



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Krzysztof Loska

ORCID: 0000-0003-4078-798X

Uniwersytet Jagielloński

POCZĄTKI TEORII FILMU W JAPONII (PROLEGOMENA)

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.6>

Kiedy Tadao Satō — jeden z najwybitniejszych azjatyckich historyków kina — opublikował artykuł pod znaczącym tytułem *Nihon ni eiga riron wa atta ka* (Czy istnieje japońska teoria filmu?), zamierzał przekonać czytelników, że teoria jest przede wszystkim zestawem praktycznych wskazówek mających zastosowanie w produkcji filmowej¹. Zapewne dlatego jedynym badaczem, który według niego zasługiwał na miano teoretyka, był Taihei Imamura (1911–1986), autor fundamentalnych rozpraw poświęconych filmowi animowanemu i dokumentalnemu². Nie znaczy to bynajmniej, że Satō nie czytał filozofów i estetyków japońskich, którzy — jak Masakazu Nakai (1900–1952) i Michitarō Nagae (1905–1984) — pisali o kinie w pierwszych dekadach ubiegłego wieku, uznał jednak, że nie stworzyli oni spójnego systemu zasługującego na miano teorii.

Przekonanie o braku naukowej refleksji nad filmem w Kraju Kwitnącej Wiśni ugruntował Noël Burch, który w książce *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* przyjął orientalistyczne założenie, że „pojęcie teorii jest

¹ T. Satō, *Does Film Theory Exist in Japan?*, przeł. J. Bernardi, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 14–23. Pierwodruk japoński został opublikowany w książce *Nihon eiga rironshi* (Teoria filmu japońskiego), Tōkyō 1977.

² Por. T. Imamura, *Kiroku eigarōn* (O filmie dokumentalnym), Tōkyō 1940; i *Manga eigarōn* (O filmie animowanym), Tōkyō 1948. Fragmenty tych prac ukazały się w angielskich przekładach: *A Theory of Film Documentary*, przeł. M. Baskett, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 52–59; *A Theory of the Animated Sound Film*, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 44–51.

czymś obcym w Japonii”³. Stwierdzenie to pozwoliło na uprawomocnienie wyobrażonej wiedzy na temat kultury dalekowschodniej, oparte na zachodnim paradygmacie poznawczym (w tym wypadku — poststrukturalizmie). Niewątpliwie europejska (i amerykańska) perspektywa badawcza panowała w podręcznikach i opracowaniach dotyczących historii myśli filmowej, w których na próżno szukać nazwisk japońskich uczonych, a jednak krytyczna refleksja z powodzeniem rozwijała się w tamtym rejonie świata od początku ubiegłego stulecia, nie tylko pod wpływem zachodnich prac, publikowanych w przekładach, ale także rodzimych inspiracji estetycznych i filozoficznych.

Naoki Yamamoto zauważył, że pisząc o japońskiej teorii filmu, należy unikać prostych porównań i zastanowić się nad sposobami podważenia dominacji zachodniego paradygmatu oraz możliwością wyznaczenia innego horyzontu komparatystycznego⁴. Od czasu poetyckich manifestów i pierwszych książek o kinie europejscy badacze poszukiwali odpowiedzi na pytanie, czy film jest sztuką, oraz skupiali się na definiowaniu swoistych cech nowego medium. Wskazywali na odmiennosc teatru i kina (Hugo Münsterberg, Béla Balázs), podkreślali związek z prawdziwym życiem (Ricciotto Canudo) — przy czym nie chodziło im wyłącznie o wierną reprodukcję rzeczywistości — akcentowali specyfikę języka filmowego ze względu na jego zdolność do „bezpośredniej ekspresji wizualnej wszystkich ludzkich uczuć i doznań”⁵, wskazywali na montaż jako czynnik kształtujący percepcję na poziomie afektywnym (Siemion Timoszenko i Siergiej Eisenstein), wreszcie podkreślali, że kino jest środkiem wyrazu całkowicie odmiennym od innych sztuk, w niektórych aspektach nawet przewyższającym dawniejsze formy artystyczne (Filippo Tommaso Marinetti). Podobne tematy powracały w pracach japońskich uczonych, którzy rozważali je w nieco innym kontekście kulturowym i społecznym, dlatego zamierzam skupić się na książkach i artykułach, w których podejmowano kwestie związane z psychologicznymi uwarunkowaniami odbioru, oddziaływaniem filmu na zmysły, ucieleśnionym wymiarem percepcji wzrokowej oraz statusem widza jako podmiotu.

REALIZM I PSYCHOLOGIA ODBIORU

Pierwsza japońska publikacja książkowa na temat „sztuki ruchomych obrazów” (*katsudō shashin*) ukazała się w 1903 roku, czyli sześć lat po publicznym pokazie kinematografu braci Lumière, który zorganizowano w teatrze Nanchi Enbujō w Osace. Można jednak przyjąć, że dopiero wydana w 1911 roku monografia Jūrei

³ N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley 1979, s. 13.

⁴ Por. N. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis: Japanese Film Theory and Realism in a Global Era*, Oakland 2020, s. 6–9.

⁵ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 15.

(Shimei) Nakagawy (1850–1917) była wstępem do teoretycznego namysłu nad nowym wynalazkiem⁶. Źródłem inspiracji dla japońskiego poety i germanisty były koncepcje estetyczne Konrada von Langego (1855–1921). Odbicie poglądów niemieckiego historyka sztuki widać zwłaszcza w sformułowanej przez Nakagawę tezie, że kino jako narzędzie imitowania rzeczywistości nie może stać się pełnoprawnym środkiem artystycznego wyrazu, ponieważ sztuka powinna zachowywać dystans (*furifusoku*) wobec świata zewnętrznego, a ten warunek nie może zostać spełniony w wypadku filmu⁷.

