaniu kultury<sup>13</sup>.

Trwający ponad dwa wieki okres Edo to w historii Japonii czas powstania i błyskawicznego rozwoju klasy, którą moglibyśmy nazwać

<sup>10</sup> J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, Abingdon 2010, s. 17.

<sup>11</sup> D. Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, New York 1995, s. 42.

<sup>12</sup> W. Kuligowski, *op. cit.*, s. 115.

<sup>13</sup> *The Cambridge History of Japan: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge 1991, s. 706.

mieszczanstwem. Gwałtowny rozwój miast, szczególnie stolicy Japonii Edo (dzisiejsze Tokio), spowodował, że zaczęła tworzyć się coraz liczniejsza klasa skupiająca kupców, drobnych handlarzy, czy też rzemieślników. Coraz bardziej zamożni mieszczaństwo pragnęli obcować ze sztuką, która dotykałaby bezpośrednio problemów ich życia i jednocześnie byłaby dla nich dostępna i zrozumiała. Takie też było ówczesne *ukiyo-e* czy też teatr *kabuki*. Wtedy też pojawiło się bardziej komercyjne, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, myślenie o sztuce. Nowi, masowi konsumenci kultury jasno wyrażali, z jakiego rodzaju sztuką pragną mieć do czynienia. Twórcy z chęcią wychodzili naprzeciw ich oczekiwaniom. Stąd też wykorzystanie chociażby opowieści dotyczących życia codziennego mieszczaństwa w teatrze *kabuki*, zamiast, tak jak to było dotychczas, opierania się wyłącznie na chińskich tekstach. Komercjalizacji, a także sekularyzacji zaczęły ulegać tradycyjne festiwale *matsuri*. Zapoczątkowany w owym czasie związek komercji ze sztuką pozostał w Japonii silny aż po dziś dzień<sup>14</sup>. Kultura mieszczaństwa, zwanych *chōnin* powstawała w Kioto, ale Osaka oraz Edo z czasem zaczęły odgrywać równie ważną rolę. Kultura ta szybko zyskała własny charakter. Mieszczaństwo poszukiwali nowej rozrywki, także w czytaniu, w teatrze, w ceremoniach parzenia herbaty i wielu innych formach spędzania wolnego czasu<sup>15</sup>.

Okres *Meiji*, którego początek datuje się na 1868 rok<sup>16</sup>, przyniósł kluczowy zwrot w historii Japonii, także z punktu widzenia kultury popularnej. Nowe władze zdawały sobie sprawę z opóźnienia cywilizacyjnego, do jakiego doprowadziło Japonię dwieście lat praktycznie całkowitej izolacji. Zaczęto szukać wzorców na Zachodzie, odpowiednich do przeniesienia na rodzimy grunt. W ciągu kilku następnych lat dokonano między innymi reformy skarbu, armii, zlikwidowano całkowicie ustrój feudalny, zreformowano system szkolnictwa, zniesiono przywileje klasowe, a także zmieniono system podatkowy. Niedługo po reformach administracyjnych pojawiły się nowoczesne instytucje, takie jak banki czy kolej, znacznie zwiększono liczbę dróg oraz wprowadzono nowoczesną pocztę. Wszystko to spowodowało, że Japonia w stosunkowo krótkim czasie bardzo przybliżyła się do nowoczesnych państw zachodnich<sup>17</sup>.

Błyskawiczna modernizacja oraz westernizacja Japonii rodziła także wiele wątpliwości. Wydawało się coraz bardziej oczywiste, że uczynienie z Japonii nowoczesnego państwa narodowego będzie się wiązało z ak-

<sup>14</sup> E. Taylor Atkins, *Popular Culture...*, *op. cit.*, s. 465.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 708.

<sup>16</sup> J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 342.

<sup>17</sup> J.W. Hall, *Japonia: od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979, s. 230–233.

ceptacją wielu zachodnich wzorców kulturowych. Zachodnie instytucje oraz wartości, które ze sobą niosły, stały według wielu intelektualistów w opozycji do tradycyjnego stylu życia Japończyków<sup>18</sup>. Pojawiło się pytanie, czy nowoczesny naród ciągle będzie narodem japońskim, czy też może utraci swoje najważniejsze cechy (niezależnie od tego, jak były one definiowane). Pierwsze dekady modernizacji Japonii to bowiem oprócz odrzucenia wpływów chińskich masowy zachwył społeczeństwa wszystkim, co zachodnie. W pewnych przypadkach towarzyszyła temu krytyka świeżo co zdefiniowanej japońskości. Atakowano cały dorobek Japonii: system polityczny, sztukę, literaturę, filozofię. Uznano je bowiem za wytwór społeczeństwa barbarzyńskiego. Przejmowano zachodni styl bycia oraz ubierania się. Niezwykle popularne stały się europejskie suknie oraz kapelusze. Noszono zegarki i parasole.

W jaki sposób te zmiany odbiły się na japońskiej kulturze, szczególnie na dopiero co powstałej miejskiej kulturze popularnej? Kulturę okresu Edo można uznać za protoplastę kultury popularnej, która w pełni objawiła się dopiero w okresie *Meiji*. Do rozwoju kultury popularnej przyczyniła się między innymi urbanizacja, migracje do miast, rozwój państwa scentralizowanego, procesy dyfuzji kultury, coraz większa zdolność do powielania materiałów, a także powstanie zintegrowanego i skomercjalizowanego rynku kultury<sup>19</sup>. Wszystkie te procesy zostały zapoczątkowane już w okresie Edo, jednak dopiero w okresie *Meiji* uległy intensyfikacji. Regiony zurbanizowane stały się centrami kultury, a dzięki nowoczesnej poczcie oraz kolei, kultura popularna, także ta przybyła z Zachodu, mogła się szybko rozprzestrzeniać, wpierw do głównych miast, a następnie także do mniejszych miejscowości. Jednocześnie dystrybucja kultury stała się jednym z narzędzi budowania jednorodnego narodu japońskiego<sup>20</sup>.

Już w pierwszych latach okresu *Meiji* znacznie zwiększyła się liczba publikowanych książek. Dodatkowo w 1872 roku po raz pierwszy rozpoczęto wydawanie prasy, która była postrzegana przez władzę jako istotny element edukowania narodu, zarówno w zakresie informacji dotyczących tego, co dzieje się w samej Japonii, jak i informacji z zagranicy. Otwierano także publiczne czytelnie, gdzie można było za darmo korzystać z prasy<sup>21</sup>. Znaczną część publikowanych gazet stanowiły niewielkie czasopisma, zawierające opowiadania, które miały zainteresować mniej wyrobionych

<sup>18</sup> B. Stronach, *Beyond the Rising Sun. Nationalism in Contemporary Japan*, Westport 1995, s. 35.

<sup>19</sup> *Popular Culture Theory and Methodology: a Basic Introduction*, red. H.E. Hinds Jr., M.F. Motz, A.M.S. Nelson, Madison 2006, s. 383.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 395.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 396.

czytelników. Drukowały one historie zakorzenione w okresie Edo, w ówczesnych opowieściach popularnych wśród mieszczan<sup>22</sup>. Równie ważne, jeśli nie ważniejsze, były publikowane w prasie od 1875 roku powieści w odcinkach. Były one głównie fabularyzowane i odpowiednio ubarwione opisami prawdziwych śledztw dotyczących morderstw. Charakteryzowały się sensacyjnym językiem oraz zróżnicowaną formą. Ich cel był jasny – zwiększyć sprzedaż gazet. Jednak o ile na samym początku tego typu historie ukazywały się w specjalnie ku temu przeznaczonych gazetach, to już od lat osiemdziesiątych XIX wieku także poważne gazety zaczęły łączyć tego typu rozrywkę z prawdziwymi informacjami. Wydawcy zrozumieli, że najlepiej sprzedaje się seks oraz przemoc, a czytelnicy oczekują treści napisanych prostym, zrozumiałym językiem<sup>23</sup>.

Popularyzacja prasy była także możliwa dzięki zrezygnowaniu z tradycyjnej metody druku, czyli wykonywania odbitek drzeworytniczych, i zastąpieniu jej zachodnią prasą drukarską z ruchomą czcionką. Dzięki temu zmniejszono czas druku, koszty, a jednocześnie zwiększono nakład<sup>24</sup>. Niezwykle istotny okazał się także rozwój usług pocztowych. W 1901 roku na terenie Japonii znajdowało się blisko pięć tysięcy urzędów pocztowych. Umożliwiło to rozprzestrzenianie się informacji na niespotykaną wcześniej skalę. Jednocześnie przyczyniło się do rozpowszechnienia kultury i jej umasowienia<sup>25</sup>.

