

MACIEJ KRAUZE

 <https://orcid.org/0000-0002-8781-7421>

Uniwersytet Łódzki, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

ul. Jana Matejki 21/23, 90-237 Łódź; e-mail: maciej.krauze@edu.uni.lodz.pl

Ideologia zza wrót piekieł. Polityczne znaczenie *yōkai* w filmach Kaneto Shindō — *Onibaba* (1964) i *Kuroneko* (1968)

Ideology Beyond the Gates of Hell. The Political Significance of *Yōkai* in Kaneto Shindō's Films — *Onibaba* (1964) and *Kuroneko* (1968)

Abstract

This article examines *Onibaba* (1964) and *Kuroneko* (1968), two films by Kaneto Shindō that explore the destructive aftermath of war within the context of Japanese history and culture. Both films draw heavily on Japanese folklore, particularly the phenomenon of *yōkai*, to delve into themes of trauma, dehumanization, and societal disintegration. The narratives of *Onibaba* and *Kuroneko* center on two female protagonists — a mother-in-law and her daughter-in-law — who navigate violent and oppressive circumstances. Shindō uses these characters to critique societal norms, foregrounding women's experiences and their resistance to wartime and post-war realities. While *Onibaba* portrays the descent into moral decay through a tale of survival during Japan's civil war, *Kuroneko* employs supernatural motifs to illustrate vengeance and the tension between love and duty. Shindō's films differ from contemporaneous works by Japanese New Wave directors in their emphasis on historical and folkloric elements. Rather than romanticizing Japan's past, Shindō uses it as a lens to confront modern social issues, particularly national trauma after World War II. Through a blend of theatrical tradition, genre-specific horror, and folkloric symbolism, his works highlight the enduring conflict between tradition and individual agency. This study positions Shindō's films within broader interpretive frameworks, including Kunio Yanagita's folkloristic research, to explore their reflection on Japan's historical identity and their critique of war's enduring impact. The films stand as a universal reminder of the need to reckon with the past to rebuild cultural identity.

Kaneto Shindō; *Onibaba* (1964); *Kuroneko* (1968); Japanese folklore; *yōkai*



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Received: 2025-01-26 | Revised: 2025-03-15 | Accepted: 2025-03-22

Ideologia zza wrót piekieł. Polityczne znaczenie *yōkai* w filmach Kaneto Shindō — *Onibaba* (1964) i *Kuroneko* (1968)

*Ja jestem Onibabą*¹.

Kaneto Shindō

W latach 60. XX wieku, w epoce kina nowofalowego, Kaneto Shindō (1912–2012), uznany już reżyser w Japonii, dokonał zwrotu w swojej twórczości, znacząco odbiegając od swoich osiągnięć. Dotychczas twórca koncentrował się na *gendai-geki* — dramatach osadzonych we współczesności, często nawiązujących do konsekwencji II wojny światowej. Tymczasem w omawianym okresie zwrócił się ku *jidai-geki* — gatunkowi, w którym akcja rozgrywa się przed otwarciem Japonii na świat w wyniku restauracji Meiji. W efekcie powstały dwa „bliźniacze” filmy, które ugruntowały pozycję Shindō jako reżysera mającego istotny wpływ na rozwój japońskiego horroru: *Onibaba* (1964) i *Kuroneko* (1968)².

Akcja *Onibaby* rozgrywa się w XIV-wiecznej Japonii, w czasach wojny domowej. Film opowiada o dwóch bezimiennych kobietach, teściowej i synowej, które przeżywają, mordując zbłąkanych samurajów i sprzedając ich zbroje w zamian za żywność. Gdy z wojny powraca Hachi — towarzysz ich syna i męża, informujący o jego śmierci — młodsza z kobiet nawiązuje z nim miłosną relację, co prowadzi do konfliktu między bohaterkami. Starsza z nich, nie mogąc pogodzić się z potencjalną utratą synowej, decyduje się na wykorzystanie demonicznej maski, skradzionej zamordowanemu samurajowi, by nastraszyć dziewczynę i położyć kres jej romansowi. W finale deszcz przyczepia maskę do twarzy teściowej, która w akcie desperacji przyznaje się przed synową do swojej winy. Ta, wykorzystując moment przewagi, siłą zdejmuje maskę, ukazując oszpe-

¹ Cyt. za Mellen 1975: 81. Tłumaczenie — M.K. Jeśli w bibliografii nie odnotowano inaczej, wszystkie tłumaczenia na język polski pochodzą od autora artykułu.

² Oba filmy doczekały się polskich tłumaczeń — *Kobieta-diabeł* oraz *Kobieta kot*. W piśmiennictwie zachodnim, zarówno popularnym, jak i naukowym (co można zaobserwować w pracach cytowanych w niniejszym tekście), dominują jednak oryginalne tytuły, które nie są w pełni przekładalne. O ile tłumaczenie tytułu *Onibaba* można jeszcze uznać za stosunkowo trafne, o tyle przekład *Kuroneko* na *Kobieta kot* jest wyraźnie nieadekwatny — bliższy oryginalnemu znaczeniu byłby tytuł *Czarne koty*. Dlatego sugeruję, aby w polskim uzusie, wzorem literatury zagranicznej, stosować oryginalne tytuły.

cone oblicze kobiety. W tym samym czasie jeden z zagubionych samurajów morduje Hachiego. Młodsza z kobiet ucieka. Ostatnia sekwencja pozostawia widza z niedopowiedzeniem, czy podczas pościgu za nią teściowa wpada do dołu, do którego wcześniej razem wrzucali ciała zamordowanych żołnierzy.

Kuroneko osadzone jest w realiach feudalnej Japonii i rozpoczyna się brutalnym atakiem grupy samurajów na wiejski dom. Dwie kobiety, teściowa i synowa, zostają zgwałcone, a ich dom podpalony z nimi w środku. Obie giną. Po tragedii pojawia się czarny kot, który zapowiada przemianę kobiet w *yōkai* — nadnaturalne byty zaklęte w japońskim folklorze. Jako zjawy rozpoczynają zemstę, uwodząc i zabijając samurajów blakających się nocą po bambusowym lesie. Gdy synowa spotyka swojego męża Gintokiego, powracającego z wojny z honorami jako samuraj, konflikt między jej pragnieniem zemsty a tęsknotą za miłością staje się coraz bardziej dramatyczny. Kobieta decyduje się oszczędzić ukochanego, świadomie skazując się na wieczne potępienie. Jej teściowa, w postaci kociego demona, kontynuuje prześladowanie samurajów w okolicach bramy Rashōmon. Gintoki, z rozkazu możnowładcy, podejmuje próbę starcia z demonem, lecz bezskutecznie. Ostatecznie jego wysiłki prowadzą do wewnętrznego rozdarcia i zwątpienia we własną pocztytalność.