Niewątpliwie najważniejszą pracą z wczesnego okresu kształtowania się refleksji teoretycznej była książka Yasunosuke Gondy (1887–1951) *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō* (Teoria i praktyka filmu), wydana rok przed publikacją pionierskiej monografii Vachela Lindsaya *The Art of the Moving Picture*⁸. Japońskiego socjologa interesował film jako zapowiedź fundamentalnej zmiany kulturowej oraz główny składnik życia społecznego, dlatego punktem wyjścia uczynił zdolność kamery do mechanicznej reprodukcji, a przede wszystkim stworzenia wrażenia trójwymiarowości na płaskiej powierzchni ekranu. Nie chodziło bynajmniej o proste naśladowanie, lecz o zmianę sposobu percepcji, jaka dokonała się u progu nowego stulecia⁹. „Świat realny i świat dramatu kinowego są ze sobą bezpośrednio powiązane” — pisał Yasunosuke Gonda — co sprawia, że zamazuje się granica między życiem i sztuką¹⁰.

Gondego nie zajmowały aspekty techniczne, lecz psychologiczne uwarunkowania odbioru, zwłaszcza sposób, w jaki świadomość widzów jest rzutowana (*tobidasu*) na ekran. Opisany przez niego mechanizm projekcji i identyfikacji służy wzmocnie-

⁶ Wydana w 1903 r. książka *Katsudō shashin jutsu jizai* (Wszystko o technice filmowej) jest publikacją zbiorową, podpisaną przez kolektyw Dōshikaichin. Książka Nakagawy zatytułowana jest *Keiji shin'in shokuhai bigaku* (Estetyka formalnego piękna), Tōkyō 1911.

⁷ Zawarte w *Keiji shin'in shokuhai bigaku* poglądy Nakagawy krótko omawia Mitsuyo Wada-Marciano w artykule *Making Sense of Nakai Masakazu's Film Theory, "Kino Satz"*, [w:] *Routledge Handbook of Japanese Cinema*, red. J. Bernardi, S.T. Ogawa, New York 2021, s. 83–84. Pod koniec życia Konrad von Lange opublikował dwie książki na temat filmu: *Nationale Kinoreform* (Reforma kina narodowego), München-Gladbach 1918, oraz *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (Kino teraźniejszości i przyszłości), Stuttgart 1920.

⁸ Y. Gonda, *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō*, Tōkyō 1914. Końcowe fragmenty książki ukazały się w angielskim przekładzie pt. *The Principles and Applications of the Moving Picture*, przeł. A. Gerow, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 24–36. Gonda studiował na Uniwersytecie Tokijskim pod kierunkiem wybitnego socjologa Iwasaburō Takano (1871–1949), który zapoczątkował w Japonii badania nad kulturą miejską. W latach trzydziestych XX w. Gonda z powodzeniem stosował metody statystyczne do analizy zjawisk społecznych.

⁹ Na ten aspekt zwrócił uwagę Aaron Gerow w książce *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895–1925*, Berkeley 2010, s. 77.

¹⁰ Y. Gonda, *Katsudō shashin no genri oyobi ōyō*, cyt. za: A. Gerow, *The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory*, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 40.

niu zaangażowania widzów, przy czym cały proces zachodzi na poziomie nieświadomości, co sprawia, że „film ukazuje subiektywne, emocjonalne piękno”¹¹, znosi krytyczny dystans i staje się przedłużeniem znanego nam doświadczenia. „Ruchome obrazy” odwołują się nie tyle do rozumu, ile do intuicji (*chokkan*) — choć autor nie wyjaśnia, jak rozumie to pojęcie na gruncie teoretycznym — i to w „pięknie intuicji” zawarty jest estetyczny potencjał kina. „Jeśli film wykorzystuje składniki życia codziennego i sięga do natury, aby stworzyć wrażenie rzeczywistości (*jikkan*), wówczas potrafi uruchomić naszą intuicję i zbliżyć się do niewyraźalnych prawd świata”¹².

W swojej refleksji teoretycznej Gonda jako jeden z pierwszych uwzględnił aspekty cielesne i afektywne, uznając je za podstawowe składniki odbioru filmowego. Pisał o nowym sposobie postrzegania rzeczywistości, który pojawił się wcześniej w malarstwie impresjonistów i kubistów, zwrócił też uwagę na odmienność filmu od innych środków artystycznego wyrazu (przede wszystkim teatru). Podobnie jak jego rówieśnicy i następcy miał świadomość tego, że nowe medium jest zdolne do wzbogacenia zarówno estetycznych konwencji realizmu, jak i modernizmu, dostrzegając jednak różnice między mimetycznym realizmem (*shajitsu shugi*) dziewiętnastowiecznej literatury a realizmem sztuk wizualnych.

Można powiedzieć, że niemal wszystkim japońskim teoretykom filmu chodziło o przeciwstawienie się stylistycznym wzorcom literatury naturalistycznej i znalezienie nowych sposobów pokazania obiektywnej prawdy o świecie, niezależnych od ludzkiego postrzegania. Jedną ze ścieżek nowego myślenia o kinie wyznaczył Takeo Itagaki (1894–1966), który w swoich esejach zebranych w tomie *Kikai to geijutsu to no kōryu* (Pomiędzy sztuką i maszyną, 1929) pisał o zmianach zachodzących w życiu społecznym pod wpływem środków masowego przekazu i możliwości spojrzenia na świat przez „oko maszyny” (*kikai no me*), które pozwala na odsłonięcie ukrytej prawdy o rzeczywistości. Obiektyw kamery stał się dla niego narzędziem „realizmu maszynowego” (*kikai no riarizumu*) oraz zapowiedzią narodzin teorii estetycznej opartej na nie-ludzkiej percepcji¹³.

W POSZUKIWANIU ISTOTY „CZYSTEGO FILMU”

Pod koniec drugiej dekady XX wieku ważną rolę odegrali przedstawiciele „ruchu czystego filmu” (*jun'eigageki undō*) — Norimasa Kaeriyama (1893–1964),

¹¹ Y. Gonda, *The Principles and Applications of the Moving Picture*, s. 26.

¹² N. Yamamoto, *Dialectics without Synthesis*, s. 35.

¹³ W poglądach Itagakiego widać echa koncepcji Dzigi Wiertowa, którego manifest ukazał się w japońskim przekładzie w tym samym roku co książka *Kikai to geijutsu to no kōryu*. Omówienie poglądów japońskiego teoretyka można znaleźć w artykule Naoki Yamamoto, *Eye of the Machine: Itagaki Takao and Debates on New Realism in 1920s Japan*, „Framework: The Journal of Cinema and Media” 56, 2015, nr 2, s. 368–387.

