

# Aleksandra A. Wycisk

---

## Między sztuką a polityką : kino chińskie, kino hongkońskie

---

Pisma Humanistyczne 9, 281-296

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Między sztuką a polityką — kino chińskie, kino hongkońskie<sup>1</sup>

Kino w Chinach od stu lat uporczywie rozwija się wbrew wszelkim ograniczeniom, jakie napotkało w wymiarze politycznym, historycznym, społecznym i kulturowym. Współcześnie, „jeśli Chińczyk ma dziesięć yuanów, kupuje sobie jedzenie, jeśli ma o dziesięć yuanów więcej, kupuje sobie ubranie, kolejne dziesięć yuanów przeznaczy na mieszkanie, a za następne dziesięć pójdzie do kina”<sup>2</sup>.

Kontekstem dla kina chińskiego są inne, równie żywiołowo rozwijające się kinematografie azjatyckie. Warto przytoczyć panoramę, którą z rozmachem nakreślił Piotr Kletowski: „Podczas gdy na Zachodzie od lat 80. (czyli od momentu pojawienia się w sztuce dyskursu postmodernistycznego) mówi się o «kryzysie kina», które «wyczerpało swój ideowo-estetyczny potencjał», kino azjatyckie przeżywa prawdziwy rozkwit [...]. W latach 80. prym wiedzie rozbudzone po latach komunistycznej stagnacji kino chińskie, tworzone przez tzw. piąte pokolenie, Chena Kaige czy Zhanga Yimou, oraz dynamiczne kino gatunkowe z Hongkongu, którego reprezentantami są twórcy tej miary, co Wong Kar-wai, John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam czy Gordon Chan. Początek lat 90. należy do kinematografii tajwańskiej i wybitnych mistrzów kina egzystencjalnego: Hou Hsiao-hsien i Edwarda Yanga, podejmujących temat zagubienia współczesnego (nie tylko azjatyckiego) człowieka w świecie rządzonego przez konsumpcję. Objawia się kino wietnamskie, tworzone przez mistrza ekranowej poezji Tran Anh Hunga, a dzięki działalności takich postaci jak Takeshi «Beat» Kitano czy Yoji Yamada do świadomości kinomanów na całym świecie powraca efektowna formalnie i treściowo kinematografia japońska. W pierwszych latach XXI w. sławna staje się kinematografia koreańska, reprezentowana przez takich twórców jak Park Chan-wook czy Kim Ki-duk, łącząca wzorowane na kinie zachodnim formalne rozwiązania i tak charakterystyczną dla kina azjatyckiego gwałtowność, odsłaniająca paradoksy rozdartego przez wojnę

<sup>1</sup> Artykuł stanowi rozwinięcie myśli przedstawionych w wystąpieniu pod tym samym tytułem na konferencji „Made in China. Rozmowy o Państwie Środka” (Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski w Katowicach, 28–29.03.2012.

<sup>2</sup> „Kino chińskie wczoraj i dziś” („*Le cinema chinois, hier et aujourd'hui*”) 2009, reż. H. Niogret.

społeczeństwa, w którym swe wpływy zaznaczają, z pozoru nieprzystające do siebie, konfucjanizm, buddyzm i chrześcijaństwo”<sup>3</sup>.

Różnorodność kina Dalekiego Wschodu to nie tylko motywująca konkurencja, ale również inspiracja. Jak rodziła się kinematografia Chin?