Oba filmy Shindō łączy szereg elementów wspólnych: głównymi bohaterkami są synowa i teściowa, a rolę teściowej w obu przypadkach odgrywa żona reżysera, Nobuko Otowa. Akcja obu utworów rozgrywa się w zbliżonym okresie historycznym i w scenariach wiejskich, blisko natury. Kluczowym spoiwem okazuje się czerpanie z japońskiego folkloru, szczególnie z fenomenu *yōkai*, w ramach konwencji horroru. Celem niniejszego artykułu jest analiza sposobów, w jakie oba filmy Shindō przedstawiają historyczne dzieje Japonii, wykorzystując motywy zaczerpnięte z folkloru. Rozważam odpowiedź na pytania: w jaki sposób oba dzieła reinterpreterują japońskie wierzenia ludowe w kontekście współczesnych zjawisk społecznych? Jak ukazanie motywów ludowych, w tym *yōkai*, wpisuje się w refleksję nad problemem wojny? Jaką rolę pełnią kobiece postaci w kontekście krytyki norm społecznych?

Zakładam, że Shindō sięga po historyczne nawiązania i inspiracje folklorem, aby skonfrontować widownię z aktualnymi problemami społecznymi, zwłaszcza z narodową traumą po drugiej wojnie światowej. Moja analiza nie ogranicza się do interpretacji tekstów filmowych, lecz umieszcza je w szerszym kontekście, opierając się przede wszystkim na pracach japońskich autorów. W pierwszej części artykułu przedstawiam znaczenie badań folklorystycznych Kunio Yanagity w kontekście rekonstrukcji historii Japonii, co również stanowi istotny motyw powojennej kinematografii. W drugiej części osadzam oba filmy w różnorodnych kontekstach interpretacyjnych, uwzględniając odniesienia do tradycji teatralnej, specyfiki gatunkowej japońskiego horroru oraz znaczenia zjawiska *yōkai* jako kluczowego komponentu ideologicznego w odniesieniu do powojennej Japonii.

Folklor, pamięć kulturowa i film — wpływ badań Kunio Yanagity na powojenną Japonię

Kluczowym elementem popularyzacji japońskiego folkloru i rozwoju badań etnologicznych były prace Kunio Yanagity (1875–1962), zwłaszcza przełomowe w jego karierze *Opowieści z Tono* (*Tōno Monogatari*, 1910). Publikacja ta powstała na podstawie

relacji Kizena Sasaki, mieszkańca regionu Tono, który przybył do stolicy i przekazał Yanagicie opowieści ludowe ze swojej części kraju. Yanagita przedstawił je w formie stylizowanej na literaturę epoki Edo, opisując je z perspektywy wędrowca doświadczającego niezwykłości prowincji. Prace Yanagity zawierają krytyczną refleksję nad otwarciem Japonii na świat w erze Meiji. Według niego reformy modernizacyjne doprowadziły do hybrydyzacji kultury stolicy poprzez asymilację elementów zachodnich — przy jednoczesnym marginalizowaniu kultury prowincji. W rezultacie Japonia pozostawała w dużej mierze nieodkryta dla samej siebie. Uczony postulował konieczność przeciwwagi dla badań historycznych, prowadzonych głównie w kręgach akademickich, proponując w zamian powrót do folkloru, badania terenowe oraz naukowe podejście poza murami uniwersytetów. W swoich analizach Yanagita wprowadził termin *jōmin* (pol. człowiek stały), początkowo odnoszący się do mieszkańców wsi, a następnie do wszystkich obywateli Japonii poddanych cesarzowi. W latach 30. XX wieku jego działalność przyczyniła się do ukształtowania autonomicznego ruchu badań folklorystycznych, który opierał się na założeniu, że kultura jest wytwarzana w centrum politycznym regionu i stopniowo przenika na obrzeża. Tam, na peryferiach, można odnaleźć rdzenne formy kultury (zob. Splisgart 2021: 188–192).

Koichi Mori zauważa, że u podstaw działalności Yanagity leżała troska o los społeczności wiejskich. Badanie folkloru miało na celu docenienie kultury ludowej i poprawę sytuacji tych społeczności. Yanagita argumentował, że folklor można zrozumieć jedynie poprzez badanie „od wewnątrz” — uwzględniając interpretacje i refleksje lokalnych mieszkańców, którzy przekazują opowieści będące częścią ich dziedzictwa. Badanie etnologiczne ujawnia zarówno sposób, w jaki ludność tłumaczyła sobie niezrozumiałe zjawiska, jak i ilustruje system wierzeń z minionych epok. Yanagita podkreślał, że japońskie społeczeństwo nie znajduje się w jednolitym stadium rozwoju kulturowego. Celem jego badań było społeczne scalenie i włączenie do dyskursu elementów dotychczas marginalizowanych. Refleksje Yanagity stanowią opozycję wobec dychotomicznego podziału na „starą” i „nową” Japonię, kierując uwagę ku pytaniu o pierwotne źródła japońskiego społeczeństwa. Wspólnym elementem kulturowym byłaby tu pamięć o poprzednich pokoleniach, która nadawała sens egzystencji zarówno na poziomie publicznym, jak i prywatnym. Yanagita pisał, że w wierzeniach ludowych duchy przodków pozostają obecne wśród swoich rodzin, wędrując między światem żywych a zmarłych i sporadycznie nawiązując kontakt z bliskimi. Z tego powodu sprzeciwiał się unifikacji religijnych wierzeń, traktując duchowość jako sferę indywidualnego doświadczenia (zob. Mori 1980: 87–102).

Mori umieszcza dorobek Yanagity w kontekście umacniania władzy cesarskiej w erze Meiji i jej totalitarnych tendencji. Yanagita, choć sięgał do kulturowych pierwowzorów, nie kierował się konserwatywnymi poglądami i dystansował się od polityki. Jego prace wyrażały sceptycyzm wobec utożsamiania „ducha narodu” z osobą cesarza (zob. Mori 1980: 102–108). Jednak współczesne analizy dorobku Yanagity podkreślają problematyczność jego metodologii i interpretacji. Część materiałów z *Opowieści z Tōno* została przez niego sfabrykowana lub znacząco przekształcona, co rodzi pytania o ich wartość jako źródeł etnograficznych. W moim odczytaniu badania Yanagity znajdują odzwierciedlenie w społeczno-politycznych przemianach w Japonii po drugiej wojnie światowej, szczególnie w kwestii pamięci o przodkach — zmarłych żołnierzach. W tym

kontekście odejście od centralnej roli cesarza podkreśla godności poległych żołnierzy i cywilów, tworząc podstawy zarówno do scalenia narodu, jak i do przepracowania traumy wojennej.