Postępująca w okresie *Meiji* i w pierwszych dekadach XX wieku industrializacja i urbanizacja spowodowały już w połowie lat dwudziestych prawdziwą eksplozję kultury popularnej, którą można porównać z tym, co w owym czasie obserwowano w Stanach Zjednoczonych. Nakład dziennych gazet osiągnął 6,3 miliona egzemplarzy, zaczęła rozwijać się branża reklamowa, coraz popularniejszy, szczególnie wśród młodszych czytelników, stawał się komiks. W 1925 roku rozpoczęła nadawanie pierwsza stacja radiowa, która w ciągu kilku lat przekształciła się w stację NHK działającą do dziś<sup>26</sup>. W 1897 roku wyświetlono pierwszy nakręcony w Japonii film<sup>27</sup>, a już w 1925 roku na jej terenie znajdowało się 813 kin, które rocznie odwiedzało 155 milionów widzów. W 1935 roku było to już

<sup>22</sup> M.C. Strecher, *Purely Mass of Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, z. 3, s. 369.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>24</sup> H.E. Hinds Jr, M.F. Motz, A.M.S. Nelson, *op. cit.*, s. 397.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 396.

<sup>26</sup> M. Ivy, *Formations of Mass Culture*, [w:] *Postwar Japan as History*, red. A. Gordon, Berkeley 1993, s. 242.

<sup>27</sup> J.L. Huffman, *A Yankee in Meiji Japan: The Crusading Journalist Edward H. House*, Lanham 2003, s. 237.

202 milionów<sup>28</sup>. Ta eksplozja kultury popularnej wywołała opór intelektualistów, którzy obawiali się nie tylko masowej kultury i konsumpcjonizmu, ale także demokratyzacji sfery kulturalnej. Pragnęli oni promować i zachować *bunka* (kulturę), co w ich rozumieniu oznaczało tradycyjną kulturę arystokratyczną<sup>29</sup>.

Poruszając kwestie japońskiej kultury popularnej, nie można pominąć fenomenu mangi i anime. Termin manga został po raz pierwszy użyty przez Hokusai, jednego z najsłynniejszych twórców *ukiyo-e*, na określenie bardzo popularnych w okresie Edo drzeworytów o, jak można dzisiaj powiedzieć, komiksowym charakterze. W tym samym czasie produkowano także ilustrowane libretta do przedstawień teatru *kabuki*, w których oprócz obrazów znajdował się także tekst<sup>30</sup>. Mangę i anime łączy się zazwyczaj właśnie z japońskimi drzeworytami. Jednak być może warto także podkreślić, że manga jako forma komiksu była od początku XX wieku pod silnym wpływem Zachodu. Kitagawa Rakuten, zainspirowany właśnie zachodnimi, „okienkowymi” komiksami, stworzył pierwszy japoński komiks w podobnej formie, stając się jednym z najważniejszych pionierów mangi<sup>31</sup>. Lata dwudzieste przyniosły prawdziwy rozwój japońskiego komiksu, a 1923 roku powstało nawet Stowarzyszenie Mangi Japońskiej (*Nihon Mangaki*). Jednak ze względu na obecną w owym okresie cenzurę twórcy nie mogli poruszać w swoich dziełach wszystkich tematów. Mimo to rynek mangi cały czas się rozrastał: komiksy publikowano zarówno osobno, jak i jako dodatki do gazet i czasopism. Już wtedy łączono w mangach tradycyjne postacie z legend ze współczesnymi wydarzeniami<sup>32</sup>.

Masowa popularność mangi w Japonii zaczęła się tak naprawdę po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Pierwszym bestsellerem, który rozpoczął nowy okres w historii japońskiego komiksu, był tom *Shintakarajima* (*Nowa Wyspa Skarbów*), autorstwa Osamu Tezuka. Sprzedał się on w ponad 400 tysiącach egzemplarzy i zwiastował boom, który miał nadejść w ciągu kilku najbliższych lat<sup>33</sup>. Tezuka, były doktor, był pod wpływem amerykańskich filmów animowanych oraz japońskiej animowanej propagandy produkowanej podczas wojny na Pacyfiku. Pomimo olbrzymiej popularności w samej Japonii jedynie dwa animowane serie zainspiro-

<sup>28</sup> M. Ivy, *op. cit.*, s. 242.

<sup>29</sup> H.D. Harootunian, *A Sense of an Ending and the Problem of Taishō*, [w:] *Meiji Japan: Political, Economic and Social History 1868–1912*, red. P. Kornicki, New York 1998, s. 87.

<sup>30</sup> *Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, red. S. Buckley, London 2002, s. 295.

<sup>31</sup> B. Koyama-Richard, *Manga: 1000 lat historii*, Warszawa 2008, s. 116.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 122–126.

<sup>33</sup> M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 12.



wane twórczością Tezuki zyskały popularność na Zachodzie, z których bardziej znany jest bez wątpienia Astro Boy<sup>34</sup>.

W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku popularność zaczęły zdobywać wydawane co miesiąc magazyny publikujące mangę. Z czasem zaczęły być one profilowane pod kątem konkretnego odbiorcy<sup>35</sup>. Podobnie wyglądał wzrost popularności anime. Warto jednak zaznaczyć, że w latach trzydziestych XX wieku, a także w trakcie wojny na Pacyfiku anime było wykorzystywane jako narzędzie propagandy. Niezależnie od moralnej oceny zaangażowania japońskich animatorów w japońską politykę imperialną nie da się ukryć, że wsparcie ze strony armii umożliwiło znaczny rozwój technik animacji. Anime jednak dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku i w późniejszym okresie zyskało masową popularność, stając się stałym elementem programów telewizyjnych<sup>36</sup>.

To jednak tylko historyczne początki kultury popularnej w Japonii, które, jak sądzę, pozwolą lepiej zrozumieć jej popularność we współczesnym japońskim społeczeństwie. Prawdziwa jej eksplozja nastąpiła dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy zaczęło dorastać pierwsze pokolenie urodzone po wojnie. Młodzi ludzie, zafascynowani amerykańską kulturą, przywiązani do indywidualizmu, pragnęli własnej kultury, zupełnie innej od kultury ich rodziców<sup>37</sup>. Obecnie japońska kultura popularna jest kształtowana głównie przez telewizję, radio, prasę i oczywiście internet. Składa się na nią między innymi moda, rozrywka, tak zwana kultura wysokich technologii (między innymi komputery oraz gry), a także skomercjalizowana tradycyjna kultura wysoka japońskich elit<sup>38</sup>.

## Kreolizacja japońskiej kultury

Japońska kultura niemalże od zawsze czerpała z innych kultur. Bez wątpienia najważniejszą rolę w jej kształtowaniu odegrała kultura chińska, chociaż w wielu wypadkach był to wpływ pośredni<sup>39</sup>. Jednak to nie wpływy

---

<sup>34</sup> A. Levi, *The New American Hero: Made in Japan*, [w:] *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, red. M.L. Kittelson, Peru 1998, s. 70.

<sup>35</sup> M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 12.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>37</sup> S. Kinsella, *Japanese Subcultures in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement*, „Journal of Japanese Studies” 1998, z. 2, s. 291.

<sup>38</sup> Y. Sugimoto, *An Introduction to Japanese Society*, New York 2010, s. 250.

<sup>39</sup> M. Kanert, *Buddyizm japoński*, Warszawa 2004, s. 157.

chińskie są z punktu widzenia kultury popularnej najbardziej interesujące, a oczywiście wpływy zachodnie, które po zakończeniu wojny na Pacyfiku zostały zdominowane przez wpływy amerykańskie.

Z przenikaniem się różnych kultur łączy się zjawisko kreolizacji. Jest to proces w pewnym stopniu powiązany z globalizacją, a jednak w swojej istocie znacząco inny. Pierwotnie termin ten oznaczał zjawisko wyłaniania się nowych języków, głównie w krajach skolonizowanych przez zachodnią potęgę. Na bazie języka kolonizatorów, zwłaszcza angielskiego bądź francuskiego, w wyniku ogromnej liczby zapożyczeń językowych zaczął powstawać nowy język, który zawierał w sobie elementy obu systemów językowych, obcego oraz lokalnego, nie będąc jednocześnie żadnym z nich. Mamy więc do czynienia z pewnym nowym elementem, który w wyniku mieszania się z elementami lokalnymi, zaczyna ulegać przeobrażeniu, stając się w pewnym momencie czymś zupełnie jakościowo innym<sup>40</sup>. Zjawisko kreolizacji, pomimo że w początkowym okresie odnosiło się tylko do języka, jest dzisiaj obserwowane we wszystkich dziedzinach kultury, także w kulturze popularnej.