Jun'ichirō Tanizaki (1886–1965) i Kaoru Osanai (1881–1928) — którzy zainicjowali debatę na temat kulturotwórczej roli filmu, podkreślali znaczenie montażu, domagali się zmian w sposobach gry aktorskiej — zwłaszcza rezygnacji z obsadzania mężczyzn w rolach żeńskich (*onnagata*) — oraz ograniczenia słownego komentarza (*setsume*) na rzecz napisów. Idea „czystego filmu” stała w sprzeczności z dominującym w początkach kina stylem *shinpa*, który odwoływał się do melodramatycznych konwencji teatralnych. Głównym teoretykiem ruchu został Norimasa Kaeriyama, założyciel wydawanego w latach 1913–1917 czasopisma „Kinema Record”, w którym oprócz licznych recenzji z hollywoodzkich produkcji ukazywały się artykuły „miłośników filmu” (*aikatsuka*) poświęcone „badaniu” (*kenkyū*) nowego mediów oraz poszukiwaniu jego specyfiki.

Jun'ichirō Tanaka (1902–1989) wysunął niegdyś hipotezę, że narodziny japońskiego kina artystycznego nastąpiły w 1917 roku, kiedy to dokonało się przejście od sztuki „ruchomych obrazów” (*katsudō shashin*), uzależnionej od konwencji scenicznych, do filmu (*eiga*) jako autonomicznego środka ekspresji¹⁴. Przemiany zachodziły w systemie produkcji, organizacji pokazów, sposobach recepcji oraz zastosowaniu nowych środków technicznych w procesie realizacji (użycie ruchomej kamery, zmiennej wielkości planów, a przede wszystkim montażu). W 1917 roku Norimasa Kaeriyama opublikował manifest „ruchu nowego filmu” zatytułowany *Katsudō shashingeki no sōsaku to satsuei hō* (O produkcji i zdjęciach w dramacie filmowym), w którym wyliczał możliwości nowego medium oraz wskazywał na perspektywy jego rozwoju. Przedłużeniem teoretycznych rozważań były opublikowane przez niego scenariusze, w których posługiwał się nowatorską terminologią techniczną nieużywaną wówczas w Japonii (zbliżenia, wstawki, plany, akcja równoległa, ruchy kamery, znaki przestankowe)¹⁵.

W samym roku ukazał się też esej Jun'ichirō Tanizakiego *Katsudō shashin no genzai to shōrai* (Teraźniejszość i przyszłość filmu), w którym wybitny pisarz definiował specyfikę kina, podkreślał jego nowoczesny charakter, odmiennność od tradycji teatralnej oraz wskazywał na możliwość pokazania na ekranie nie tylko

¹⁴ J. Tanaka, *Nihon eiga hattatsu shi*, Tōkyō 1957, cyt. za: T. LaMarre, *Cine-Photography as Racial Technology: Tanizaki Jun'ichirō's Close-up on the New/Oriental Woman's Face*, [w:] *Photographies East: The Camera and Its Histories in East and Southeast Asia*, red. R.C. Morris, Durham 2009, s. 263. To ruch kamery oraz zbliżenie, które Tanizaki nazywa „wielkim planem” (*oo-utsushi*), określają specyfikę nowej sztuki.

¹⁵ Pod koniec 1918 r. Kaeriyama wyreżyserował swój pierwszy film fabularny *Chwała życia* (*Sei no kagayaki*, 1918/1919), w którym w głównej roli żeńskiej wystąpiła młoda aktorka Harumi Hanayagi (1896–1962). Film nie spotkał się z życzliwym przyjęciem, podobnie jak kolejne produkcje z wyjątkiem *Dziewczyny jego marzeń* (*Gen'ei no onna*, 1920). Niestety, żaden z tych utworów się nie zachował, ukazał się natomiast scenariusz *Chwały życia*, opublikowany w angielskim przekładzie w książce Joanne Bernardi *Writing in Light: The Silent Scenario and the Japanese Pure Film Movement*, Detroit 2001, s. 241–257.

tego, co realistyczne (*shajitsuteki*), lecz także fantastyczne (*mugenteki*)¹⁶. Podobnie jak Kaeriyama okazywał podziw dla osiągnięć kinematografii zachodniej oraz niechęć do rodzimej produkcji, zwłaszcza filmów kostiumowych i historycznych, które raziły sztucznością przyjętych konwencji scenicznych. Tanizaki jawił się wówczas jako zwolennik realizmu, rozumiejący to pojęcie nie jako proste naśladownictwo oparte na referencyjnym podobieństwie do rzeczywistości, lecz jako zjawisko wyrosłe ze świadomości nowego medium i zdolności do pokazania w zbliżeniu tego, co w normalnych warunkach pozostaje niewidoczne dla ludzkiego oka. „Kiedy wyodrębni się pewien fragment sceny, następnie powiększy się obraz i pokaże detale, wówczas efekt spektaklu będzie dobitniejszy”¹⁷. Za sprawą zbliżenia powstaje iluzja bezpośredniego kontaktu ze światem przedstawionym, dzięki czemu film — jako doświadczenie sensoryczne — oddziałuje na zmysły widzów oraz prowadzi do zniesienia dystansu między podmiotem i przedmiotem percepcji.