Po drugiej wojnie światowej w japońskich badaniach naukowych kontynuowano tendencję do historycznej rekonstrukcji. Warto tu wspomnieć Yoshihiko Amino, japońskiego mediewistę, który zajmował się badaniem początków poczucia jedności narodowej Japończyków, odchodząc od analizy elit społecznych. Uważał, że Japonia, z uwagi na rozproszenie ludności, nigdy nie miała jednolitej historii głównego nurtu. Krytycznie odnosił się do narodowych mitów, podkreślając, że średniowieczna Japonia pozostawała krajem kulturowo eklektycznym. Amino odrzucał nacjonalistyczną ideę homogeniczności narodu japońskiego, wskazując, że jego jedność opiera się na idei kolektywnej wspólnoty (zob. Amino 1992: 121–142). Sam badacz zauważa:

[...] Japonia sama w sobie jest czysto historyczną konstrukcją, dlatego należy stanowczo odrzucić historyczne wyobrażenia oparte na schemacie „Na początku byli Japończycy”, który wciąż cieszy się szeroką akceptacją. Uważam, że przyczyna głębokiego zafałszowania sposobu, w jaki postrzegamy samą Japonię, leży w błędnym przekonaniu, że ten schemat odpowiada prawdzie. (Amino 1992: 132)

Tendencja do historycznej rekonstrukcji była także widoczna w powojennej kinematografii, szczególnie w nurcie kina nowofalowego spod szyldu Art Theatre Guild (ATG). Warto jednak zaznaczyć, że Shindō, choć zbieżny czasowo i tematycznie z twórcami nowej fali, nie był jej reprezentantem w ścisłym znaczeniu. Aby lepiej zrozumieć jego twórczość, należy sięgnąć po nowsze badania nad japońskim kinem, które zamiast na podziałach estetycznych skupiają się na kontekście realizacji filmów — jak choćby prace Inuhiko Yomoty.

Yomota zwraca uwagę na spadek liczby produkcji filmowych w Japonii w latach 60. XX wieku, będący efektem popularyzacji telewizji. Lata te przyniosły również zmiany w modelu reżysera: młodzi twórcy, często odchodząc od wielkich wytwórni jak Shochiku, sprzeciwiali się komercyjnym realiom produkcji i ideologicznej cenzurze. Podczas gdy wcześniejsze pokolenie, reprezentowane m.in. przez Shindō, skupiało się na społecznych problemach i emocjonalnym oddziaływaniu na masy, reżyserzy nowej fali dążyli do innego spojrzenia na historię i wojnę, odcinając się od dotychczasowych konwencji. Kino popularne zaczęło zmierzać w kierunku estetyki zachodniej, choć z satyrycznym podejściem, co prowadziło do powstawania kulturowych hybryd — mieszanki konwencji filmu amerykańskiego i japońskiego. Po odejściu młodych reżyserów Shochiku wsparło ATG, które mimo ograniczonego budżetu stało się kolebką japońskiego kina kontestacji (zob. Yomota 2019: 127–147). Yomota opisuje pozycję Shindō w tym kontekście następująco:

Wśród twórców filmowych, którzy zdobywali doświadczenie zawodowe pod kierunkiem Kenjiego Mizoguchiego, Shindō obrał ścieżkę diametralnie różną od tej, którą podążał Yasuzō Masumura. Jego fascynacja nie koncentrowała się na afirmacji indywidualnego pragnienia, lecz na analizie pragnienia jako wytworu klasowego w określonym kontekście społecznym. (Yomota 2019: 143–144)

Isolde Standish dodaje, że druga wojna światowa zmieniła status kobiecej seksualności, oddzielając ją od sfery prywatnej. Małżeństwo przestało być dla kobiet gwarancją bezpieczeństwa, a konieczność przetrwania w powojennej rzeczywistości zmusiła wiele z nich do prostytucji. W rezultacie kobieca seksualność stała się publiczna, jawna i często przedstawiana w sposób masochistyczny. Standish wskazuje, że kino nowofalowe, które traktowało kobiece ciało jako narzędzie subiektywizacji, było reakcją na ten powojenny fenomen. Choć sposób ukazywania stosunków seksualnych znacząco różnił się od pornografii, to w przekazie pozostawał wyraźnie mizoginistyczny. W japońskim dyskursie przyjemność seksualna nie jest utożsamiana z fallusem jako katalizatorem rozkoszy, lecz znajduje swoje źródło „w kobiecie” rozumianej jako byt kompletny. W związku z tym kobieca subiektywizacja aktu seksualnego stała się kluczowym środkiem narracyjnym. Z kolei męska cielesność przestała być redukowana do fallusa jako ekwiwalentu męskości. Męskie ciała portretowano całościowo, jako przestrzeń odczuwania i doświadczania (zob. Standish 2005: 257–265).

Standish podkreśla, że istnieje związek między zmianą warunków produkcji filmowej a przemianami tematyki poruszanej w kinie. W powojennej Japonii kobiety wciąż pozostawały na marginesie sfery publicznej, a rozwój telewizji dodatkowo ograniczył ich kontakt z kinem do domowych seansów telewizyjnych. ATG powstało dzięki finansowaniu przez wielkie studia filmowe, które stały się bardziej liberalne; wynikało to z modyfikacji strategii produkcyjnych, mających na celu dostosowanie się do zmieniającej się widowni (zob. Standish 2005: 265–270).

Przemiana w demona — kobiece *yōkai* w kinie Shindō

Keiko I. McDonald rozpoczyna analizę *Onibaba* od przedstawienia sylwetki Shindō jako jednego z najbardziej płodnych twórców japońskiej kinematografii, szczególnie w roli scenarzysty. Podobnie do wielu przedstawicieli japońskiej nowej fali, Shindō odszedł od współpracy z dużymi wytwórniami, zakładając własną firmę produkcyjną. Początki jego kariery cechowała zaangażowana krytyka społeczna, widoczna w stylizowanych na dokumentalne filmach, takich jak kanoniczne *Dzieci Hiroszimy* (*Gembaku no ko*, 1952). W latach 60. twórczość Shindō uległa transformacji — reżyser stworzył dwa filmy z gatunku *jidai-geki*. Centralnym tematem tych dzieł stała się kobieca seksualność, ukazana jako pierwotna siła związana z instynktem przetrwania, przeciwstawiająca się tradycyjnemu feudalnemu porządkowi. Pierwszym z nich była *Onibaba*. Pozostając wierny dokumentalnej estetyce, Shindō przedstawia bohaterki w sytuacji granicznej, w warunkach ciągłego zagrożenia. Unikając melodramatyzmu, reżyser skupia się na analizie motywacji postaci, których działania wynikają z brutalnych realiów wojny. Konflikt zbrojny odbiera kobietom mężczyzn — nie tylko tradycyjnych gwarantów przetrwania, ale także obiekty zaspokojenia potrzeb seksualnych. Seksualna frustracja staje się w efekcie motorem napędowym ich działań, w tym zbrodni (zob. McDonald 2006: 108–115).