Kulturowa kreolizacja to proces wyłaniania się nowej tradycji, nowej estetyki, a także identyfikacji grupowej poprzez kombinację elementów kultur, które nie miały wcześniej ze sobą styczności. Społeczeństwa, które przeszły proces kreolizacji, składają się zazwyczaj z dwóch lub więcej kultur, które wcześniej wyraźnie się od siebie odróżniały, a teraz z jakichś powodów, najczęściej historyczno-politycznych, tworzą całość i próbują adaptować się do nowej sytuacji<sup>41</sup>. Współistnienie elementów tradycyjnych i tych, które zostały zaadaptowane, jest pełne napięcia, któremu jednak kultura „kreolska” zawdzięcza swoją witalność. Słowo „kreol” natomiast pochodzi z języka portugalskiego i często jest stosowane jako określenie osób o mieszanym pochodzeniu<sup>42</sup>.

Rozważając obopólne wpływy kultury Zachodu i kultury Japonii, należy ponownie cofnąć się do okresu *Meiji*. Otwarcie Japonii pozwoliło z jednej strony zapoznać się Japończykom z najważniejszymi osiągnięciami i sztuką największych zachodnich mocarstw, wywołało jednak także fascynację kulturą Japonii na Zachodzie. Zachodnią sztukę postrzegano w pierwszych latach okresu *Meiji* nie jako zagrożenie, ale jako po prostu kolejny przejaw zachodniej technologii, który bez wątpienia okaże się dla Japonii bardzo przydatny. Początkowo jednak nie rozumiano specyfiki zachodniej sztuki, stąd też nie było możliwe jej zintegrowanie z trady-

<sup>40</sup> M. Sullivan, *op. cit.*, s. 123.

<sup>41</sup> N.R. Spitzer, *Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creols and the Creolization of World*, „The Journal of American Folklore” 2003, z. 459, s. 58.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

cyjną sztuką japońską. Przejęto za to wiele zachodnich elementów, oraz tworzono doskonałe kopie zachodnich dzieł<sup>43</sup>. Japończykom nie wystarczyło jedynie obcowanie z zachodnią sztuką. Pragnęli uczyć się bezpośrednio od zachodnich mistrzów<sup>44</sup>. Apogeum popularności zachodniej sztuki w tym okresie przypadło na późne lata siedemdziesiąte XIX wieku. Organizowano liczne wystawy, zapraszano nawet niezbyt cenionych na Zachodzie artystów. Ich dzieła sprzedawały się na pniu, osiągając ceny, o których w tym czasie japońscy artyści mogli jedynie pomarzyć. W tym samym czasie w Paryżu japonizm był na szczycie popularności<sup>45</sup>.

W wyniku otwarcia Japonii, japońska sztuka po raz pierwszy mogła tak silnym strumieniem popłynąć na Zachód. Wywołała zachwyt w Europie oraz w Stanach Zjednoczonych. Jednak, co ciekawe, największą popularnością nie cieszyła się sztuka dworska, tak ceniona przez japońskie elity, ale sztuka mieszczańska, popularna, wywodząca się bezpośrednio z okresu Edo. Zwłaszcza *ukiyo-e* zyskało dużą popularność<sup>46</sup>. Wpływ *ukiyo-e* czy szerzej: japońskiej kultury na zachodnią, a szczególnie francuską kulturę, jest trudny do oceny. Z jednej strony część badaczy uważa, że to właśnie pod jej wpływem wielu francuskich artystów radykalnie zmieniło swój styl. Inni z kolei są zdania, że japońska sztuka jedynie zwróciła uwagę artystów na pewne techniki, które można było zastosować. Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób oceniać ten wpływ, nie da się ukryć, że japońska sztuka odcisnęła piętno na zachodniej sztuce końca XIX wieku<sup>47</sup>.

Opisywane zjawisko XIX-wiecznego japonizmu ukazuje, że już wtedy przepływ kultury pomiędzy oboma kręgami kulturowymi był niezwykle istotny, chociaż wydaje się, że wpływy zachodnie na sztukę japońską były bardziej bezpośrednie. Być może dlatego wywołały one gwałtowny sprzeciw japońskich środowisk konserwatywnych. Zaczęły pojawiać się ruchy, które dążyły do rewitalizacji tradycyjnej japońskiej sztuki, odrzucając jednocześnie zachodnie wzorce. W 1879 roku grupa arystokratów powołała stowarzyszenie *Ryuchi-kai* (Smocze Jezioro), którego celem było oddanie się studiowaniu tradycyjnych form japońskiej sztuki. Byli oni przekonani o wyższości japońskiej kultury. W niedługim czasie stali się bardzo wpływowym środowiskiem, oddziałującym między innymi na ówczesne

<sup>43</sup> M. Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley 1989, s. 119–120.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 122.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>46</sup> D. Satō, *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011, s. 92.

<sup>47</sup> R. Sims, *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1894–1895*, Richmond 1998, s. 287.

władze Japonii. To między innymi ich zaangażowanie doprowadziło do spisania wszystkich skarbów kultury w japońskich prowincjach<sup>48</sup>.

Lata dziewięćdziesiąte XIX wieku to początek stopniowego odrzucania zachodnich wpływów, na rzecz rodzimej, tradycyjnej kultury. Młodzi Japończycy w potoku westernizacji i przejmowania zachodniego stylu życia chcieli jednocześnie odbudować związki z kulturą własnego kraju<sup>49</sup>. Kolejne dekady, w związku z konfliktami z zachodnimi mocarstwami dotyczącymi traktatów pokojowych po wygranych przez Japonię wojnach z Chinami i Rosją, spowodowały jeszcze większe odwrócenie się od Zachodu. Nie negowano wartości zachodnich rozwiązań technologicznych, jednak nie starano się już imitować zachodniego stylu życia. Mimo to liczne elementy zachodniej kultury na stałe przeniknęły do japońskiej sztuki oraz stylu życia.

To historyczne ujęcie przenikania się kultury japońskiej z kulturą zachodnią uważam za konieczne, aby w pełni zrozumieć, w jaki sposób współczesna kultura popularna w Japonii łączy w sobie tak różne cechy. Japońska kultura, jak już zostało to opisane, znajdowała się pod znacznym wpływem kultury Zachodu już od drugiej połowy XIX wieku. Można powiedzieć, że już wtedy rozpoczął się proces kreolizacji japońskiej kultury. W wyniku wymieszania elementów zachodnich z elementami japońskimi zaczęła powstawać nowa jakość. Jednak proces ten został w dużej mierze zastopowany przez postępujący wzrost nastrojów nacjonalistycznych, które w efekcie doprowadziły do tragedii wojny na Pacyfiku. Od zakończenia wojny możemy jednak mówić o nowym rozdziale w kontaktach pomiędzy Japonią a Zachodem. W mojej ocenie współczesna japońska kultura popularna jest w dużej mierze właśnie wynikiem procesu kreolizacji, łączy ona w sobie bowiem elementy zachodnie z elementami japońskimi. Jednocześnie warto sobie uświadomić, że przenikanie kultur, a także popularność japońskiej sztuki na Zachodzie, nie jest wcale zjawiskiem nowym. Od zakończenia wojny na Pacyfiku mamy raczej do czynienia z jego kolejną fazą.

## **Różne twarze japońskiej muzyki popularnej**

W ciągu ostatnich kilku lat japońska muzyka popularna zyskała znaczną popularność na Zachodzie. Bez wątplenia przyczynił się do tego internet, dzięki któremu stała się ona znacznie bardziej dostępna. W niniejszym rozdziale na przykładzie japońskiej muzyki popularnej przedstawię,

<sup>48</sup> M. Sullivan, *op. cit.*, s. 126.

<sup>49</sup> K.B. Pyle, *The New Generation in Meiji Japan*, Stanford 1969, s. 53.

w jaki sposób dochodzi do mieszania się wpływów zachodnich z japońskimi, a także jak silne są w niej odwołania do japońskiej tradycji. Rozważania zostaną skoncentrowane wokół japońskiego jazzu, popu oraz tak zwanej muzyki *enka*.

Amerykańska okupacja Japonii, która rozpoczęła się w 1945 roku, spowodowała nie tylko reformy polityczne i gospodarcze. Żołnierze amerykańscy, którzy stacjonowali na terenie niemalże całego kraju, przynieśli ze sobą bagaż ówczesnej amerykańskiej kultury popularnej. Muzyka, filmy, a nawet jedzenie, wszystko to wywołało masową fascynację u Japończyków. Wartości, aspiracje, standardy, jakie niosła amerykańska kultura popularna, okazały się dla Japończyków zadziwiająco atrakcyjne. O ile sama okupacja wywoływała wiele kontrowersji, kultura, którą przywieźli Amerykanie, była w większości przypadków akceptowana, szczególnie wśród młodych ludzi<sup>50</sup>.