## Elektryczne cienie<sup>4</sup> w Chinach

Przemiany kina chińskiego związane są głównie z sytuacją polityczną kraju, która miała każdorazowo spory wpływ na twórczość artystyczną. Pierwsza generacja<sup>5</sup> filmowców to czasy przed wojną chińsko-japońską (w latach 30. XX w.), kiedy kinem zajmowali się głównie bogaci biznesmeni. Wczesne filmy chińskie to „twory zupełnie odizolowane od europejskiego kręgu kulturowego, nie podlegające jego wpływom ani na ten krąg nie oddziałujące, a poza granicami swego kraju właściwie nieznane”<sup>6</sup>. Alicja Helman przytacza za Yingjinem Zhangiem jedną z ciekawszych klasyfikacji dotyczących filmów tego okresu, mianowicie podział na filmy ludzi teatru (*xiren dianying*), filmy ludzi literatury (lewicowej) — (*wenren dianying*) i filmy ludzi kina (*yingren dianying*)<sup>7</sup>. Kino pojawiło się w Chinach w przededniu wielkich zmian społecznych i kulturalnych: w 1911 upadło cesarstwo, a od 1919 r. Chiny stawały się bardziej otwarte na Zachód.

*Dianying*, czyli film, zawitał do Szanghaju w 1896 r., sprawiając jednocześnie, że Chiny były pierwszym azjatyckim krajem, w którym wyświetlano elektryczne cienie (*xiyang yingxi*). Również w Szanghaju założono pierwszą wytwórnię (1898). Choć produkcja chińska stanowiła nieznaczny procent wyświetlanych filmów, wyraźnie charakteryzowała ją tematyka związana z adaptacjami dzieł opery pekińskiej i komediami stylizowanymi na amerykański slapstick. To właśnie z operą związany był pierwszy film chiński „Zdobycie Góry Jun” („*Ding Jun Shan*”) który datuje się na 1905 r. Warto odnotować, że losy kina i opery będą się w kinie chińskim mocno przeplatać, co wynika z kultury tego kraju. Jak zauważyła Helman „[k]inematograf spotkał się w Chinach z żywym zainteresowaniem, zwłaszcza że od początku korespondował z tradycją narodową. Teatr cieni znany był tu jeszcze przed początkiem naszej ery, a sposób rozpowszechniania filmów — w herbaciarniach, namiotach i teatrach — także uwzględniał przyzwyczajenia publiczności”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> P. Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa 2009, s. 13.

<sup>4</sup> Nazwa kina w Chinach, za: G. Sadoul, *Histoire du cinema mondial: des origines a nos jours*, Paris 1973, s. 457.

<sup>5</sup> W chińskim kinie nie wyróżnia się prądów i trendów, a jedynie podział na generacje twórców filmowych.

<sup>6</sup> J. Płażewski, *Historia filmu 1895–2005*, Warszawa 2010, s. 242–243.

<sup>7</sup> A. Helman, *Chiny [w:] Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 817.

<sup>8</sup> A. Helman, *Chiny...*, op. cit., s. 811.

To właśnie opera i teatr stanowi główny żywioł artystyczny, a w treści przedstawień zawierają się najważniejsze chińskie legendy, mity i opowieści.

W latach 20., w fazie przechodzenia „od atrakcji do narracji”, dominowały filmy dotyczące problematyki kobiecej i dramatów rodzinnych, często wzorowanych na popularnych powieściach o miłości<sup>9</sup>. Zhang Shichuan tworzył filmy dla szerokiej publiczności: „Sierota odnajduje dziadka” („*Guer jiuzhu ji*”, 1923) i „Miłość robotnika” („*Laogong zhi aiqing*”, 1922), natomiast Hong Shen, miłośnik sztuk Ibsena, pogłębiał swoje postacie psychologicznie, tworząc kino problemowe. Z czasem pojawili się twórcy pojmujący kino jako działalność artystyczną, w której wszystkie elementy od aktorstwa przez scenariusz po scenografię powinny być wysmakowane estetycznie i jakościowo dopracowane. „Reakcją na europeizację [...] był powrót do tego, co manifestowało się jako *stricte* chińskie. Służyła temu realizacja filmów historycznych, ekranizujących znane chińskie sagi i ich popularnych bohaterów”<sup>10</sup>. Tak powstały filmy w reżyserii Shao Zuiweng: „Kochankowie” („*Liang Zhu tongshi*”, 1926) i „Biały wąż”<sup>11</sup> („*Yiyao baishe zhuan*”, 1926). Filmy te niewiele miały wspólnego z historyczną ścisłością, a podczas ich realizacji dominowały raczej teatralne rekwizyty niż zdjęcia w plenerze.