McDonald zwraca uwagę na kluczową rolę maski w utworze, która wywodzi się z teatru *nō*, gdzie odzwierciedla emocje postaci, a jej wyraz dopełniają ruchy ciała aktora. W jednej z najważniejszych scen filmu starsza kobieta, nosząca maskę demona, fizycznie blokuje drogę synowej, próbując stłumić jej seksualność. Deszcz przykleja maskę do twarzy bohaterki, co symbolicznie ujawnia jej „demoniczną” naturę. Próba

zerwania maski przez młodszą kobietę prowadzi do krwawienia twarzy, dając efekt, jakby to sam przedmiot krwawił — nowa generacja obnaża moralną hipokryzję starszego pokolenia. Po zdjęciu maski ukazuje się oszpecona twarz starszej kobiety, co McDonald interpretuje jako nawiązanie do skutków zrzućenia bomby atomowej, częstego motywu w twórczości Shindō (zob. McDonald 2006: 115–121).

Kontynuując wątki wskazane w analizie badaczki, można stwierdzić, że fabuła filmu wiąże się z doświadczeniami kobiet w czasie drugiej wojny światowej, kiedy to zmuszone były przejmować odpowiedzialność za utrzymanie rodzin. Zarówno wdowy, jak i żony pokonanych żołnierzy — w warunkach deklasacji mężczyzn pozbawionych możliwości godziwego zatrudnienia — często były jedynymi żywicielkami rodzin. W *Onibabie* pojawienie się Hachiego zakłóca wypracowaną równowagę między bohaterkami, stawiając je w konflikcie. Film ujawnia tu mechanizm sprowadzenia kobiety do jej cielskości — tylko młodsza z bohaterek zostaje uznana za atrakcyjną seksualnie, podczas gdy starsza, pomimo pełni swojej seksualności, jest pozbawiona tego prawa z powodu wieku. Maską, skradzioną samurajowi, symbolizuje patriarchalną opresję, której starsza kobieta używa jako narzędzia władzy. Samuraj, chwalcący się przed śmiercią swoją urodą, zostaje przez nią oszpecony — podobnie jak bohaterka, którą wojna redukuje do roli „potwora” jako kobiety abiektalnej.

Zvika Serper interpretuje *Onibabę* i *Kuroneko* w kontekście całej twórczości Shindō, podkreślając dominujące w niej tendencje *gendai-geki*. Zdaniem badacza oba filmy należy odczytywać jako analogie do współczesności. W *Kuroneko* młoda bohaterka mierzy się z dylematem charakterystycznym dla melodramatu: wyborem między obowiązkiem (*giri*), czyli dotrzymaniem przysięgi złożonej „złym bogom” (zabijanie samurajów), a namiętnością (*ninjō*), czyli miłością i spełnieniem seksualnym z mężem, który sam został samurajem. Jej decyzja o poświęceniu się dla ukochanego odzwierciedla klasyczny motyw japońskiego melodramatu: żeńska emocjonalność zostaje podporządkowana szczęściu mężczyzny. Inaczej przedstawia się sytuacja teściowej. Serper zwraca uwagę na motyw kanibalizmu demonów-kotów jako formy zemsty za męską przemoc — pożeranie samurajów staje się symbolicznym odwetem za gwałt. W *Onibabie* zaś Serper analizuje symbolikę przestrzeni. Dziura, do której bohaterki zwabiają samurajów, interpretowana jest jako metafora kobiecych genitaliów, a scena, w której teściowa wpada w tę pułapkę, obrazuje jej zgubę wynikającą z ulegania seksualnemu pożądaniu. Suche drzewo, o które ociera się po podglądaniu stosunku synowej z Hachim, symbolizuje fallusa. W obu filmach natura nie tylko pełni funkcję erotyczną, lecz także obrazuje opresję odczuwaną przez najniższe warstwy społeczne. Las bambusowy czy wysokie trzciny tworzą atmosferę osaczenia, klaustrofobii, podkreślając ciężar społecznych ograniczeń (zob. Serper 2005: 231–256).

Interpretacja Serpera, choć trafna w kontekście powiązań filmów Shindō ze współczesnością, wydaje się niepełna w odniesieniu do postaci matki z *Onibaby*. Ekspozowanie motywu kary za zazdrość wobec synowej oraz wiktymizacja tej bohaterki pomijają szerszy kontekst. Deformacja postaci nie wynika jedynie z niezaspokojonego pożądania, lecz przede wszystkim z okrucieństwa wojny. Twarz kobiety, będąca jej naturalną powłoką, zostaje scalona z maską — sztucznym, nienaturalnym elementem — co potęguje grozę sytuacji, zwłaszcza gdy próby zerwania maski kończą się krwawieniem. Ponadto Serper nie zauważa zasadniczej różnicy między filmami. Podczas gdy *Kuroneko*

eksponuje elementy nadnaturalne, *Onibaba* świadomie ich unika, opierając się na nie-dopowiedzeniach i sugestiach. Taki kontrast pozwala na różnorodne odczytanie roli grozy i symboliki w obu dziełach Shindō.