Japończykom nie wystarczyło jednak jedynie obcowanie z amerykańską kulturą. Sami pragnęli się w niej odnaleźć i zacząć tworzyć w nowych dla nich formach. Jak się okazało, wiązało się to z licznymi problemami, także tożsamościowymi. Bardzo dobrze widać ten proces na przykładzie jazzu. Jazz, który dzisiaj niekiedy umieszcza się w kulturze wysokiej, jest gatunkiem rdzennie amerykańskim, związanym z położeniem czarnych niewolników. Ten rodowód, a także wynikający z niego kontekst społeczny, powodują, że jazz, pomimo że mówi się o nim jako o uniwersalnym języku, jest historycznie silnie kojarzony z konkretną grupą społeczną<sup>51</sup>. Nie znaczy to oczywiście, że współczesny jazz jest ściśle związany z określoną grupą rasowo-klasowo-narodową. Jednak dla Japończyków próba zmierzenia się z jazzem oznaczała także zmierzenie się zarówno z własną tożsamością, jak i postawienie sobie szeregu pytań, między innymi o to, czy jest w ogóle możliwe wyrażenie emocji za pomocą tak obcego „narzędzia”, jakim w ich odczuciu był jazz. Japońskie środowiska jazzowe do dziś nie są w stanie w pełni pozbyć się pewnego uczucia niższości względem twórców amerykańskich, pomimo że udało im się odnaleźć własny język, dokonać kreolizacji jazzu<sup>52</sup>.

Problemy tożsamościowe, z którymi zetknęli się japońscy muzycy jazzowi, nie były w istocie niczym nowym. Tak jak już wspomniano, w XIX wieku japońscy artyści także nie byli pewni, w jaki sposób wykorzystać zachodnie formy malarstwa, w jaki sposób za ich pomocą wyrazić

<sup>50</sup> E. Taylor Atkins, *Can Japanese Sing the Blues? „Japanese Jazz” and the Problem of Authenticity, Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000, s. 28.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 30–32.

„japońską duszę”. W drugiej połowie XX wieku ta sytuacja niemalże się powtórzyła. Jazz traktowano początkowo wyłącznie jako muzykę amerykańską, którą można replikować, ale której nie można nadać własnej, japońskiej tożsamości. Sytuacja zaczęła powoli ulegać zmianie w latach sześćdziesiątych XX wieku. Zachodni krytycy po raz pierwszy zwrócili uwagę na japońskich muzyków. Zainteresowaniem cieszyły się grupy łączące jazz z tradycyjnymi japońskimi instrumentami, takimi jak bęben *koto* czy flet *shakuhachi*, oraz operujące skalami charakterystycznymi dla tradycyjnej japońskiej muzyki, w ramach jazzowej konwencji. Japońscy artyści zorientowali się, że słuchaczy spoza Japonii interesuje nie to, jak dobrze są w stanie odtworzyć zachodnią muzykę, ale co mogą do niej dodać. Kształtował się japoński jazz, styl z jednej strony łączący klasyczny, zachodni jazz z dorobkiem rdzennie japońskiej muzyki. Część artystów zaczęła skupiać się na inkorporowaniu do granej muzyki japońskich koncepcji estetycznych, takich jak na przykład specyficznie rozumiana koncepcja przestrzeni<sup>53</sup>.

Warto przyjrzeć się, w jaki sposób sami Japończycy postrzegają tak zwany japoński jazz. Dla niektórych z nich japoński jazz oznacza połączenie cech charakterystycznych dla muzyki jazzowej, takich jak improwizacja, elementy harmoniczne i rytmiczne, z elementami charakterystycznymi dla japońskiej muzyki, takimi jak skala, melodie, instrumentarium. Jednak z drugiej strony dla wielu fanów japońskiego jazzu takie połączenie wydaje się jedynie pewną muzyczną sztuczką, a nie nową jakością. Częściej zwracają uwagę na elementy charakterystyczne dla japońskiej estetyki, takie jak „przestrzeń” (*ma*), które mają w ich odczuciu być także widoczne w japońskim jazzie. Niektórzy uważają, że z racji tego, że Japończycy są rzekomo z natury melancholijni, japoński jazz jest przepełniony melancholią w znacznie większym stopniu niż jazz zachodni. Pomimo że słuchacze mają trudność z określeniem tego, co czyni japoński jazz wyjątkowym, większość zgadza się, że jest on w jakiś sposób inny od jazzu zachodniego<sup>54</sup>. Dla wielu japońskich krytyków oraz muzyków japoński jazz miałby być wyjątkowy, ponieważ w naturalny i podświadomy sposób operował przestrzenią. To właśnie ta przestrzeń, a także specyficzna rytmika miałyby być tym, co odróżnia jazz japoński od jazzu zachodniego. Podkreślano, że są to elementy, które japońscy muzycy naturalnie inkorporują w swoją grę. Pojawił się nawet termin „żółty jazz” na określenie muzyki, która zawierała w sobie unikatowe azjatyckie cechy, których nie można się nauczyć, bowiem są charakterystyczne dla azjatyckiej kultury<sup>55</sup>. Te próby podkreślania

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>54</sup> E. Taylor Atkins, *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham 2001, s. 39.

<sup>55</sup> *Idem*, *Can Japanese Sing the Blues?...*, *op. cit.*, s. 41–42.

unikatowości japońskiego jazzu, wiązania go z cechami narodowymi (być może nawet rasowymi) Japończyków oraz z tradycyjną estetyką, wpisują się w szerszą dyskusję nad japońską muzyką.

Wielu badaczy tamtego okresu wskazywało, że szczególny charakter japońskiej muzyki jest wynikiem wyjątkowości narodu japońskiego. Wpisywali się w ten sposób w niezwykle popularny w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku nurt *nihonjinron* (tak zwane teorie o „japońskości”). Nacechowane nacjonalizmem szukanie przyczyn wyjątkowości japońskiej wersji zachodniej muzyki jest charakterystyczne dla Japonii owego okresu. Sama koncepcja *nihonjinron* zaczęła się pojawiać tuż po zakończeniu wojny, kiedy to japońskie społeczeństwo zaczęło się intensywnie zastanawiać nad swoimi charakterystycznymi cechami. Powszechne stały się głosy, że japońska kultura jest nie tylko wyjątkowa, ale także niezrozumiała dla obcokrajowców<sup>56</sup>. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przyniosły prawdziwą eksplozję publikacji związanych z *nihonjinron*. Spowodowało to zdecydowany zwrot japońskiego społeczeństwa w kierunku nacjonalizmu. Kwestia *nihonjinron* znalazła także odbicie w dyskusji nad japońskim jazzem. Nurt ten podkreślał bowiem ciągłość, unikatowość i czystość japońskiej kultury, która miała być wynikiem szczególnego położenia Japonii i setek lat kulturowej izolacji. Te koncepcje wpłynęły na postrzeganie japońskiego jazzu, który z natury nie mógł być autentyczny. Był on bowiem tworem kulturowo obcym, nie rdzennie japońskim<sup>57</sup>.

Jazz znajduje się jednak na obrzeżach kultury popularnej, dlatego pozostając ciągle w sferze muzyki, warto przyjrzeć się japońskiej muzyce pop, która w ostatnich latach zyskuje coraz większą popularność także na Zachodzie. Muzyka pop już kilkadziesiąt lat temu stała się przedmiotem badań. Japońscy artyści masowo zaczęli włączać elementy zachodniej muzyki pop do swojej twórczości na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Można powiedzieć, że to właśnie wtedy narodził się tak zwany j-pop. Przyczyn dosyć nagłego zwrotu w japońskiej muzyce popularnej upatruje się we wzroście popularności amerykańskiej muzyki tamtego okresu<sup>58</sup>. Na pozór może się wydawać, że japoński pop jest jedynie „zlokalizowaną” językowo wersją swojego amerykańskiego odpowiednika. Jednak po bliższym przyjrzeniu w japońskim popie można dostrzec wyraźne elementy tradycyjnej japońskiej kultury.

<sup>56</sup> E. Tai, *Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture*, „Japanese Language and Literature” 2003, z. 1, s. 13.

<sup>57</sup> *Idem*, *Can Japanese Sing the Blues?...*, *op. cit.*, s. 37.

<sup>58</sup> H. de Ferranti, *‘Japanese Music’ Can be Popular*, „Popular Music” 2002, z. 2, s. 201.

Lata sześćdziesiąte XX wieku to eksplozja muzyki pop w Stanach Zjednoczonych. Artyści zaczęli zdobywać masową popularność, zyskując status gwiazd, równorzędną z gwiazdami kina. Zachodnia muzyka była w tym okresie niezwykle popularna w Japonii. Jednak już w 1967 roku sprzedaż albumów z rodzimą muzyką przekroczyła sprzedaż albumów z muzyką zachodnią<sup>59</sup>. To właśnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku narodził się japoński pop, jako muzyka skierowana głównie do japońskiej publiczności. Można wskazać dwie główne przyczyny powstania tego zjawiska. Przez większość lat sześćdziesiątych liczni zachodni artyści odwiedzali Japonię, grając tam nawet każdorazowo do 100 wyprzedanych koncertów. Fascynacja zachodnimi artystami zaowocowała powstaniem olbrzymiej liczby zespołów. Masa młodych ludzi chciała grać podobnie jak ich idole. W tym okresie ponadto Japonia przeżywała ekonomiczny rozkwit, który swym zasięgiem objął także przemysł muzyczny. Japońskie firmy produkowały coraz więcej instrumentów dobrej jakości, które były względnie tanie, a przez to dostępne dla młodych ludzi. To wszystko spowodowało rozkwit japońskiej sceny muzycznej<sup>60</sup>.