Pojawienie się kina dźwiękowego było bardzo problematyczne w Chinach, pełnych różnych dialektów. Kino na pewien czas utraciło swój uniwersalny charakter, ale dzięki temu zyskało na precyzji tematu, podejmując kwestie społeczne. Wyróżnić można dwa nurty: „nacionalistyczny, zgodny z wytycznymi polityki Kuomintangu, opracowanej przez generała Czang Kai-szeka (np. „Miłość i obowiązek” [„*Lian ai yu yi wu*”] Wancanga Bu), oraz lewicujący, o wiele bogatszy, związany z [...] Sun Yu, twórcą melodramatycznego filmu „Niezmienne serce w obliczu życia i śmierci” [„*Sheng si bu yu de xin*”, 1936])”<sup>12</sup>, były one jednak podobne w warstwie stylistycznej do historycznego melodramatu.

## Wokół wojny

Nim wojna chińsko-japońska w naturalny sposób przerwała rozwój kinematografii, od lat 30. działały najważniejsze ówczesne wytwórnie (Lianhua, Mingxing, Tianyi), z których każda miała swoje preferowane formy artystyczne i ideologiczne. Lata 30. to również powołanie Centralnego Komitetu Cenzury Filmowej (1934), którego głównymi zadaniami była między innymi neutralizacja negatywnego obrazu Chin w zachodnich filmach oraz promocja ambitnego kina narodowego

<sup>9</sup> Intrygującym kulturowym obyczajem trwającym do lat 20. XX w. był zakaz występowania kobiet w widowiskach, również filmowych. Por. P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 75.

<sup>10</sup> A. Helman, *Chiny...*, op. cit., s. 815

<sup>11</sup> Był pierwszym chińskim filmem wyświetlanym za granicą.

<sup>12</sup> P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 95.

(czego wyrazem jest zakaz filmów *wuxia*)<sup>13</sup>. Lata 30. to również czas, kiedy powstał film „Dzieci ciężkich czasów” („*Fengyun ernu*”, 1935) w reżyserii Xu Xing-hzi, w którym zabrzmiał „Marsz ochotników”, uznany za hymn proklamowanej w 1949 r. Chińskiej Republiki Ludowej. W tym samym roku film „Pieśń rybaka” („*Yu guang qu*”, 1934) zyskał nagrodę na Moskiewskim Festiwalu Filmowym (1935), będąc jednocześnie pierwszym chińskim filmem nagrodzonym na zagranicznym festiwalu<sup>14</sup>.

Kształt ówczesnego kina ograniczało działanie cenzury, które zmuszało do forteli i „kamuflowania patriotycznego charakteru swoich dzieł. W wielu obrazach Chiny symbolizowane były przez postać uciemżonej kobiety [...]. Tłem kobiecych dramatów było zawsze miasto — symbol luksusu i przyjemności, ale zarazem źródło wszelkiego zła, kryjówka gangsterów i raj spekulantów”<sup>15</sup>. Motywy te wykorzystuje „Bogini” („*Shen nu*”, 1934) w reżyserii Wu Yongganga z słynną Ruan Lingyu w roli głównej, oraz „Uliczny anioł” („*Malu Tianshi*”, 1937) Yuana Mu-jih. Jak pisze Jacek Flig: kino chińskie lat 30. i 40. miało „własny styl, polegający na oscylowaniu pomiędzy realizmem (*xieshi*) a abstrakcjonizmem (*xieyi*), pomiędzy pustką (*xu*) a substancją (*shi*) — kategoriami kluczowymi dla tradycyjnej estetyki chińskiej”<sup>16</sup>.