Analizy twórczości Shindō warto zestawzić z jego własnymi wypowiedziami, które przytacza Joan Mellen. W wywiadzie przedstawia Shindō jako artystę należącego do generacji pośredniej między klasykami japońskiego kina a nowofalowcami. Reżyser pochodził z rodziny ziemiańskiej, która w wyniku wojny utraciła majątek. Zdaniem autorki, to doświadczenie wyjaśnia odejście Shindō od tematów wielkomiejskich na rzecz prowincji. Ważnym aspektem biografii artysty jest również jego pochodzenie z regionu Hiroszimy, co silnie powiązało tę twórczość z tematyką wojenną. Mellen podkreśla, że Shindō ukazuje zależność między seksualnością a pozycją jednostki w strukturze społecznej, wpływającą na to, z kim może się zbliżyć i kogo pożądać (zob. Mellen 1975: 72–79). Sam reżyser wyjaśnia swoje intencje następująco:

Mówiąc konkretnie o *Onibabie*, moja główna historyczna fascynacja skupia się na zwykłych ludziach... na ich energii, która pozwala im przezwycięzać codzienne trudności. Pragnę opisać zmagania tzw. prostych ludzi, których opowieści zazwyczaj nie znajdują miejsca w zapisach historycznych. Właśnie dlatego stworzyłem *Onibabę*. [...] Jeśli patrzy się na społeczeństwo oczami tych, którzy znajdują się na jego najniższym poziomie, nie można uciec od faktu, że wszystko trzeba doświadczać i postrzegać przez pryzmat politycznej walki klas. To właśnie wyznacza ogólne polityczne tło filmu. (cyt. za Mellen 1975: 79–80)

Shindō podkreśla, że ideologia nie jest wyłącznie konstruktem społecznym, lecz oddziałuje bezpośrednio na jednostki i ich otoczenie. W *Kuroneko*, wykorzystując postaci kotów, nawiązuje do najuboższych grup społecznych, w tym bezdomnych żywiących się resztkami. Reżyser zauważa:

Kiedy chcę przeanalizować współczesny problem, często dostrzegam jego analogie w dawnych czasach. W rzeczywistości, pozbawione licznych zewnętrznych warstw tzw. nowoczesnej cywilizacji, tematy, które odnajduję w starych opowieściach, stają się bardziej wyraziste. Są one widoczne i skrajne. Nie twierdzę, że wszystkie epoki historyczne są podobne do współczesności. Jednak wykorzystanie zrozumiałej struktury społecznej, jaką znamy z przeszłości, pozwala mi w łatwiejszy sposób przekazać lub odtworzyć współczesne sytuacje. (cyt. za Mellen 1975: 92)

Biografia Shindō uwypukla w jego twórczości sens zwrotu ku naturze, stanowiącego opozycję wobec destrukcyjności wojny, symbolizowanej przez bombę atomową. Jednocześnie jego podejście do historii i sposób pracy pozostają zbieżne z postawą nowofalowców. Jako niezależny twórca, którego filmy były jedynie dystrybuowane przez duże studia, Shindō nie opowiada historii przez pryzmat współczesności, lecz osadza teraźniejszość w kontekście historycznym, przekształcając dawne oblicze historii w nowe. Tym, co wyróżnia Shindō, jest poziom politycznego zaangażowania. Jako „reżyser, a nie polityk” traktował swoje dzieła jako refleksję nad rzeczywistością, a nie jako narzędzie zmiany czy akt polityczny — w odróżnieniu od wielu przedstawicieli nowej fali.

Powiązania między filmami Shindō a teatrem *nō* były już omawiane jako charakterystyczny element jego twórczości. Warto jednak zwrócić uwagę na aspekt bardziej związany z estetyką grozy w konwencji kabuki. McDonald rozszerza analizę związków japońskiego teatru i kina, odwołując się do początków japońskiej kinematografii, kiedy to pierwsze filmy fabularne adaptowały sztuki kabuki. Ich cechą charakterystyczną była koncentracja na ruchu, szczególnie w scenach tańca, którym często towarzyszyły orkiestra lub śpiewacy. Pierwsi aktorzy filmowi, wywodzący się z teatru kabuki, grali ekspresyjne role, w tym postaci demonów. Utwory te konkurowały z filmami kostiumowymi o kobietach z wyższych klas społecznych, które częściej korzystały z bardziej zaawansowanych technik filmowych, takich jak zmiana ujęć, w odróżnieniu od statycznych adaptacji kabuki. McDonald podkreśla, że estetyka kabuki ukształtowała wczesne kino japońskie, co było widoczne nawet po wprowadzeniu koloru w formie ręcznie malowanych taśm, podkreślających intensywność wizualną. Dopiero w latach 20. XX wieku wpływy kabuki zaczęły zanikać, pozostawiając jednak trwałe ślady w stylistyce filmowej (zob. McDonald 1994: 38–49).

Ryc. 1. Kadr z filmu *Kuroneko*

Podobnie jak maska w teatrze *nō*, w kabuki makijaż zdradza prawdziwe oblicze postaci — tu kociego demona w przebraniu pięknej kobiety.



Źródło: *Kuroneko* (1968), reż. K. Shindō, fot. K. Kuroda, Kindai Eiga Kyokai, Toho Co.

Toshio Kawatake analizuje kabuki jako formę teatralną łączącą idealizację klasycznego piękna z jego mrocznym, brutalnym aspektem, określanym jako „piękno okrucieństwa” (jap. *zankokubi*). Estetyzacja przemocy w kabuki znajduje wyraz w rozbudowanych, wyeksponowanych scenach przemocy, które mają pozwolić widzom dostrzec ich artystyczne piękno. W odróżnieniu od kultury Zachodu, gdzie brutalność kojarzy się z naturalizmem, w Japonii piękno nie musi być zgodne ze stosownymi wartościami moralnymi. Kawatake zauważa:

Jak wspomniałem wcześniej, można uznać, że poprzez rezygnację z codzienności w przedstawieniu złodziei i upiększenie ich w taki sposób, aby wynieść ich na inny poziom, kabuki oddaje hołd dumie uciskanych. W przypadku kabuki można więc powiedzieć: „Piękno jest prawdą”. Powód, dla którego złodziej w kabuki jest piękny — co wydaje się niemal oczywiste — polega na podkreśleniu urody aktora odgrywającego tę rolę, a tym samym na sprawieniu przyjemności widzowi. Fakt ten sam w sobie świadczy o nadrzędnym znaczeniu, jakie kabuki przypisuje pięknu ponad wszystko inne. (Kawatake 2006: 181–183)

Kategoria „piękna okrucieństwa” w kabuki pozwala uwznioślać przedstawicieli nizin społecznych i ofiary opresji, wprowadzając opozycję wobec brzydoty, którą uznawano za zaprzeczenie sztuki. Takie podejście ma istotne znaczenie społeczne — w okresach pokoju kabuki przypomina o widmie wojny, pozwalając zmierzyć się z jej grozą poprzez estetyzację. Duchy i demony obecne na scenie odnoszą się do konsekwencji wojny, które stają się widoczne w czasie pokoju, gdyż podczas wojny okrucieństwo traci swoją estetyczną wartość (zob. Kawatake 2006: 172–186).