Pisząc o wyższości sztuki filmowej nad teatralną, Tanizaki wskazał na trzy aspekty: po pierwsze — trwałość i zasięg nowego medium, co przejawia się w możliwości utrwalenia gry aktorskiej dla potomności oraz dotarcia do szerokiej publiczności, która ogląda to samo dzieło w różnych częściach świata, po drugie — większą swobodę twórczą reżyserów filmowych ze względu na brak fizycznych ograniczeń związanych z przestrzenią sceniczną, po trzecie — wspomnianą zdolność do uchwycenia zarówno realnych, jak i fantastycznych obrazów¹⁸. Na ten ostatni czynnik wskazał raz jeszcze w artykule *Eiga zakkan* (Myśli o filmie), który opublikował w marcowym numerze czasopisma „Shinshōsetsu” („Nowa powieść”) z 1921 roku: „W pewnym sensie filmy przypominają marzenia senne, są nawet bardziej malownicze niż prawdziwe sny — pisał Tanizaki [...] — Kiedy udajemy się do kina, idziemy tak naprawdę śnić na jawie”, dlatego świat przedstawiony na ekranie wydaje się czasem bardziej realny niż ten poza salą kinową¹⁹. Warto wspomnieć również o tym, że wybitny pisarz zajmował się problematyką adaptacji dzieł literackich — i to zarówno klasycznych utworów (*Opowieść o zbieraczu bambusów*), które jego zdaniem należałoby sfilmować w autentycznych plenerach, jak i współczesnej prozy japońskiej (powieści Kyōki Izumiego) oraz amerykańskiej (opowiadania Edgara Allana Poeego). Tanizaki analizował podobieństwo filmu do malarstwa, zwracał uwagę

¹⁶ J. Tanizaki, *The Present and Future of Moving Pictures*, [w:] *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichirō on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, red. i przekł. T. LaMarre, Ann Arbor 2005, s. 67. O sposobach pokazywania fantastyki na ekranie pisał Tanizaki kilka lat później w tekście *Oglądając Gabinet dr Caligari* (*Karigari hakase o miru*), który ukazał się w angielskim przekładzie. „Filmy są jak marzenia senne, które oglądamy na ekranie zamiast w naszych umysłach” — pisał Tanizaki w powieści *Cialo* (*Nikkai*, 1923).

¹⁷ J. Tanizaki, *The Present and Future of Moving Pictures*, s. 67. O możliwości pokazania w filmie tego, co wymyka się ludzkiemu spojrzeniu, pisali również Jean Epstein i Béla Balázs.

¹⁸ *Ibidem*, s. 65–67.

¹⁹ J. Tanizaki, *Miscellaneous Observations on Film*, [w:] *Shadows on the Screen*, s. 121.

na rolę światła, rozważał nawet możliwość pojawienia się koloru i dźwięku w filmie, choć utrzymywał, że byłyby zbędnym dodatkiem, osłabiającym wymowę dzieła²⁰.

PERCEPCJA I UCIELEŚNIONE DOŚWIADCZENIE KINOWE

Tradycja niemieckiego idealizmu, zwłaszcza szkoła neokantowska, odegrała istotną rolę w ukształtowaniu japońskiej refleksji nad kinem w okresie międzywojennym. Mimo że nie zamierzam skupiać się na wpływie zachodniej myśli estetycznej, to jednak pragnę wskazać na powinowactwo teoretyków filmu związanych ze szkołą z Kioto (*Kyōtoha*)²¹ z poglądami Hugo Münsterberga (1863–1916). Niemiecki filozof i psycholog specyficznych właściwości kina szukał nie tyle na poziomie uwarunkowań technologicznych, ile na płaszczyźnie odbioru, ponieważ — jak pisał — „głównym celem sztuki kinowej powinno być obrazowanie emocji”, a nie naśladowanie rzeczywistości²². „Dramat kinowy opowiada historię ludzkiego wykraczania poza formy świata zewnętrznego [...], dostosowując zdarzenia do form świata wewnętrznego, a mianowicie uwagi, pamięci, wyobraźni i emocji”²³. Münsterberg interesował się przede wszystkim tym, w jaki sposób film oddziałuje na umysł widza, jak pobudza jego wyobraźnię i steruje uczuciami oraz jakie procesy poznawcze rządzą odbiorem i jak powstaje wrażenie ruchu.

Japoński przekład rozprawy *Dramat kinowy. Studium psychologiczne* ukazał się w 1924 roku pod nieco zmienionym tytułem *Geki eiga: sono shinri to bigaku* (Film fabularny: psychologia i estetyka)²⁴. Książka ta doskonale wpisywała się w neokantowski nurt w krytycznej refleksji nad sztuką, widoczny zwłaszcza u autorów publikujących w takich czasopismach, jak „Bi hihyō” („Estetyka i krytyka”) i „Sekai bunka” („Kultura na świecie”), do których należał między innymi Masakazu Nakai, absolwent Cesarskiego Uniwersytetu w Kioto i jeden z najciekawszych autorów piszących o kinie²⁵.

²⁰ Tanizaki był również autorem kilku scenariuszy filmowych, o czym pisałem w *Poetyce filmu japońskiego*, Kraków 2009, s. 36–37.

²¹ Filozofowie zaliczani do szkoły z Kioto — jak Hajime Tanabe (1885–1962), Shin’ichi Hisamatsu (1889–1980), Kiyoshi Miki (1897–1945) i Keiji Nishitani (1900–1991) — nie tworzyli spójnej grupy, w dodatku jej nieformalny założyciel, czyli Kitarō Nishida (1870–1945), nie był absolwentem tej uczelni, choć pracował w niej od 1910 r.

²² H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, przeł. A. Helman, Łódź 1989, s. 82

²³ *Ibidem*, s. 113.

²⁴ Oryginał książki Münsterberga ukazał się w 1916 r. Autorem japońskiego przekładu jest Kōtarō Kuse (Tetsuzō Tanigawa), który miał w dorobku tłumaczenia rozpraw Immanuela Kanta i Georga Simmela.

²⁵ Warto zwrócić uwagę na czasopismo „Eiga zuihitsu” („Eseje o filmie”), wydawane w latach 1925–1928, w którym publikowali inni uczeni związani z Instytutem Estetyki Cesarskiego Uniwersytetu w Kioto, próbujący przeszczepić na japoński grunt idee europejskiej awangardy.

Wbrew zwolennikom popularnej w Japonii estetycznej koncepcji Konrada von Langedo Nakai uważał, że to ze względu na mechaniczną reprodukcję oraz kolektywny charakter procesu twórczego film stał się autonomiczną sztuką. Przekonanie o możliwościach naśladowania rzeczywistości za pomocą środków technicznych przejął od swojego nauczyciela, Yasukazu Fukady (1878–1928), wybitnego przedstawiciela szkoły z Kioto. Cele artystyczne można osiągnąć, wykorzystując przede wszystkim montaż, jednak nie w rozumieniu Siergieja Eisensteina czy Wsiewołoda Pudowkina, lecz w ujęciu zaproponowanym przez Dzigę Wiertowa w jego poetyckich manifestach²⁶.