Jednak dopiero późne lata siedemdziesiąte XX wieku przyniosły prawdziwą dominację japońskich artystów pop. Wtedy też narodziła się instytucja idola, która pod wieloma względami stanowi próbę wykreowania niezwykle popularnych gwiazd, których muzyka ma stanowić dodatek do wyglądu. Japońskich muzyków popowych, którzy kopiowali zachodnie wzorce, powiązano z bardzo rozbudowanymi agencjami marketingowymi. Idole idealnie wpasowali się w coraz bardziej konsumpcyjny tryb życia japońskiej młodzieży, która zapragnęła ubierać i zachowywać się tak samo jak oni. Muzyka w zasadzie od samego początku znajdowała się na dalszym planie. J-pop był i nadal w dużej mierze jest postrzegany przez krytyków jako pozbawiony większej wartości artystycznej. Nie da się jednak ukryć, że instytucja idoli osiągnęła ogromny sukces, dzięki czemu japoński przemysł muzyczny stał się drugim największym tego typu przemysłem na świecie<sup>61</sup>.

Idole od samego początku byli bardzo silnie powiązani z przemysłem reklamowym i ze specjalistami zajmującymi się wizerunkiem. Wszystko to miało na celu wytworzenie wrażenia, że idol jest kimś absolutnie wyjątkowym. Radio, telewizja, a także czasopisma stały się istotnym medium promocji idoli. Korzyść była obopólna, ponieważ media zwiększały dzięki

<sup>59</sup> G. De Launey, *Not-So-Big In Japan: Western Pop Music In the Japanese Market*, „Popular Music” 1995, z. 2, s. 206.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 207.

<sup>61</sup> J.M. Matsue, *Making Music in Japan's Underground: the Tokyo Hardcore Scene*, New York 2009, s. 78.



temu swoją oglądalność czy też liczbę czytelników. Na idoli często wybierano bardzo młode dziewczęta, w wieku 12–13 lat, które następnie były szkolone nie tylko w zakresie umiejętności wokalnych, ale także uczone, w jaki sposób mają występować przed kamerami, czy też jak zachowywać się w trakcie wywiadów. Dopiero w wieku 17 lat mogły liczyć na wydanie płyty i pierwsze publiczne występy. Co roku pojawiają się setki idoli, jednak tylko kilkorgu z nich udaje się osiągnąć sukces<sup>62</sup>. W ostatnich latach regularnie podejmuje się próby stworzenia wirtualnych idoli – postaci nieistniejących, całkowicie generowanych przez komputery, pod które podkładają głos anonimowe piosenkarki i piosenkarze<sup>63</sup>.

Osobnym zjawiskiem jest tak zwane *visual kei*. To styl wywodzący się z zachodniego glam rocka, odwołujący się do artystów w rodzaju Dawida Bowie'ego, T-Rexa, Kiss, Alice Cooper. Muzyka artystów z tego nurtu jest zróżnicowana, jednak łączy ich androgeniczny wygląd i przywiązywanie wagi do ubioru. Mężczyźni stylizują się na kobiety, nakładają ostre makijaż, peruki, także swoją fizycznością starają się upodobnić do kobiet, albo nadać sobie nieokreślony płciowo wygląd<sup>64</sup>. Tradycja grania przez mężczyzn kobiecych ról ma w Japonii głęboko korzenie (teatr *nō* czy *kabuki*), co prawdopodobnie wpłynęło na to, że nurt *visual kei* przyjął się i na szeroką skalę rozpowszechnił w tym kraju.

Obecnie zachodnia muzyka jest w Japonii znacznie mniej popularna, niż miało to miejsce jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Zastąpił ją mający różne odmiany j-pop, między innymi dlatego, że ze względu na teksty głównie w języku japońskim muzyka ta znacznie bardziej nadaje się do karaoke. Japońska młodzież nie przywiązuje się do całych stylów, lecz koncentruje się na poszczególnych wykonawcach<sup>65</sup>.

Koizumi Fumio, jeden z najwybitniejszych badaczy japońskiej muzyki popularnej, w zbiorze esejów z lat osiemdziesiątych poddał ją analizie z muzykologicznego punktu widzenia. Zauważył, że pomimo że współczesna japońska muzyka popularna wydaje się czymś nowym, szczególnie na zewnątrz, jest w istocie głęboko zakorzeniona w muzyce okresów

<sup>62</sup> J. Stanlaw, *Open Your File, Open Your Mind. Women, English and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, op. cit., s. 78.

<sup>63</sup> I. Condry, *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford 2006, s. 59.

<sup>64</sup> U. Meyer, *Hidden in Straight Sight: Transgressing Gender and Sexuality via BL*, [w:] *Boys' Love Manga: Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*, red. A. Levi, Jefferson 2008, s. 248.

<sup>65</sup> K. Koizumi, *Popular Music, Gender and High School Pupils in Japan: Personal Music in School and Leisure Sites*, „Popular Music” 2002, z. 1, s. 110.

Edo i Muromachi (1337–1573)<sup>66</sup>. Według Koizumiego współczesna muzyka pop jest czymś na wzór kolażu skupiającego w sobie różnorodne elementy, w tym także elementy tradycyjnej japońskiej kultury. Proces składania elementów jest charakterystyczny dla japońskiej kultury, która od początku opierała się na zapożyczeniach<sup>67</sup>. Spostrzeżenia Koizumiego dotyczące źródeł japońskiej muzyki popularnej w tradycyjnych formach sztuki można przenieść także na inne elementy kultury popularnej. Wydaje się, że japońska kultura pop jest bowiem nie tylko efektem mieszania się wpływów rdzennych i zachodnich, ale oprócz elementów nowoczesnych zawiera także wiele elementów tradycyjnych, objawiających się chociażby w warstwie wizualnej.

Obok muzyki skierowanej do młodych ludzi funkcjonuje w Japonii także tak zwana muzyka *enka*. Artyści z tego nurtu odwołują się wprost do tradycyjnej japońskiej muzyki, wykorzystując między innymi elementy muzyki folkowej. Wykonują ją jednak na zachodnich instrumentach, w dodatku inkorporując do niej elementy muzyki amerykańskiej. Odbiorcami są głównie osoby nieco starsze, raczej o konserwatywnych poglądach. *Enka* odwołuje się zarówno w tekstach, jak i w ogólnym nastroju do sentymentów starszego pokolenia. Pragnie im przypomnieć spędzone na wsi czasy młodości, symbolizuje przeszłość, z której przemijaniem wiąże się utrata prawdziwej japońskości. *Enka* reprezentuje także powstanie wyraźnego, generacyjnego podziału w muzyce popularnej<sup>68</sup>. Ze względu na zachowawczość muzyka ta nie jest akceptowana przez młodzież, która preferuje różne odmiany j-popu<sup>69</sup>.

Co ciekawe, *enka* została z czasem uznana za muzykę narodową. Piosenki z tego nurtu określa się nawet jako *nihon no uta* (pieśni Japonii), *dento no oto* (dźwięk japońskiej tradycji) lub nawet jako *nihon no kokoro* (serce i dusza Japonii). W zgodnej ocenie zarówno twórców, jak i słuchaczy emocje zawarte w muzyce *enka* są charakterystyczne dla Japończyków<sup>70</sup>. Nazwa *enka* powstała, aby wyraźnie odróżnić tę muzykę od muzyki zainspirowanej kulturą zachodnią, szczególnie amerykańską. *Enka* odwołuje się do muzyki tradycyjnej, dużo starszej niż sam styl. Muzykę *enka*, szczególnie powstałą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, można łączyć z nurtem *nihonjinron*. Pomimo używania saksofonów czy też elektrycznych gitar twórcy *enka* korzystali z rozwiązań harmo-

<sup>66</sup> H. de Ferranti, *op. cit.*, s. 200.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>68</sup> I. Condry, *op. cit.*, s. 58.

<sup>69</sup> K. Koizumi, *op. cit.*, s. 110.

<sup>70</sup> Ch.R. Yano, *The Marketing of Tears. Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, *op. cit.*, s. 61.

nicznych muzyki rdzennie japońskiej. Za najbardziej tradycyjną odmianę *enka* uznaje się tak zwane *do-enka* (prawdziwe *enka*). Muzyka z tego nurtu wykorzystuje japońskie skale, średnie tempo czy też recytacje pomiędzy wersami. Silnie nawiązuje do tradycyjnej japońskiej formy piosenki *rōkyoku*, która była wykonywana przy akompaniamencie *shamisen*, odmiany japońskiego instrumentu szarpanego<sup>71</sup>.