Oba filmy przedstawiają wojnę bez bezpośredniego ukazania działań zbrojnych, koncentrując się na jej konsekwencjach i wszechobecnej przemocy. *Onibaba* rozpoczyna się sceną starcia żołnierzy na polu bitewnym, wśród rozczłonkowanych ciał. Następnie walka przenosi się w przestrzeń przyrody — gęste pole trzciny — skąd wyłaniają się dwie kobiety, które stają się źródłem zagłady wojowników. Bohaterki mordują mężczyzn, pozbywają się ciał i gromadzą łupy wojenne w milczeniu, przy akompaniamencie odgłosów odległej bitwy. Podobny zabieg zastosowano w otwierającej scenie *Kuroneko*, w której grupa żołnierzy napada na chatę, brutalnie gwałci i morduje jej mieszkanki. Kamera rejestruje tę scenę statycznie i bez dialogów, potęgując wrażenie dystansu. W *Onibabie* wojna istnieje głównie jako kontekst, manifestując się jedynie przez sporadycznie pojawiających się żołnierzy. Relację o przebiegu konfliktu i kryzysie w stolicy przekazuje Hachi, odwiedzając obozowisko bohaterek, które same nigdy nie widziały miasta.

Historia Gintokiego w *Kuroneko* początkowo toczy się niezależnie od losów kobiet. Po powrocie z wojny bohater odnajduje w rodzinnych stronach zgłiszcza domu oraz spustoszone pole. Po zmierzchu spotyka kobiety o twarzach swojej matki i żony. Wojna obdziera jego emocje z dotychczasowego znaczenia — to, co było bliskie, staje się obce. Gdy Gintoki pyta ducha matki, co przytrafiło się jej i jego żonie za życia, kobieta nie odpowiada, powołując się na przysięgę złożoną złym bogom. Trauma wojenna pozostaje niewyraźna. Jeśli przyjąć, że nadprzyrodzone wydarzenia w filmie są jedynie efektem obłąkania Gintokiego, ciężar narracji przesuwają się z perspektywy kobiecej na męską. Zakończenie staje się wówczas eskalacją problemu — mężczyzna spotyka ducha z twarzą swojej matki, który przybywa, by odzyskać rękę przemienioną w kocią łapę. Ostatecznie Gintoki pozostaje osamotniony, dręczony przez miauczenie kociego demona.

Richard J. Hand zwraca uwagę na intertekstualny charakter japońskiego horroru, analizując jego powiązania z formami teatralnymi, w tym z kabuki. Autor odnosi się do pojęcia *keren*, charakterystycznego dla kabuki, które dzięki specyficznym środkom scenicznym, takim jak zapadnie, ruchome sceny czy przesadzone aktorstwo, buduje

napięcie i tworzy efekt filmowości. *Keren* stało się inspiracją dla formalnych aspektów japońskiego horroru, wskazując schemat budowania napięcia. Okrutne piękno kabuki, wyrażane poprzez wymyślne formy zadawania bólu czy nierzeczywiste wizje tortur, znalazło odbicie w japońskiej kinie grozy. W kabuki często występuje kontrast między dwiema postaciami kobiecymi — dostojną i opanowaną oraz odpychającą i nieokrzesaną, określaną jako „kobieta-demon”. Złe bohaterki są zazwyczaj związane ze sferą nadnaturalną, motywowane żalobą lub żądzą zemsty. Kluczowym wątkiem w tych przedstawieniach jest metamorfoza: kobieta, nieszczęśliwa z powodu niespełnionej miłości, przemienia się w potwora, ujawniając swoje demoniczne oblicze (zob. Hand 2006: 18–28).

W *Kuroneko* proces przemiany wydaje się bezpośrednio nawiązywać do tej wykładni: kobiety stają się potworami w wyniku niesprawiedliwego aktu przemocy. Dwie wieśniaczki zamieniają się w damy skrywające demoniczne cechy, co symbolizują ich kruczoczarne długie włosy — charakterystyczny motyw kobiet-demonów w kabuki. W obu filmach to jednak nie miłość, lecz wojna prowadzi do przemiany, zrywając ich więzi emocjonalne ze światem ludzi. W *Onibaba* motyw transformacji jest bardziej realistyczny: młoda synowa, której przysługuje prawo do spełnienia seksualnego, kontrastuje ze starszą teściową, postrzeganą jako nieatrakcyjna i nieuprawniona do tego rodzaju pragnień. Reżyser odchodzi od klasycznej postaci kobiety-demon na rzecz kobiety wykluczonej z roli obiektu seksualnego. W *Kuroneko* synowa poświęca swoją duszę, by ocalić męża, podczas gdy teściowa — matka bohatera — kieruje się zemstą, odchodząc od wzoru matczynej miłości.

Colette Balmain także analizuje wpływ kabuki na konwencję japońskiego horroru, szczególnie podkreślając rolę ruchomej sceny, która zapowiadała rozwój języka filmu, choćby manipulację perspektywą. W japońskim horrorze sceniczność, w połączeniu z płynnymi ruchami kamery, generuje wrażenie nadnaturalnego punktu widzenia, przypominającego perspektywę ducha. Zastosowanie schematu narracyjnego, w którym wędrowiec — postać drugoplanowa — spotyka nadprzyrodzoną istotę, jest charakterystyczne dla omawianych filmów. Balmain zwraca także uwagę na narracyjną funkcję *benshi* — komentatora niemych filmów, której źródła można doszukiwać się w teatrze lalek bunraku. Wczesne kino japońskie korzystało z narracji zewnętrznej, co zmieniło się pod wpływem amerykańskich technik dźwiękowych, paradoksalnie rozwijając filmowe środki wyrazu (zob. Balmain 2008: 15–20). Sceniczność jest szczególnie widoczna w *Kuroneko*. Dom, do którego bohaterki zwabiają ofiary, przypomina teatralną scenę pośród bambusowego lasu. Synowa uwodzi samurajów, a matka wykonuje taniec, który stanowi komentarz do bieżących wydarzeń w filmie. Chociaż elementy tańca czy recytacja poezji są bardziej charakterystyczne dla teatru *nō*, ich obecność w filmie podkreśla eklektyczną elegancję japońskich tradycji teatralnych.

Balmain rozwija również temat horroru gotyckiego osadzonego w okresie Edo, wymieniając utwory takie, jak *Opowieści księżycowe* (*Ugetsu monogatari*, 1953) Kenjiego Mizoguchiego, jako pionierskie przykłady tego nurtu. Filmy te często ukazują łamanie kodeksu *bushidō* przez samurajów oraz ich moralną degradację. W pozycjach późniejszych niż dzieło Mizoguchiego bohaterki zyskują większą sprawczość, stając się mścicielkami. Ich siła pochodzi ze sfery duchowej i nadnaturalnej, która umożliwia realizację zemsty pod postacią demonów lub wiedźm. Filmy te cechuje eklektyczna

forma, z różnicami stylistycznymi między realistycznym światem żywych a zakrzywioną rzeczywistością umarłych. Retrospektywne ukazanie problemów społecznych, takich jak demoralizacja w czasie wojny, pozwala wykazać, że ich źródła tkwią już w historycznych, dysfunkcyjnych strukturach (zob. Balmain 2008: 50–53).