Rozwijając koncepcję radzickiego konstruktywisty, Nakai przyjął założenie, że istotą kina jest oddziaływanie na zmysły widzów za pomocą środków technicznych i — podobnie jak Wiertow — wskazywał na rolę rytmu i interwałów. W opinii Japończyka kino dostarcza człowiekowi niepowtarzanych doznań i powołuje do życia „nowy rodzaj kompozycji sensorycznej”²⁷. Można powiedzieć, że to właśnie „radość patrzenia i przeżywania” — by użyć słów Waltera Benjamina²⁸ — jest walorem nowej sztuki. Zastanawiając się nad procesami percepcyjnymi, Nakai wskazuje na uprzywilejowaną pozycję widza jako podmiotu, który nie jest biernym konsumentem, lecz współtwórcą obrazów, ponieważ dopiero w jego umyśle powstaje ciągłość ruchu. Podkreślając niezależność odbiorcy, zmierza w przeciwną stronę niż Wiertow, który tak pisał: „zmuszam widza, by widział tak, jak ja mu ukazuję takie czy inne zjawisko. Oko podporządkowuje się woli kamery filmowej...”²⁹.

Nakai stwierdza, że to aktywność umysłowa widza sprawia, że język kina staje się zrozumiały, choć posługując się pojęciem język kina (*eiga go*), ma na myśli strukturę pozbawioną gramatyki czy raczej — jak to nazywa — łącznika (*copula*)³⁰. Na podstawie własnych reguł językowych film wytwarza oryginalny system komunikacyjny, niezależny od innych sztuk, zwłaszcza teatru. Japoński filozof pragnie

²⁶ Nakai uważał, że montaż w filmach Eisensteina i Pudowkina jest skażony „teatralnością”, ponieważ pełni funkcję narracyjną, podczas gdy w ujęciu Wiertowa tworzy on mozaikę elementów zaczerpniętych z życia codziennego oraz podważa konwencje kina fabularnego. Pisząc swoje teksty, Nakai nie znał *Człowieka z kamerą*, widział natomiast film *Wiosną (Wiesnoj, 1929)*, nakręcony przez Michała Kaufmana, brata Wiertowa, które to dzieło szczegółowo omawiał w artykule *Haru no kontinyuiti* (O montażu ciągłym w filmie „Wiosną”, 1931).

²⁷ Cyt. za: M. Wada-Marciano, *op. cit.*, s. 85.

²⁸ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 227.

²⁹ D. Wiertow, *Rada trzech*, [w:] *idem, Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Warszawa 1976, s. 27.

³⁰ Nakai przywołuje termin z zakresu językoznawstwa — łącznik (*copula*) to czasownik w orzeczeniu imiennym, który jest związany z podmiotem zdania (na przykład „być”, „stać się”, „zostać” itp.). Do namysłu nad językową naturą kina i funkcją łącznika Nakai powrócił w okresie powojennym w dwóch krótkich artykułach: *Gramatyka filmu (Eiga no motsu bunpō, 1950)*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46272_31191.html) i *Gramatyka cięcia montażowego (Katto no bunpō, 1950)*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/43831_18207.html).

pokazać, w jaki sposób to, co kinowe, istnieje poza obszarem tradycyjnej estetyki (w ujęciu kantowskim). Uwalniając proces twórczy od indywidualizmu, Nakai akcentuje rolę produkcji kolektywnej, podkreślając jednocześnie, że kontemplacyjny charakter odbioru właściwy dawniejszym formom sztuki został wyparty przez doświadczenie zbiorowe.

Widzenie jest jednocześnie projekcją (*utsusu*) — stwierdza Nakai w eseju *Mirukoto no imi* (Sens widzenia, 1937) — ponieważ „czynność patrzenia jest tym, co ustanawia ciągłość płynnej rzeczywistości, jest ciągłością nieciągłości (*setsudan no renzoku*)”³¹. Takie rozumienie percepcji wzrokowej, zakorzenione w myśli Kitarō Nishidy (1870–1945) — bodaj najwybitniejszego filozofa japońskiego XX wieku, współtwórcy szkoły z Kioto, wynika z ujmowania czasu i przestrzeni w kategoriach sprzeczności (ciągłości w nieciągłości i nieciągłości w ciągłości), co pozostaje w zgodzie z buddyjską logiką paradoksu (*hairi no ri*)³². W ten sposób Nakai akcentuje brak opozycji między podmiotem działającym i postrzegającym czy nawet szerzej — między podmiotem a przedmiotem.

„Podczas projekcji strumień światła pochłania ekran, skutecznie wymazuje jego obecność dla obserwatora. W efekcie zostaje naruszony zmysł naturalnej percepcji widza, dzięki której istnieje niezależny świat przedmiotów”³³. W pismach Nakaia pojęcie projekcji ma wymiar topologiczny i związane jest z kategorią miejsca/toposu (*basho*) — tak jak rozumie to Nishida — w którym podmiot staje się świadomy siebie. Topos (*basho*) jest „podobny do lustra, które samo siebie oświetla”³⁴, co sprawia, że projekcja jest jednocześnie schronieniem przed światem i zjawiskiem odsłaniającym naszą — czyli widzów — obecność.

Projekcja zakorzeniona jest w wymiarze optycznym, ma swoje źródło w możliwościach obiektywu, dzięki któremu można uchwycić materialność świata w całej jego rozciągłości. Kamera jest takim urządzeniem, które wpływa na nas, poszerzając i wzbogacając zdolność widzenia — pisze Nakai w eseju *Kikaibi no kōzō* (Struktura piękna mechanicznego, 1929)³⁵. Obiektiw wytwarza zbiorową osobowość (*seikaku*) oraz nowy model percepcji, niezakorzeniony w podmiocie postrzegającym, lecz

³¹ M. Nakai, *Mirukoto no imi*, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46269_31194.html. Por. P. Kaffen, *Nakai Masakazu and the Cinematic Imperative*, „Positions: Asia Critique” 26, 2018, nr 3, s. 491. Kaffen zauważył, że słowo *utsusu* (うつす) zapisywane jest przez Nakaia różnymi znakami, które oznaczają nie tylko projekcję (映す), lecz także reprodukcję (写す), ruch i zmianę (移す).