Po wojnie kinematografia odżyła, głównie w formie realistycznego melodramatu, którego godnym reprezentantem są: „Wiosenne wody płyną na wschód” („*Yijiang chunshui xiangdong liu*”, 1947) w reżyserii Caia Chushenga i Zhenga Junli oraz dzieło chińskiego mistrza melodramatu Mu Fei — „Wiosna w małym miasteczku” („*Xiao cheng zhi chun*”, 1948)<sup>17</sup>. Film ten, zakazany po wojnie z powodu dekadencji, burżuazyjnych bohaterów i odważnej formy narracji (narracja strumienia świadomości w kobiecym głosie z *offu*), pokazuje potencjał twórczy, którego Chiny, niestety, nigdy nie wykorzystały<sup>18</sup>. Filmy te, jak trafnie określił Flig, są obrazem ruin przywołującym „minione wydarzenia, symbolizując jednocześnie pożegnanie z dawnym porządkiem”<sup>19</sup>. Owo pożegnanie zdaje się kluczem do rozpatrywania również późniejszego okresu lat 80.

<sup>13</sup> J. Flig, *Chiny* [w:] *Historia kina. Tom 2: Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 1101. Zakaz prawdopodobnie obowiązywał od 1927 r.

<sup>14</sup> G. Sadoul, *Histoire du cinema mondial: des origines a nos jours*, Paris 1973, s. 458.

<sup>15</sup> J. Flig, *Chiny...*, op. cit., s. 1105.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 1114.

<sup>17</sup> „Wiosna w małym miasteczku” została zreinterpretowana przez Tiana Zhuangzhuanga w 2002 r., a dwa lata później, decyzją Hongkońskiej Akademii Filmowej, została uznana za najlepszy film chińskojęzyczny w historii kinematografii. Por. P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 95.

<sup>18</sup> S. Kraicer, *Great Haul From China*, <http://www.villagevoice.com/2005-10-11/film/great-haul-from-china/>, [13.06.2012].

<sup>19</sup> J. Flig, *Chiny...*, op. cit., s.1108.

## Kino funkcjonalne

Tymczasem w 1949 r. powstały zupełnie nowe Chiny, które pod komunistycznymi rządami miały również nowe kino i nową generację filmowców. Rewolucja komunistyczna pociągnęła za sobą nie tylko inne sposoby funkcjonowania społeczeństwa, ale i organizacji życia kulturalnego, będącego od wtedy elementem systemu propagandy. Nacjonalizacja przemysłu filmowego wprowadziła nadzór Biura Filmowego Ministerstwa Kultury, cenzurę i upaństwowienie kin oraz ekip operatorskich, powstało też Centralne Biuro Filmowe, w 1951 r. powołano Szkołę Filmową w Pekinie, a w 1955 Akademię. Pod koniec lat 50. zaczęło działać Chińskie Archiwum Filmowe i pierwsze czasopisma: „Film Chiński” i „Sztuka Filmowa”<sup>20</sup>. Kinematografia, jak inne dziedziny życia, służyć miała Chinom, Republice i Partii, a pierwszym ideologicznym propagandowym filmem był „Most” („*Qiao*”, 1949), opowiadający o budowie mostu dla walczącej Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Godnymi uwagi tematami były problemy rewolucji, kształtowanie nowego społeczeństwa socjalistycznego (szczególnie zderzenie zalet nowego państwa i jego przewagi nad starym systemem), a także motywy intelektualisty dojrzewającego do ideologii socjalistycznej i zbiorowej mądrości proletariatu<sup>21</sup>. Głównym gatunkiem filmów chińskich pozostawał melodramat, który w każdej dekadzie miał jednak inny wydźwięk: społeczny (lata 30.), krytyczny (powojenny) czy socjalistyczny (ChRL).