Na przykładzie filmów Shindō można uznać diagnozę badaczki za trafną — utwory te kwestionują moralność w czasach wojny, gdy brakuje miejsca na jej przestrzeganie. Problematyka ta wyrażana jest za pomocą cielesnych deformacji, takich jak obdarta ze skóry twarz-maski czy hybryda pięknej kobiety i kociego potwora. Zdeformowane ciała, powracające zza grobu, utożsamiają wyrzuty sumienia oraz konieczność rozliczenia się z wojenną traumą. Ciało staje się nośnikiem historii, a jego deformacja — świadectwem doznanej przemocy. Innymi słowy, duchy czy demony wyrażają to, na co konfucjańska tradycja nie pozwala żyjącym. Związki japońskiego horroru z nowofalowymi próbami rekonstrukcji historii można zauważyć w subiektywizacji kobiecego doświadczenia cielesnego, choć realizowane są one na innych zasadach. W horrorze widz obserwuje rozdarcie między cielesnym pożądaniem a miłością. Na początku *Onibaba* bohaterki gardzą Hachim, traktując go jako przeszkodę, ale potrzeba spełnienia seksualnego czyni go obiektem ich zainteresowania. W *Kuroneko* żona bohatera poświęca się dla męża, realizując swoje pożądanie, podczas gdy matka, owdziałna żądzą zemsty, nie może osiągnąć spełnienia. Historie bohaterek ukazują napięcie między *ninjō* a *giri*, wpisując ideę kobiecego pożądania i miłości w dyskurs historyczny — w okresie Edo małżeństwo traktowano jak kontrakt między rodzinami.

Ryc. 2. Kadr z filmu *Onibaba*

Bohaterka jako kobieta-demon sunie wśród trzciny niczym aktor kabuki po ruchomej scenie.



Źródło: *Onibaba* (1964), reż. K. Shindō, fot. K. Kuroda, Kindai Eiga Kyokai, Tokyo Eiga Co.

Michael Dylan Foster rozwija temat fenomenu *yōkai*, istotnie obecnego w japońskim horrorze. Odwołując się do badań Yanagity, interpretuje je jako krytykę zachodniego kapitalizmu, zubożającego japońską tradycję. Popularność *yōkai* wzrosła dzięki nostalgii za narodowym dziedzictwem, które przedstawiano jako mityczną przestrzeń, gdzie *yōkai* mogły istnieć przed modernizacją. Yanagita pisał o nich w sposób nasycony wiarą w dawne wierzenia, przywracając je do życia jako element tożsamości narodowej, szczególnie w kontekście japońskiej prowincji. Stylizowane na podania dzieła Yanagity umożliwiają nadnaturalne doświadczenie jako osobistą transgresję, kierując odbiorcę ku indywidualizmowi i subiektywizacji. W tym ujęciu *yōkai* są duchami przeszłości, cieniami dawnych wierzeń, które dziś stały się globalnym fenomenem. Zajmują miejsce na marginesie współczesnego społeczeństwa, będąc jednocześnie nieatrakcyjne i pociągające przez swoją odmienność (zob. Foster 2008: 139–147).

Podejście Shindō wydaje się bliskie ideom Yanagity. Reżyser stara się zabezpieczyć kulturowy dorobek Japonii, osadzając swoje filmy w kontekście historycznym, który jest czytelny dla osób obeznanych z japońskim dziedzictwem. Natomiast brak znajomości zarówno historycznego, jak i współczesnego kontekstu utrudnia odbiór tych dzieł. Shindō odwołuje się do analogii między erą Meiji, kiedy otwarcie Japonii na Zachód doprowadziło do zaniku *yōkai*, a okresem po drugiej wojnie światowej, kiedy zachodnia ideologia ponownie zdominowała japońską kulturę. W obu przypadkach folklor i jego duchowe dziedzictwo nie mogły zostać w pełni przywrócone jako narzędzie narodowego uzdrowienia.

Zilia Papp analizuje specyfikę *yōkai*, podkreślając, że nie wszystkie istoty opisywane w podaniach miały swoje wizualne reprezentacje. Wiele z obecnych wizerunków powstało na fali ich popularności, nawiązując do estetyki okresu Edo. Autorka zauważa, że deformacje *yōkai* często wynikały z okoliczności ich śmierci, zgodnie z podaniem — odzwierciedlały materialny wymiar traumy. Osoby z deformacjami fizycznymi, niepełnosprawne czy w inny sposób naznaczone łącznie z nadprzyrodzonymi mocami. Czy zakończenie *Onibaby* można interpretować jako narodziny nowego *yōkai*? Figury *yōkai* służyły także przedstawianiu współczesnych problemów, takich jak zanieczyszczenie środowiska — w tym kontekście szczególnie popularne były *yōkai* zwierzęce. Z kolei *yōkai* humanoidalne odwoływały się do kryzysów społecznych, ukazując „monstrum ludzkie” jako odbicie aktualnych napięć (zob. Papp 2011: 145–160).

Noriko Reider analizuje specyficzny rodzaj *yōkai*, jakim są *oni* — złe, demoniczne istoty. Często przedstawiano je jako piękne kobiety, których seksualność prowadziła żołnierzy ku zgubie. *Oni* utożsamiano z ludnością wiejską, postrzeganą przez mieszkańców stolicy jako byt pierwotny, bliski naturze i sprzeczny z konfucjańskim porządkiem klasowym. W tym kontekście *oni* były zagrożeniem dla życia zgodnego z społecznymi normami i lojalnością wobec cesarza. W szerszym sensie *oni* reprezentowały wykluczonych: obcokrajowców, mieszkańców wsi oraz osoby niepełnosprawne, często wypędzane poza granice zamieszkałych obszarów, gdzie stawały się „demonami” (zob. Reider 2010: 14–29). Istnieje przy tym wyraźny podział ról między płciami. Męskie *oni* działają w sferze publicznej, prześladując władców i wprowadzając chaos, podczas gdy żeńskie *oni* związane są z przestrzenią prywatną — mszczą się na niewiernych mężach lub chronią domostwa w czasach niepokoju (zob. Reider 2010: 57–58). Szczególnym rodzajem żeńskiego *oni* jest *yamauba*, demon zamieszkujący

góry, przedstawiany jako przebiegła, kanibalistyczna wiedźma. W średniowiecznej Japonii *yamauba* pełniła również funkcję opiekunki matek i dzieci, szyjąc odzież dla noworodków z ubrań zmarłych. Jej wizerunek łączył skrajne cechy — groźnej kani-balki i opiekuńczej strażniczki (zob. Reider 2010: 68–69).