³² Obszerne omówienie poglądów Nishidy można znaleźć w książce Agnieszki Kozryy *Filozofia nicości Nishidy Kitarō*, Warszawa 2006.

³³ P. Kaffen, *op. cit.*, s. 492. Pojęciu projekcji poświęcił Nakai osobny artykuł pt. *Utsusu*, opublikowany w lipcu 1932 r. na łamach czasopisma „Kōga”, https://www.aozora.gr.jp/cards/001166/files/46271_31190.html.

³⁴ M. Fujita, *O idei basho w filozofii Kitarō Nishidy*, przeł. D. Chabrajska, „Ethos” 26, 2013, nr 4 (104), s. 87.

³⁵ Por. A.S. Moore, *Para-existential Forces of Invention: Nakai Masakazu's Theory of Technology and Critique of Capitalism*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 17, 2009, nr 1, s. 143.

oparty na widzeniu maszynowym, niebędącym bierną rejestracją wydarzeń. W ten sposób dokonuje się zwrot ku temu, co nie-ludzkie, co niedostępne naszej percepcji, jak chociażby cykl wegetacyjny roślin, który mechaniczne oko kamery może uchwycić dzięki ruchowi przyspieszonemu.

To właśnie projekcja (*utsusu*) ustanawia podstawę montażu jako ruchu między miejscami (*basho*), montaż zaś — jako istota kina — nie służy wytwarzaniu narracyjnej ciągłości, lecz produkcji czystego rytmu. „Tym, co łączy następujące po sobie kadry, jest duch zbiorowości oglądającej film”³⁶. Ciągłość wytwarzana w procesie montażu filmowego ma odmienny charakter niż ciągłość powieściowa — pisze Nakai w *Kontinyuiti no ronrisei* (Logika montażu ciągłego, 1936) — nie jest podporządkowana psychologii, lecz zmierza do odsłonięcia materialności otaczającego nas świata. Według Nakaia „kino jest nową poezją epicką”, zdolną do zobrazowania „marzeń sennych, śmiechu i łez zbiorowości”³⁷. Oglądanie filmu japońskiego teoretyk porównuje do szoku, ponieważ niekonwencjonalny język kina oddziałuje na ciało i zmysły widza.

Technologiczne zapośredniczenie nie tyle oddziela jednostkę od świata, ile raczej pozwala na świadomą jego obserwację oraz wiąże się ze swoiście rozumianym połączeniem człowieka z narzędziem (jako przedłużeniem ciała lub zmysłów)³⁸. Technika (*gijutsu*) nie służy bynajmniej wytwarzaniu narzędzi mających ułatwić podporządkowywanie sobie natury, lecz jest czymś znacznie więcej. Po pierwsze — tworzy część składową procesu wytwarzania społeczeństwa i jego instytucji, po drugie — jest środkiem (*baikai*) mającym wzmocnić refleksję nad charakterem naszych związków ze światem. Technika jest zmysłową i twórczą aktywnością człowieka, a raczej — jak ujmuje to Japończyk — strukturą wyłaniania się zbiorowej podmiotowości czy też „kolektywnej świadomości” (*shūdan*).

Zgodnie z przyjętym przez Nakaia tokiem rozumowania świadomość nie jest definiowana substancjalnie — jako coś abstrakcyjnego — lecz w kategoriach egzystencjalnych i relacyjnych. W tym ujęciu jest ona czymś ucieleśnionym, powiązaniem z procesami percepcyjnymi i płaszczyzną afektywną, łączy się z operacją „rzutowania” (*shaei*) lub „projekcji” — by użyć wspomnianego wcześniej terminu — podczas której dokonuje się zapośredniczenie świata. Na przykładzie kina japoński filozof pokazał, że technika nie służy produkowaniu rzeczy, lecz wytwarzaniu samego siebie. To właśnie ona uzmysławia nam, że „ja” nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji podmiotu poznającego, lecz jest zanurzone w świecie³⁹.

³⁶ M. Nakai, *Film Theory and the Crisis in Contemporary Aesthetics*, przeł. P. Kaffen, „Review of Japanese Culture and Society” 22, 2010, s. 85.

³⁷ Cyt. za: P. Kaffen, *op. cit.*, s. 498.

³⁸ A. Kitada, *An Assault on “Meaning”: On Nakai Masakazu’s Concept of “Mediation”*, przeł. A. Zahlten, [w:] *Media Theory in Japan*, red. M. Steinberg, A. Zahlten, Durham 2017, s. 287.

³⁹ Por. *ibidem*. W swoich esejach japoński filozof krytykuje zachodnich myślicieli, którzy przyczyn współczesnego kryzysu intelektualnego szukają w rozpowszechnieniu się technologii mecha-

Ponieważ każde medium jest częścią rzeczywistości, to kino jest miejscem (*basho*), w którym człowiek na powrót ustanawia i odnawia swoją relację ze światem, dlatego film w rozumieniu Nakaia nie jest środkiem przekazywania sensów, lecz przestrzenią, w której łączymy się z innymi ludźmi. „Jeśli kino pozwala nam zobaczyć świat, to jednocześnie przekształca nas samych, podobnie jak my przekształciliśmy świat dzięki naszym postrzeżeniom”⁴⁰. Widzowie, wykraczając poza intencję autorską, wydobywają to, co niezamierzone przez twórcę (stąd niemożność kontrolowania strumienia znaczeniowego). Nie chodzi bynajmniej o kwestię interpretacji obrazu filmowego, lecz — jak tłumaczy Akihiro Kitada — o „ucieleśniony (kinetyczny) podmiot, który, znajdując się w przestrzeni odbioru, wytwarza projekcję (*Entwurf*)”⁴¹. Język kina stanowi dla Nakaia przezwycięzenie ograniczeń wynikających ze struktury języka naturalnego, nie służy przekazywaniu informacji w tradycyjnym rozumieniu (model komunikacyjny), lecz oddziaływaniu na płaszczyźnie afektywnej, bezpośrednio na zmysły odbiorców.