Czwarta generacja filmowców zobowiązana była tworzyć wedle wyraźnych prosystemowych dyrektyw fabularnych: proletariat, partia, wojna domowa. Najlepszym przykładem tej atmosfery są „Córki Chin”<sup>22</sup> („*Zhonghua nuer*”, 1949) w reżyserii Lin Zifenga i Zhai Jianga: „zmonumentalizowana elegia na śmierć ośmiu partyzantek mandżurskich, które wolały zginąć niż dostać się do japońskiej niewoli”<sup>23</sup>. Tym, co można uznać za „specyficznie chińskie” w tym eposie to „jednowymiarowość postaci, przyzwyczajonych od wieków do ukrywania uczuć pod maską nieprzeniknionej uprzejmości”<sup>24</sup> oraz dosłowność treści i obrazu. Zapewne to właśnie ów brak lekkości narracji mieli na myśli Zhang Nuanxin i Li Tuo, gdy pisali o przestarzałym języku filmowym chińskiego kina i „zbyt dosłownym”

<sup>20</sup> J. Flig, *Chiny...*, op. cit., s. 1111.

<sup>21</sup> Por. Ibidem.

<sup>22</sup> Był to pierwszy chiński film wyświetlany na polskich ekranach w 1951 r., będąc jednocześnie jednym z 28 filmów przedstawionych polskiej publiczności w ramach polsko-chińskiej wymiany filmowej. Cieszył się sporą popularnością, podobnie jak „Dziewczyna o białych włosach”. Za: *Wymiana filmowa chińsko-polska 1949–1984* [w:] „Powiększenie”, nr 4 (20), rok V, Kraków 1985, s. 71.

<sup>23</sup> J. Płażewski, *Historia filmu...*, op. cit., s. 247.

<sup>24</sup> Ibidem.



traktowaniu wytycznych o nadrzędnej politycznej wartości dzieła i estetyki marksistowsko-leninowskiej, wedle której to „treść określa formę”<sup>25</sup>.

Jednym z ważniejszych filmów tego okresu jest interpretacja ludowej opowieści, będącej również kanwą opery, „Dziewczyna o białych włosach” („*Baimao nu*”, 1950 w reż. Wanga Bina i Shiu Hua), która bardziej niż wątek miłosny akcentuje motyw uciskanego przez burżuazję proletariatu. Wzorem innych państw komunistycznych, dominantą estetyczną był socrealizm (w Chinach od 1953 r.<sup>26</sup>), wraz z którym pojawiły się schematy filmowe, „produkcyjniaki” (np. „Pieśni młodości” [„*Qing chun zhi ge*”, 1959] w reżyserii Huiaia Chena). Konwencja wojenna stanowiła klucz do pokazania budowy nowych Chin i ich potęgi. Przedstawione obrazy codzienności nie skupiały się na intymnym portretowaniu jednostki i jej dramatów, a wielkich spraw kolektywu: „[z]rezygnowano z humanizmu na rzecz politycznej słuszności. Na ekrany wkroczyły masy. Powstał nowy, heroiczny wzór bohatera pozbawionego wad”<sup>27</sup>. Zapanował schematyzm, zachowawczość i w efekcie, kryzys. Rozluźnienie nadeszło trzy lata później wraz z ideą „niech razem zakwita sto kwiatów, niech współzawodniczy sto szkół myśli”<sup>28</sup>, było to jednak zwodnicze, skoro kilka lat później twórcy i intelektualiści pozwalający sobie na krytykę systemu zostali odsunięci od swoich stanowisk i zesłani do obozów reedukacyjnych<sup>29</sup>.

W przeciwieństwie do innych przywódców rewolucji, Mao Zedong nie był miłośnikiem filmu, a kino nie było w Chinach najważniejszą ze sztuk. Niemniej jednak żona Mao, Jiang Quing, związana wcześniej z operą pekińską, miała wyraźny wpływ na kształt kina w ChRL (doprowadziła do ekranizacji ośmiu modelowych sztuk rewolucyjnych według ściśle określonych zasad<sup>30</sup>) i rozpowszechnianie filmów (np. wycofano z dystrybucji jeden z najlepszych filmów Xie Jina, „Dwie aktorki” (1964), będący zwierciadłem 29 lat historii Chin, który albo nie „zmieścił się” w wytyczonych ramach, lub też „nie spodobał” się Jiang Quing<sup>31</sup>).