Wydaje się, że te trzy różne gatunki japońskiej muzyki popularnej w dobry sposób obrazują proces łączenia się wpływów zachodnich z elementami tradycyjnej japońskiej kultury, chociaż robią to oczywiście w bardzo różny sposób. *Enka* wydaje się stanowić najpełniejszą symbiozę elementów obu kultur poprzez wykorzystanie zachodniego instrumentarium do wykonywania muzyki, która ma odwoływać się do rdzennie japońskich wartości. J-pop z kolei pozornie jest przeniesieniem zachodniej muzyki pop na japoński grunt, jednak wytworzył własny specyficzny system kreowania gwiazd, a poprzez wykorzystanie zarówno języka, jak i pewnych elementów kulturowych w lepszy sposób niż jego zachodni odpowiednik odwołuje się do potrzeb japońskiego odbiorcy. W przypadku japońskiego jazzu mamy natomiast do czynienia z jednej strony z symbiozą elementów japońskiej muzyki tradycyjnej z jazzem, z drugiej – z ciągle nierozstrzygniętą dyskusją toczoną wśród samych Japończyków na temat autentyczności japońskiego jazzu oraz tego, co czyni go wyjątkowym na tle jazzu zachodniego.

## Gojira i Sadako – japońskie kino popularne

Kino pojawiło się w Japonii pod koniec XIX wieku, zyskując już w pierwszych dekadach XX wieku wielką popularność. W latach dwudziestych i trzydziestych powstał system japońskich studiów filmowych, wzorowany na amerykańskich wytwórniach Hollywoodu. Umożliwiło to dotarcie filmom do znacznie szerszej widowni. We wczesnych latach dwudziestych dwa największe studia produkcyjne realizowały obrazy, które mogły konkurować nawet z amerykańskimi przebojami. Nie bez znaczenia okazała się bariera językowa i kulturowa, która znacznie ograniczała popularność zachodnich produkcji. Wielkie trzęsienie ziemi z 1923 roku niemalże wstrzymało produkcję filmową. Jednak potrzeba było zaledwie roku, ale przemysł znowu zaczął w pełni funkcjonować<sup>72</sup>. Nie skupiając

<sup>71</sup> Ch.R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge 2003, s. 41–42.

<sup>72</sup> C. Balmain, *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh 2008, s. 13–14.

się zbyt na historii japońskiej kinematografii, przejdę do okresu po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Z punktu widzenia niniejszego rozdziału jest on znacznie bardziej interesujący.

Początek lat pięćdziesiątych XX wieku to okres fascynacji japońskim kinem na Zachodzie, reżyserami takimi jak Akira Kurosawa czy też Yasujiro Ozu. Ich dzieła, pomimo że zakorzenione w japońskiej tradycji, kulturze, historii, opowiadające o japońskim społeczeństwie, pod względem formalnym wiele zawdzięczały kinu zachodniemu. Jednak filmy te zyskały popularność u względnie wąskiej grupy odbiorców zarówno w Japonii, jak i na Zachodzie. Japońskie kino popularne, skierowane do masowego odbiorcy, było w dużej mierze ignorowane zarówno przez krytyków, jak i przez zachodnią widownię. Jedynie nielicznym filmom udało się osiągnąć międzynarodowy sukces, chociaż w ostatnich latach między innymi dzięki nowej fali japońskiego horroru sytuacja ta zaczęła się zmieniać<sup>73</sup>. Dzisiaj japońskie kino jest cenione zarówno przez widzów, jak i krytyków na całym świecie. Nie jest moim celem nakreślenie pełnego obrazu japońskiego kina, pragnąłbym jedynie zaprezentować kilka zjawisk, które wydają mi się szczególnie atrakcyjne z punktu widzenia mieszania się wpływów zachodnich i japońskich w kulturze popularnej.

Ponad połowa japońskich kin została zniszczona w czasie wojny, jednak większość studiów filmowych była w stanie kontynuować działalność. Tuż po wojnie odbyły się premiery kilku filmów, które okazały się wielkimi przebojami<sup>74</sup>. Także telewizja coraz prężniej się rozwijała. Jej wpływ na życie codzienne Japończyków stał się ewidentny w latach pięćdziesiątych XX wieku. Amerykańskie seriale i filmy fabularne doprowadziły do powstania pewnego ideału „klasy średniej”, który stał się dla wielu Japończyków wzorem<sup>75</sup>.

Proces kreolizacji jest bardzo dobrze widoczny na przykładzie japońskich *monster movies* zwanych *kaiju*, z serią filmów o Godzilli na czele. Gatunek powstał w Stanach Zjednoczonych po zakończeniu II wojny światowej i w dużej mierze był wynikiem strachu spowodowanego zimną wojną oraz perspektywą nuklearnej zagłady. Jedną z charakterystycznych cech tych filmów było to, że zagrożenie zawsze było obce i anonimowe. Widz miał wyłącznie odczuwać strach, a nawet obrzydzenie. Większość potworów była wynikiem nieudanych eksperymentów z nowoczesnymi technologiami<sup>76</sup>. *Godzilla (Gojira)*, a także inne filmy nakręcone po ol-

<sup>73</sup> S.J. Napier, *Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira*, „Journal of Japanese Studies” 1993, z. 9, s. 327.

<sup>74</sup> M. Ivy, *op. cit.*, s. 245.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>76</sup> C. Noriega, *Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!” is U.S.*, „Cinema Journal” 1987, z. 1, s. 66.

brzymim sukcesie tej produkcji, takie jak *Mothra* czy *Rodan* wykorzystały to założenie, nadając mu jednak charakterystyczny, japoński charakter. W przypadku *Godzilli* było to odwołanie się do tragedii Hiroszimy i Nagasaki oraz do ciągle żywego strachu przed atakiem nuklearnym<sup>77</sup>.

Poruszając kwestie filmów *kaijū*, nie można nie wspomnieć o wytwórni Tōhō. Została ona założona w 1936 roku przez Ichizo Kobayashiego, który postanowił zrezygnować z popularnego wtedy w Japonii systemu gwiazd, a oparł się na produkowaniu określonych gatunków filmów, głównie musicali i komedii. Jeszcze przed rozpoczęciem wojny Tōhō była największym producentem filmów propagandowych. Można powiedzieć, że realizacja pierwszego filmu o *Godzilli* w 1954 roku rozpoczęła nowy okres w historii wytwórni<sup>78</sup>.

Jedną z popularniejszych interpretacji filmów *kaijū* zakłada, że japońskie potwory reprezentują zagrożenia płynące z Zachodu, przynajmniej w pierwszych filmach, a także próbę rozliczenia się z trudną wojenną przeszłością. W przywołanym filmie z 1954 roku *Godzilla* jest wynikiem amerykańskich eksperymentów z bronią jądrową. Naród japoński został przedstawiony wyłącznie jako niewinna ofiara amerykańskich błędów. Nie bez powodu amerykańska wersja filmu została przemontowana, dodano także postać amerykańskiego eksperta granego przez Raymonda Burra, który stara się pomóc Japończykom pokonać potwora. W późnych latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku filmowe potwory atakujące Japonię nadal prezentowały zagrożenie z zewnątrz, jednak zaczęto akcentować, że ich działania są podyktowane niesprawiedliwością, której doświadczyły ze strony ludzi. Jednak Japończycy nadal pozostali ich głównymi ofiarami<sup>79</sup>.

*Godzilla*, a także liczne inne filmy w podobnej konwencji, które ukazały się po olbrzymim sukcesie oryginału z 1954 roku, są określane *kaijiū*, co oznacza dosłownie „dziwną bestię”. Dziwną, ponieważ od samego początku uznano *Godzillę* i jej pobratymców za twory inne od tradycyjnych japońskich duchów i demonów zwanych *yōkai*<sup>80</sup>. Na początku XX wieku *yōkai* zaczęły być kojarzone z nostalgicznym wyobrażeniem japońskiej prowincji, która odchodzi w zapomnienie. *Yōkai* nie stały się jednak tematem przewodnim japońskiego kina, chociaż z czasem stały się częstym motywem w anime. Dopiero w 1968 roku ukazał się pierwszy

<sup>77</sup> S.J. Napier, *op. cit.*, s. 331.

<sup>78</sup> C. Balmain, *op. cit.*, s. 13.

<sup>79</sup> M. Siegel, *Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*, „Science Fiction Studies” 1985, z. 3, s. 255.