Można zauważyć, że w przeciwieństwie do powracających we wczesnej refleksji teoretycznej pytań o status filmu jako sztuki Nakaia interesuje raczej funkcja kina w procesach percepcyjnych i poznawczych, ponieważ — jak twierdzi — film wytwarza „nowe zbiorowe formacje sensoryczne” (*atarashii kankakuteki kōsei*), których charakter jest całkowicie odmienny nie tylko od mowy i pisma, lecz także od innych mediów wizualnych⁴². Japoński filozof stwierdza, że wizualny wymiar filmu opiera się na społecznie wytworzonych „konwencjach”, przyswojonych przez publiczność. Taktylny charakter obrazu i haptyczny ruch są podstawowymi komponentami odbioru⁴³. Oglądanie filmu nie jest subiektywnym aktem zbliżo-

nicznej jako odpowiedzialnej za dehumanizację i triumf umasowienia. Na próżno szukać u niego uwag na temat alienacji wywołanej przez technikę (jak u Spenglera) czy krytyki przemysłu kulturalnego (w duchu Theodora Adorno). To nie związek sztuki i techniki jest zagrożeniem, lecz mechaniczność myślenia oraz kapitalizm, który w istotny sposób ogranicza potencjał twórczy, ukierunkowuje ludzkie potrzeby na sferę konsumpcji, odpowiada za utowarowienie sztuki oraz sprowadza aktywność artystyczną do schematu powtarzalnej produkcji. Omówienie poglądów Nakaia na kapitalizm można znaleźć w artykule Aarona Stephena Moore’a *Para-existential Forces of Invention: Nakai Masakazu’s Theory of Technology and Critique of Capitalism*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 17, 2009, nr 1, s. 127–157.

⁴⁰ Cyt. za: P. Kaffen, *op. cit.*, s. 500.

⁴¹ Por. A. Kitada, *op. cit.*, s. 292. Autor przywołuje Heideggera rozumienie słowa *Entwurf* jako „projektu”, w którym odsłania się jestestwo. Zgodnie z interpretacją niemieckiego filozofa „rozum wnika w to tylko, co sam wedle swego projektu (*Entwurf*) wytwarza” (M. Heidegger, *Pytanie o rzecz. Przyczynek do Kantowskiej nauki o zasadach transcendentálnych*, przeł. J. Mizera, Warszawa 2001). O „projektowaniu siebie” Heidegger pisze również w *Podstawowych problemach fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.

⁴² F. Schäfer, *Much Ado about “Nothing”: The Kyōto School as “Media Philosophy”*, [w:] *Media Theory in Japan*, s. 319–320.

⁴³ *Ibidem*, s. 321.

nym do kontemplacyjnego (*kanshō*) odbioru charakterystycznego dla innych sztuk (na przykład malarstwa), lecz zbiorowym doświadczeniem, podczas którego widzowie usytuowani są niejako „wewnątrz” filmu, rzutuując świadomość na ekran.

FILM I ESTETYKA MATERIALISTYCZNA

Połączenie neokantowskiej perspektywy filozoficznej, charakterystycznej dla szkoły z Kioto, z materializmem w duchu marksowskim można znaleźć w pismach Juna Tosaki (1900–1945), który w latach trzydziestych ubiegłego wieku był redaktorem naczelnym prestiżowego czasopisma „Yubitsuron kenkyū” („Studia materialistyczne”) oraz jednym z głównych krytyków kulturowego konsumpcjonizmu i rodzącego się w Japonii faszyzmu. W eseju *Eiga no shajitsuteki tokusei to fūzokusei oyobi taishūsei* (Film jako reprodukcja terażniejszości) wskazywał na ucieleśniony wymiar kinowej percepcji oraz taktylny charakter filmowego obrazu, podkreślając tym samym, że zmysł wzroku ma właściwości zbliżone do dotyku⁴⁴.

Tosaka, podobnie jak Nakai, uważał, że oglądanie filmu nie ma charakteru kontemplacyjnego — ten zakłada bowiem dystans wobec przedmiotu postrzeganego — lecz zaangażowany, ponieważ ukazuje bezpośredni stosunek człowieka do rzeczy. Patrząc na płótno malarskie lub rzeźbę, odbiorca zwraca uwagę na ich estetyczną wartość, podczas gdy w obrazie filmowym skupia się na jego materialności i zdolności reprodukcji (*saisei*) otaczającego świata. Tosaka twierdził, że ani malarstwo, ani teatr nie potrafią uchwycić tego afektu, który pochodzi z „prawdziwej rzeczywistości” (*genjitsuteki riariti*)⁴⁵.

Pojęcie prawdziwej rzeczywistości rozumiane jest przez japońskiego filozofa nie tyle jako zjawisko naturalne, ile przede wszystkim społeczne, włączone przez niego w dyskurs na temat „obyczajów” (*fūzoku*), czyli sfery seksualności, związków rodzinnych, tradycji kulinarnych i mody. „Artystyczna wartość filmu może zostać osiągnięta jedynie przez materialne, afektywne, fizyczne i społeczne ucieleśnienia tego, co związane z obyczajami”⁴⁶. Film zmusza widza do konfrontacji własnych wyobrażeń i wartości z tym, co pokazane na ekranie, co wiąże się między innymi z kwestią moralności oraz relacji międzyludzkich.

Film, podobnie jak wcześniej prasa, jest „codziennym zapisem życia społecznego” (*nichijō shakai seikatsu katsudō*) oraz odbiciem tego, jak ludzie postrzegają świat⁴⁷. Pytanie o to, czy film jest sztuką, jawi się jako całkowicie bezzasadne,

⁴⁴ J. Tosaka, *Film as a Reproduction of the Present. Custom and the Masses*, przeł. G. Walker, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, red. K.C. Kawashima, F. Schafer, R. Stolz, Ithaca 2013, s. 105.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 107.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 112.