<sup>25</sup> Zhang Nuanxin, Li Tuo, *Kino chińskie i ewolucja języka filmowego* [w:] „Powiększenie”, nr 4 (20), rok V, Kraków 1985, s. 8.

<sup>26</sup> W wyniku wymiany filmowej z ZSRR i państwami satelickimi, w Chinach można było zobaczyć filmy, m.in. polskich reżyserów: A. Forda, W. Jakubowskiej, J. Kawalerowicza, K. Kutza, S. Rózewicza i A. Wajdy. Za: *Wymiana filmowa chińsko-polska 1949–1984* [w:] „Powiększenie”, nr 4 (20), rok V, Kraków 1985, s. 74.

<sup>27</sup> J. Flig, *Chiny...*, op. cit., s. 1112.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Okres ten został sportretowany, m.in. w filmie Tiana Zhuangzhuanga „Niebieski latawiec” (*Lan fengzheng*, 1993).

<sup>30</sup> K. J. Zarębski, *Filmy chińskie: kino wielu smaków*, [http://www.przeklad-filmow-chinskih.pl/o\\_chinskim\\_kinie.php](http://www.przeklad-filmow-chinskih.pl/o_chinskim_kinie.php), [28.02.2012].

<sup>31</sup> H. Niogret, *Xie Jin — daleki a bliski* [w:] „Powiększenie”, nr 4 (20), rok V, Kraków 1985, s. 29–30.

## Śmierć i powrót kina — nowe kino chińskie

Lata 1966–1976, określane jako rewolucja kulturalna, stanowią wyrwę w wszelkich objawach życia kulturalnego Chin, będąc raną na chińskim organizmie społecznym i kulturowym. Największą tragedią tego okresu było niszczenie dorobku dziedzictwa kultury chińskiej oraz „ukorzenie wrogów ludu”, kiedy nastąpiły liczne prześladowania i powiązane z nimi samobójstwa, a miliony inteligentów zmuszanych było do zaznania zalet „prostego życia” oraz ciężkiej pracy fizycznej. Rewolucja kulturalna to nie tylko rozpad życia artystycznego i kulturalnego, ale przede wszystkim dramat zamkniętych szkół i masowej emigracji intelektualistów.

Śmierć Mao i atmosfera odwilży doprowadziła do wznowienia działalności szkoły filmowej w 1978 r. Po ciemnych czasach rewolucji kulturalnej wrócili odsunięci wcześniej od pracy filmowcy „czwartego pokolenia”, tworząc przykuwające uwagę obrazy, jak np. „Miasteczko Hibiskus” („*Fu rong zhen*”, 1988) Xie Jina, będące wyraźniejszym przykładem kina rozrachunkowego<sup>32</sup>. Wraz z pierwszym rocznikiem absolwentów Akademii Filmowej (1982) pojawiło się nowe pokolenie filmowców. Jak określiła to Shelly Kraicer, z „Żółtą ziemią” („*Huang tu di*”, 1984) Chena Kaige nadeszło trzęsienie ziemi, a kino chińskie znalazło się w punkcie bez odwrotu<sup>33</sup>. Piąta generacja, ta najbardziej znana zachodniemu widzowi, to przede wszystkim Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou i Chen Kaige, którzy zaproponowali nowy język filmowy, łączący tradycje chińskie z europejskim modernizmem. Debiut Chena Kaige to opowieść o młodym człowieku, zderzającym swoje ideały z rzeczywistością. Dwa lata później Zhang Yimou zaprezentował „Czerwone sorgo” („*Hong gao liang*”, 1986), czyli kameralną w treści, ale bogatą w warstwie wizualnej<sup>34</sup> historię miłosną. Podobna w nastroju jest również „Droga do domu” („*Wo de fu qin mu qin*”, 1999), w którym tło polityczne, choć obecne, jest nieco wygaszone, by mógł dominować romantyzm. Tworzą filmów Zhanga Yimou stała się Gong Li<sup>35</sup>, która z przejściem portretowała kobiety represjonowane i zmuszane do poświęceń („Zawieście czerwone latarnie”, „*Da hong deng long gao gao gua*”, 1991; „Historia Qui Ju”, „*Qui Ju da guan si*”, 1992; „Życie”, „*Huo zhe*”, 1994). Zhang