<sup>80</sup> M.D. Foster, *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and The Culture of Yōkai*, Berkeley 2009, s. 160.

film utrzymany w stylu *kaijū*, który czynił z nich głównych, w dodatku pozytywnych, bohaterów, broniących japoński naród przed zagrożeniem z zewnątrz. Film *Yōkai Daisensō* charakteryzował się wyraźnie nacjonalistycznym wydźwiękiem. Obce zagrożenie atakuje symbole japońskiej religii, tylko *yōkai* są w stanie obronić Japończyków. Produkcja filmu zbiegła się w czasie z ponownym odrodzeniem roli *yōkai* jako jednego z narodowych symboli Japonii<sup>81</sup>. Jednak prawdziwy renesans popularności *yōkai* miał miejsce w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. W tym czasie powstało wiele miejskich legend o nowych duchach, które miały rzekomo grasować po ulicach współczesnych japońskich miast. Prym w tworzeniu i rozpowszechnianiu tych historii wiodły oczywiście dzieci, co doprowadziło nawet do powstania gatunku filmowego zwanego *gakkō no kaidan* (szkolne opowieści o duchach)<sup>82</sup>.

*Kaijū* to tylko jeden z gatunków japońskiego kina popularnego, który rozkwitł po zakończeniu wojny na Pacyfiku. Równie ważne były filmy zwane *kaidan*. Wywodzą się one wprost z opowieści o *oni*, żeńskich demonach zemsty. Co ciekawe, jednym z najważniejszych popularyzatorów *oni* był Lafciado Hearn, Irlandczyk, zafascynowany japońską kulturą. To właśnie on jest autorem książki *Kwaidan*, w której udało mu się zebrać japońskie opowieści o duchach. W filmach tego gatunku widać bardzo silne przywiązanie do japońskiej tradycji, nie tylko ze względu na poruszaną tematykę. Oprócz czerpania ze wspomnianych opowieści o duchach, filmy *kaidan* czerpały między innymi z *shintō*, a także z teatru *nō* i *kabuki*. Stanowiły kontynuację tradycji filmowej zapoczątkowanej jeszcze przed wojną na Pacyfiku. Jednym z najbardziej znanych obrazów kojarzonych z filmami *kaidan*, a dzisiaj ogólnie z japońskim horrorem, jest postać kobiety demona z długimi czarnymi włosami zasłaniającymi twarz, najczęściej z widocznym tylko jednym okiem. To właśnie powojenne filmy utrwaliły ten obraz w zbiorowej świadomości Japończyków. Co ciekawe, władze okupacyjne zabroniły produkcji filmów *kaidan*, które działy się w zamierzchłych czasach, obawiając się, że ponownie rozbudzą one wśród Japończyków nastroje nacjonalistyczne<sup>83</sup>.

Rozwój japońskiego kina, w tym także powstanie japońskiego horroru, jest ściśle związane z teatrami *nō*, *kabuki*, a także *bunraku*. *Kabuki* wywarło prawdopodobnie największy wpływ. Wystarczy chociażby wspomnieć o wykorzystaniu ruchomej sceny, co w teatrze pozwala na ciągłe opowiadanie historii, bez potrzeby zmiany scenerii. Dodatkowo,

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 161–162.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>83</sup> J. McRoy, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam 2008, s. 6.

*kabuki* korzystało i nadal korzysta z takich elementów sceny jak zapadnie czy wysunięty pomost, co pozwala nadać przedstawieniu większego dynamizmu. Elementy wykorzystywane właśnie w teatrze *kabuki* takie jak specyficzna, bardzo ekspresyjna gra aktorów, zastosowanie muzyki, makijażu, a także bogato zdobione kostiumy, zostały przejęte przez rodzące się japońskie kino<sup>84</sup>.

*Kabuki* wywarło również wpływ na pierwsze tematy poruszane w japońskim kinie. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku sztuk teatralnych, filmy podzielono na dwie kategorie: *jidaigeki*, czyli opowieści historyczne rozgrywane w Kioto, oraz *gendaimono*, dziejące się współcześnie w Tokio. Dodatkowo, pierwsze filmy chętnie wykorzystywały aktorów *kabuki*. To właśnie oni stali się pierwszymi gwiazdami srebrnego ekranu<sup>85</sup>.

*Nō*, czyli klasyczna forma japońskiego teatru, także wywarła znaczący wpływ na japońskie kino, zwłaszcza horrory, bowiem wszystkie historie opowiadane w sztukach teatru *nō* są opowieściami o duchach. Ten wpływ jest widoczny zarówno w ekranizacji *Kwaidan* w reżyserii Masaki Kobayashi'ego, jak i filmach Kanteo Shindō *Kuroneko* i *Onibaba*. Wykorzystują one wręcz w całości elementy przeniesione z teatru *nō*, takie jak maski czy charakterystyczny taniec. Można powiedzieć, że japoński horror równie dużo czerpie z tradycyjnych form teatru, jak i z zachodniego horroru<sup>86</sup>.

Wspólnym motywem japońskiego horroru, także w tej współczesnej, bardzo popularnej na zachodzie formie, reprezentowanej przez takie filmy jak *Ringu*, *Ju-On* czy też *Honogurai mizu no soko kara (Dark Water)*, jest pełen żądzy zemsty duch, najczęściej kobiety. Oprócz wspomnianych już nawiązań do tomu *Kwaidan*, filmy te wykorzystują postać ducha *yūrei* z japońskiej mitologii. Filmowe przedstawienia *yūrei* są bardzo podobne do tych zawartych na drzeworytach *ukiyo-e*. Są ubrane w białe szaty (tradycyjny kolor szat pogrzebowych), z długimi czarnymi włosami, zasłaniającymi twarz<sup>87</sup>. Jedną z archetypowych postaci *yūrei* jest Iwa, z opowieści z okresu Edo *Tokaido Yotsuya Kaidan*, która w latach pięćdziesiątych XX wieku doczekała się ekranizacji w reżyserii Nobuo Nakagawa. To zresztą nie był jedyny film z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, który wykorzystywał tak zwane gotyckie opowieści o duchach z okresu Edo<sup>88</sup>.

Postać Sadako z filmu *Ring* (oryg. *Ringu*) jest bez wątpienia wzorowana na postaci Iwa, czy szerzej na duchach *yūrei*. To jednak nie jedyne źródło inspiracji. Innym jest *on*. *On* jest pewną formą zobowiązania, które jest

<sup>84</sup> C. Balmain, *op. cit.*, s. 17.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 54

wynikiem otrzymania pewnej przysługi, szczególnie od kogoś stojącego wyżej w hierarchii społecznej. Ta przysługa musi zostać odwzajemniona. Co ciekawe, nie zostaje się z niej zwolnionym nawet po śmierci. Dotyczy to zarówno tych, którzy nie zdążyli jej odwzajemnić, jak i tych, których ta przysługa ma dotyczyć. Jeżeli osoby żyjące nie wypełnią swojego zobowiązania względem osób zmarłych, może to doprowadzić do obudzenia ich żądnych zemsty duchów<sup>89</sup>.

We współczesnym japońskim horrorze mamy do czynienia z pewnym połączeniem tradycji wywodzących się z japońskich opowieści o duchach, a także z japońskiego teatru, z obrazem nowoczesnego japońskiego społeczeństwa. Cechą charakterystyczną jest to, że medium, za pomocą którego duch komunikuje się ze światem zewnętrznym są bardzo często nowoczesne przedmioty, takie jak telewizor (*Ring*), telefon komórkowy (*Chakushin ari*), czy też internet (*Kairo*). Często jest także poruszanie współczesnych problemów japońskiego społeczeństwa, takich jak rozpad relacji rodzinnych (*Ring*).

Japońskie popularne kino, takie jak właśnie współczesny horror czy filmy *kaijū*, stanowi połączenie elementów tradycyjnych, głównie legend oraz mitów, z kinem zachodnim w kwestiach formalnych. Co ciekawe, nawet współcześnie widać, jak wiele japońskie kino zawdzięcza tradycyjnym formom teatralnym takim jak *kabuki* czy *nō*. Pomimo wydawałoby się trywialnej konwencji, jaką są te popularne gatunki, japońscy twórcy pragną za ich pomocą zmierzyć się z poważnymi problemami najnowszej japońskiej historii i współczesnego społeczeństwa.

## Podsumowanie

Japońska kultura popularna stanowi dzisiaj olbrzymi przemysł, zdecydowanie dominując na rodzimym rynku. Jednak w ostatnich latach jej zasięg zaczął zdecydowanie się powiększać. Już w latach osiemdziesiątych XX wieku stała się ona obiektem zainteresowania zachodniej publiczności. Kanałem, przez który zaczęła się przedostawać, okazało się kino oraz komiks. Rosnąca fascynacja anime oraz komiksem manga zaowocowała również licznymi publikacjami naukowymi głównie w języku angielskim, które analizowały te fenomeny<sup>90</sup>. W ciągu zaledwie kilkunastu lat wartość eksportu japońskich animacji i komiksów do Stanów Zjednoczonych osiągnęła w 2003 roku 5 miliardów dolarów<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 48.

<sup>90</sup> K. Iwabuchi, *Recentring globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Durham 2002, s. 23.

<sup>91</sup> M.W. MacWilliams, *op. cit.*, s. 14.