⁴⁷ J. Tosaka, *Shinbungenshō no bunseki*, [w:] *Tosaka Jun zenshū*, t. 3, Tōkyō 1966, s. 131.

ponieważ — jak przekonuje Tosaka w krótkim eseju *Eiga geijutsu to eiga* (Sztuka filmowa i kino) — „film jest przede wszystkim środkiem poznania, czyli ma funkcję poznawczą”, dlatego powinien być rozważany w wymiarze filozoficznym jako nowe narzędzie epistemologiczne⁴⁸. Artyzm nie wyłania się ze stylu czy formy dzieła, lecz z możliwości uchwycenia „prawdziwej rzeczywistości”. Nie znaczy to bynajmniej, że filmu nie można opisywać w kategoriach estetycznych, jednak nie jest to punkt wyjścia do refleksji teoretycznej.

Obiektyw kamery nie tylko „reprodukuje teraźniejszość” (*jissha*), lecz potrafi uchwycić różne obszary doznań zmysłowych — taktylnych i afektywnych — będących składowymi elementami ucieleśnionego doświadczenia kinowego (nie chodzi o naśladowanie rzeczywistości). Na ekranie widz może zetknąć się z tym, co konkretne i materialne, a co można nazwać „skrawkami historycznej czasowości”⁴⁹. Ekran filmowy jest sztucznym organem poznawczym — powiada Tosaka — uczy człowieka, czym są materialność świata i ruch materii. To ruch jest „językiem, za pomocą którego materia przemawia przez ciało” („undō wa busshitsu ga mi o motte kataru kotoba da”)⁵⁰.

Kiedy Tosaka pisze o zbiorowym charakterze doświadczenia filmowego, nie chodzi mu o opozycję między kulturą artystyczną i masową — nie używa zresztą pojęcia kultura masowa — o filmie pisze w kategoriach „obyczaju” (*fūzoku*), a nie sztuki (*geijutsu*), interesuje go bowiem analiza życia społecznego⁵¹. Filmowy realizm (*shajitsu*) zawiera się w wymiarze afektywnym, czyli oddziaływaniu na zmysły. „To właśnie film jako pierwszy pozwolił nam zobaczyć to, czym jest obyczaj i właśnie na poziomie doznań afektywnych [...] możemy odnaleźć najciekawsze elementy filmu”⁵². Właściwością obrazu filmowego nie jest jego niematerialność, lecz przeciwnie — ukazanie materii — materialności obyczajów, doznań, sentymentów itp. Pojęcie materialności wyjaśnił Tosaka w *Gendai yubitsuron kōwa* (Wykłady ze współczesnego materializmu, 1934), w których łączył materialność z tym, co nazywał „przestrzenią codzienności” (*nichijōteki kūkan*)⁵³. To właśnie codzienność uchwycona na ekranie jest fundamentem historycznego materializmu. Film pozwolił odsłonić to, co społeczne w technicznym aparacie kinowym, a zarazem stworzył podstawę ucieleśnienia (*gunshōsei no jiban*) w doświadczeniu percepcyjnym.

⁴⁸ J. Tosaka, *Film Art and Film*, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, s. 119–120.

⁴⁹ Por. G. Walker, *Filmic Materiality and Historical Materialism. Tosaka Jun and the Prosthetics of Sensation*, [w:] *Tosaka Jun. A Critical Reader*, s. 227.

⁵⁰ J. Tosaka, *Film as a Reproduction of the Present*, s. 109.

⁵¹ Obyczaj manifestuje się z różnych formach zachowań, stroju, wyrazie twarzy itp.

⁵² J. Tosaka, *Eiga no shajitsuteki tokusei to fuzokusei oyobi taishūsei*, [w:] *Tosaka Jun zenshū*, t. 4, Tōkyō 1966, s. 287, cyt. za: G. Walker, *op. cit.*, s. 242.

⁵³ Por. G. Walker, *op. cit.*, s. 248.

PODSUMOWANIE

Poszukując swoistych cech filmu, jedni badacze wskazywali na zdolność kamery do mechanicznej reprodukcji rzeczywistości, drudzy — na montaż jako czynnik rozstrzygający o charakterze medium, inni wreszcie zajmowali się kwestiami związanymi z psychologicznymi warunkami odbioru. Od początku ubiegłego stulecia japońscy filozofowie interesujący się kinem — jak Yasunosuke Gonda, Masakazu Nakai i Jun Tosaka — skupiali się na analizie mechanizmów percepcyjnych oraz różnych sposobach zaangażowania odbiorców. Pisząc o widzu, ujmowali go jako podmiot ucieleśniony i zanurzony w świecie, który nie jest wyłącznie biernym obserwatorem, lecz aktywnym uczestnikiem procesu twórczego. W filmie dostrzegli nowy sposób widzenia świata, który pozwolił na poszerzenie ludzkich zdolności poznawczych (nawet jeśli poznanie to opierało się na uczuciach i emocjach). Jeśli rozważali uwarunkowania technologiczne, to pod pojęciem techniki rozumieli nie tyle pewien zestaw narzędzi lub sposobów produkcji, ile strukturę oddziałującą na poziomie afektywnym i wytwarzającą świadomość zbiorową (*shūdan*). Obraz filmowy miał dla nich walory zmysłowe i taktylne, pozwalał zobaczyć zarówno świat realny, jak i fantastyczny, potrafił odsłonić to wszystko, co znajdowało się w umyśle widza oraz w otaczającej go rzeczywistości.

THE BEGINNINGS OF FILM THEORY IN JAPAN (PROLEGOMENA)

Summary

Seeking an answer to the question once posed by Tadao Satō: “Is there a Japanese film theory?,” the author of the article makes a critical review of the publications which appeared in the first decades of the 20th century. Loska draws attention to both the influence of Western philosophical trends (neo-Kantism) and the importance of native aesthetic inspirations (the Kyoto school). When discussing theoretical concepts, the author focuses on the issues raised by researchers related to the psychological conditions of reception (Yasunosuke Gonda), the search for specific properties of the new medium and its relation to other arts (Jun’ichirō Tanizaki), the impact of film on the senses and the embodied dimension of visual perception (Masakazu Nakai), the phenomenon of technological reproduction and the impression of reality (Jun Tosaka), and the idea of “machine realism” (Takeo Itagaki).