W *Onibaba* wizerunek głównej bohaterki nawiązuje do postaci *yamauby*, ukazując metamorfozy kobiet w obliczu wojny, gdzie granice między przestrzenią prywatną a publiczną się zacierają. W początkowej scenie filmu morderstwu przyglądają się czarne kruki, symbolizujące widmo śmierci stale towarzyszące bohaterkom. Perspektywę tę uzupełnia wizja otchłani — dziury, do której wpadają ciała zabitych wojowników. Ta metafora nie jest jedynie analogią kobiecych genitaliów, jak wskazuje Serper, lecz spojrzeniem ze świata zmarłych, oceniającym i karzącym. Cieleśność w filmie znajduje wyraz w pracy ciałem i mimiką aktorów, co podkreśla kamera poprzez długie najazdy na twarze czy napięte mięśnie. Starsza kobieta jest ściśle związana z przyrodą — ociera się ciałem o korę wyschniętego drzewa po tym, jak biernie obserwuje intymne zbliżenia synowej. Stopniowo scala się z mokradłem. Bohaterka przechodzi z perspektywy antropocentrycznej w nieludzką, stając się częścią natury. W kulminacyjnej scenie pogoni kobiety-demona za synową rozpętuje się burza, która uwydatnia nastrój grozy. Deszcz, choć współgra z wolą bohaterki, okazuje się jej katem — maska przykleja się do twarzy kobiety, odbierając jej resztki człowieczeństwa.

Podobnie jak w *Onibaba*, w *Kuroneko* seksualność teściowej sprowadza się do funkcji nadzoru. Kobieta pozwala synowej dysponować swoim ciałem, co ostatecznie przynosi jej zgubę. Zasłona, która pozornie oddziela splecione w rozkoszy ciała od wzroku matki, jest jedynie rekwizytem rytuału. Spełnienie seksualne synowej z mężem pozostaje w zgodzie z konfucjańskim porządkiem. Najdokładniej przedstawionym w filmie ciałem jest ciało Gintokiego, którego obmywanie po powrocie z wojny ukazano z dużą dokładnością. Także cieleśność umożliwia spójność hybrydycznego bytu kocich demonów — matka-demon stara się odzyskać swoją łapę, gdyż bez niej jej sprawczość pozostaje niepełna³.

Podsumowanie

Filmy Kaneto Shindō — *Onibaba* i *Kuroneko* — stanowią przenikliwą analizę destrukcyjnych skutków wojny, osadzoną w kontekście japońskiej historii i kultury. Reżyser unika bezpośredniego przedstawiania działań wojennych, skupiając się na ich konsekwencjach dla ludzkiej psychiki i społecznych relacji, szczególnie w odniesieniu do kobiet. Centralnym motywem jego twórczości jest przepracowywanie wojennej traumy poprzez odwołania do japońskiego folkloru i duchowości, czego wyrazem jest powrót do zjawiska *yōkai*, obrazującego napięcie między człowieczeństwem a naturą w sytuacjach skrajnego zagrożenia.

Choć Shindō tworzył równoległe z przedstawicielami nowej fali, jego podejście wyróżniało się badaniem korzeni współczesnych zjawisk oraz zastosowaniem folkloru do analizy problemów społecznych. W przeciwieństwie do innych twórców nurtu, takich jak Hiroshi Teshigahara w *Pułapce* (*Otoshiana*, 1962) czy Shōhei Imamura w *Głębokim pożądaniu bogów* (*Kamigami no Fukaki Yokubo*, 1968), którzy również sięgali po

³ W japońskim folklorze duchy niekoniecznie mają postać niematerialną.

japońskie wierzenia ludowe, Shindō ukazuje historię jako przestrzeń ciągłego konfliktu między tradycją a indywidualizmem. Jego dzieła, zamiast wpisywać się w narrację gloryfikującą historię Japonii, wnikają w traumatyczne przeżycia kobiet, eksponując dehumanizację jako fundamentalny skutek wojny. Oba filmy nie tylko oferują krytyczne spojrzenie na przeszłość, lecz także stanowią uniwersalne przypomnienie o konieczności konfrontacji z nią jako warunkiem odbudowy tożsamości kulturowej.

Bibliografia

- Amino Yoshihiko (1992), *Deconstructing 'Japan'*, przeł. G. McCormack, „East Asian History” nr 3.
- Balmain Colette (2008), *Introduction to Japanese Horror Film*, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Foster Michael Dylan (2008), *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*, University of California Press, Kalifornia.
- Hand Richard J. (2006), *Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film* [w:] *Japanese Horror Cinema*, red. J. McRoy, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Kawatake Toshio (2006), *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*, przeł. F. Hoff, J.C. Hoff, International House of Japan Press, Tokio.
- McDonald Keiko I. (1994), *Japanese Classical Theater in Films*, Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey.
- McDonald Keiko I. (2006), *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- Mellen Joan (1975), *Voices from the Japanese Cinema*, Liveright, Nowy York.
- Mori Koichi (1980), *Yanagita Kunio: An Interpretive Study*, „Japanese Journal of Religious Studies” nr 7(2–3).
- Papp Zilia (2011), *Traditional Monster Imagery in Manga, Anime, and Cinema*, Brill, Chippenham.
- Reider Noriko (2010), *Japanese Demon Lore*, Utah State University Press, Logan.
- Serper Zvika (2005), *Shindo Kaneto's Films „Kuroneko” and „Onibaba”: Traditional and Innovative Manifestations of Demonic Embodiments*, „Japan Forum” t. 17, nr 2.
- Splisgart Jacek (2021), *Yanagita Kunio (1875–1962). Pionier japońskich badań folklorystycznych*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” nr 19.
- Standish Isolde (2005), *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, Continuum, Nowy Jork.
- Yomota Inuhiko (2019), *What is Japanese Cinema?*, przeł. P. Kaffen, Columbia University Press, Nowy York.

Filmografia

- Kuroneko* (1968), reż. K. Shindō, Kindai Eiga Kyokai, Toho Co.
- Onibaba* (1964), reż. K. Shindō, Kindai Eiga Kyokai, Tokyo Eiga Co.