Zasięg japońskiej kultury popularnej nie ogranicza się jednak wyłącznie do Zachodu. Jest ona także bardzo popularna w innych krajach regionu Azji Wschodniej, między innymi na Tajwanie i w Hongkongu. Dotyczy to zarówno komiksów, seriali telewizyjnych jak i muzyki. Jednak na samej popularności się nie kończy. Przykładowo, artyści popowi z Hongkongu, pozostając pod wielkim wpływem japońskiej muzyki popularnej, wprowadzają do swojej twórczości elementy charakterystyczne dla j-pop'u, a nawet fragmenty śpiewane w języku japońskim<sup>92</sup>.

Warto zadać pytanie, skąd ta olbrzymia popularność japońskiej kultury. Być może jej źródeł należałoby szukać właśnie w specyficznym połączeniu elementów kultury zachodniej z tradycyjną kulturą japońską. Dzięki temu zachowuje ona swój egzotyczny charakter, będąc jednocześnie częściowo zrozumiała i atrakcyjna także dla odbiorcy spoza Japonii. We współczesnej japońskiej kulturze popularnej doskonale można zaobserwować, w jaki sposób przechowuje się i na nowo wykorzystuje elementy kultury tradycyjnej. Na jej przykładzie można również zaobserwować, że proces kreolizacji kultury, może dotyczyć niemalże dowolnych jej elementów. W niniejszej pracy pragnąłem jedynie zasygnalizować pewne zjawiska na kilku przykładach. Bez wątplenia jest to temat, który wymaga dalszych, dogłębnych badań.

## Bibliografia

- Balmain C., *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh 2008.
- Condry I., *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford 2006.
- De Ferranti H., 'Japanese Music' Can be Popular, „Popular Music” 2002, nr 2 (21).
- De Launey G., *Not-So-Big In Japan: Western Pop Music In the Japanese Market*, „Popular Music” 1995, nr 2 (14).
- Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture*, red. S. Buckley, London 2002.
- Fiske J., *Understanding Popular Culture*, Abingdon 2010.
- Foster M.D., *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and The Culture of Yōkai*, Berkeley 2009.
- Hall J.W., *Japonia: od czasów najdawniejszych do dzisiaj*, Warszawa 1979.
- Harootunian H.D., *A Sense of an Ending and the Problem of Taishō*, [w:] *Meiji Japan: Political, Economic and Social History 1868–1912*, red. P. Kornicki, New York 1998.
- Huffman J.L., *A Yankee in Meiji Japan: The Crusading Journalist Edward H. House*, Lanham 2003.

<sup>92</sup> W. Ho, *Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music*, „Popular Music”, May 2003, t. 22, nr 2, s. 152.

- Ivy M., *Formations of Mass Culture*, [w:] *Postwar Japan as History*, red. A. Gordon, Berkeley 1993.
- Iwabuchi K., *Recentring globalization: popular culture and Japanese transnationalism*, Durham 2002.
- Japanese Visual Culture: Explorations In the World of Manga and Anime*, red. M.W. MacWilliams, Armonk 2008.
- Kanert M., *Buddyzm japoński*, Warszawa 2004.
- Kinsella S., *Japanese Subcultures in the 1990s: Otaku and the Amateur Manga Movement*, „Journal of Japanese Studies” 1998, nr 2 (24).
- Koizumi K., *Popular Music, Gender and High School Pupils in Japan: Personal Music in School and Leisure Sites*, „Popular Music” 2002, nr 1 (21).
- Koyama-Richard B., *Manga: 1000 lat historii*, Warszawa 2008.
- Kuligowski W., *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków 2007.
- Kwok Wah Lau J., *Multiple Maternities: Cinemas and Popular Media In Transcultural East Asia*, Philadelphia 2003.
- Levi A., *The New American Hero: Made in Japan*, [w:] *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, red. M.L. Kitzelson, Peru 1998.
- Matsue J.M., *Making Music in Japan's Underground: the Tokyo Hardcore Scene*, New York 2009.
- McRoy J., *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Amsterdam 2008.
- Meyer U., *Hidden in Straight Sight: Transgressing Gender and Sexuality via BL*, [w:] *Boys' Love Manga: Essays on the Sexual Ambiguity and Cross-Cultural Fandom of the Genre*, red. A. Levi, Jefferson 2008.
- Napier S.J., *Panic Sites: The Japanese Imagination of Disaster from Godzilla to Akira*, „Journal of Japanese Studies” 1993, nr 9 (19).
- Noriega C., *Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them!” is U.S.*, „Cinema Journal” 1987, nr 1 (27).
- Popular Culture Theory and Methodology: a Basic Introduction*, red. H.E. Hinds Jr, M.F. Motz, A.M.S. Nelson, Madison 2006.
- Pyle K.B., *The New Generation in Meiji Japan*, Stanford 1969.
- Satō D., *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*, Los Angeles 2011.
- Siegel M., *Foreigner as Alien in Japanese Science Fantasy*, „Science Fiction Studies” 1985, nr 3 (12).
- Sims R., *French Policy Towards the Bakufu and Meiji Japan, 1894–1895*, Richmond 1998.
- Spitzer N.R., *Monde Creole: The Cultural World of French Louisiana Creols and the Creolization of World*, „The Journal of American Folklore” 2003, nr 459 (116).
- Stanlaw J., *Open Your File, Open Your Mind. Women, English and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.

- Storey J., *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*, Harlow 2006.
- Strecher M.C., *Purely Mass of Massively Pure? The Division Between 'Pure' and 'Mass' Literature*, „Monumenta Nipponica” 1996, nr 3 (51).
- Strinati D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*, New York 1995.
- Stronach B., *Beyond the Rising Sun. Nationalism in Contemporary Japan*, Westport 1995.
- Sugimoto Y., *An Introduction to Japanese Society*, New York 2010.
- Sullivan M., *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley 1989.
- Tai E., *Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture*, „Japanese Language and Literature” 2003, nr 1 (34).
- Taylor Atkins E., *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham 2001.
- Taylor Atkins E., *Can Japanese Sing the Blues? „Japanese Jazz” and the Problem of Authenticity*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.
- Taylor Atkins E., *Popular Culture*, [w:] *A Companion to Japanese History*, red. W.M. Tsutsui, Malden 2009.
- The Cambridge History of Japan: Early Modern Japan*, red. J.W. Hall, Cambridge 1991.
- Tubielewicz J., *Historia Japonii*, Wrocław 1984.
- Yano Ch.R., *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*, Cambridge 2003.
- Yano Ch.R., *The Marketing of Tears. Consuming Emotions in Japanese Popular Song*, [w:] *Japan pop!: Inside the World of Japanese Popular Culture*, red. T.J. Craig, Armonk 2000.

## Abstrakt

Niniejszy rozdział, wychodząc od teorii kultury popularnej oraz zjawiska kreolizacji, opisuje na wybranych przykładach, w jaki sposób współczesna japońska kultura popularna łączy w sobie zarówno elementy kultury zachodniej, jak i tradycyjnej kultury japońskiej. Po pobieżnym ukazaniu zjawiska popkultury, autor stara się uchwycić najważniejsze historyczne momenty rodzenia się kultury masowej w Japonii. Przechodząc do analizy współczesnej kultury popularnej, wpiery ukazuje zjawisko przenikania się kultur na przykładzie wybranych gatunków muzyki pop: jazzu, j-popu oraz muzyki *enka*. Następnie ukazuje podobne procesy zachodzące w powojennym japońskim kinie na przykładzie filmów *kaijū* oraz współczesnego japońskiego horroru. Na podstawie przeanalizowanych przykładów autor wysnuwa wniosek, iż być może sukces japońskiej kultury popularnej na Zachodzie jest spowodowany częściowo właśnie łączeniem elementów z różnych kręgów kulturowych.

**Słowa kluczowe:** Japonia, kultura popularna, kreolizacja kultury, jazz, j-pop, *enka*, *kaijū*, horror.

## **Western influences on Japanese popular culture, as exemplified by contemporary Japanese cinema and pop music**

**Abstract.** The main goal of this chapter is to analyze several examples of how contemporary Japanese popular culture combines elements of western culture with elements of traditional Japanese culture, and how this process can be understood as an example of creolization of culture. First, the author briefly analyses pop culture phenomena, and then proceeds to describe most significant historical events that helped to establish mass culture in Japan. Beginning his analysis of contemporary popular culture, the author first focuses on various genres of music, particularly on jazz, j-pop and on *enka* to describe diffusion of elements of western and traditional Japanese cultures. Then he proceeds to analyse similar processes in popular post-war Japanese cinema, especially in *kaijū* movies and in contemporary horror movies. The final conclusion is that perhaps success of contemporary Japanese pop culture in the West was possible partially due to combination of elements of different cultures.

**Key words:** Japan, popular culture, creolization of culture, jazz, j-pop, *enka*, *kaijū*, horror.