<sup>32</sup> Filmy poświęcone rewolucji kulturalnej określane bywają również jako *scar dramas*.

<sup>33</sup> S. Kraicer, *Chinese Series Wraps Up With a Spotty Post-1949 Sample*, <<http://www.villagevoice.com/2005-10-18/film/chinese-series-wraps-up-with-a-spotty-post-1949-sample/>>, [13.06.2012].

<sup>34</sup> O swoim pragnieniu odcięcia się od stereotypowej, jednowymiarowej i konwencjonalnej stylistyki, Zhang Yimou mówił: „Ogarniała mnie złość za każdym razem, kiedy brałem do ręki kamerę. Wszyscy mieliśmy zasadniczo dość niezmiennego, nieelastycznego stylu chińskiej reżyserii i byliśmy gotowi walczyć z tym za wszelką cenę [...] powiedziałem sobie: O Boże, kompozycja wciąż jest taka sama jak w starych filmidłach. Nie! Obróćmy obiektyw naokoło — po prostu naokoło, podnieśmy go po to, by podnieść”. Za: J. Silbergeld: *Dzieci melodramatu: nie-niedramat, pseudodramat, melodramatyczna maskarada i dramat dekonstrukcyjny* [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 51, 2005, s. 7.

<sup>35</sup> Od debiutu w „Czerwonym sorgo” do rozvodu w 1995 r. Por. P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 102.



Yimou, ukazując życie w zbiorowości, akcentuje przede wszystkim napięcia między społeczeństwem a jednostką.

Kino odwilżyło powrót do dorobku kinowego Chin z lat 20. i 30. Jednocześnie wpływy włoskiego neorealizmu, francuskiej nowej fali, kina niemieckiego i estetyka kina radzieckiego sprawiły, że kino chińskie podjęło próby przekroczenia swoich granic z lat 50. i 60. Znana z czasów kina propagandy Państwowa Polityka Kulturalna oraz związany z nią socrealizm to dominacja wątków romantyzmu rewolucyjnego, przez co w kinie pojawiały się głównie schematyczne postacie, konwencjonalna scenografia i statyczne oświetlenie, tworząc przewidywalną całość. Nowy język kina to zupełnie inna estetyka, treść i typ bohaterów, co znacznie odmieniło oblicze kina chińskiego. Głęboka uraza do wydarzeń rewolucji kulturalnej oraz zmniejszenie politycznych nacisków rządu<sup>36</sup> sprawiło, że kino stawało się powoli narzędziem wyrażania uczuć i prób zrozumienia pewnych procesów. Choć wciąż upolitycznione stopniowo przekształcało się: oto już kino nie na rzecz Narodu, ale raczej Człowieka — zrozumienie siebie samego, jednostki, Osoby.

To właśnie piąta generacja stworzyła dzieła, takie jak nagrodzone Złotą Palmą w Cannes „Zawieście czerwone latarnie” (1991, reż. Zhang Yimou) oraz „Żegnaj moja konkubino” („*Ba wang bie ji*”, 1993, reż. Chen Kaige). Obydwa pokazują w pewien sposób schizofreniczne przeżycie, będąc jednocześnie polemiką z chińską tradycją, jak i dokumentowaniem jej majestatu: wiekowych zwyczajów i estetyki przepychu. Szczególnie „Żegnaj moja konkubino” jest hołdem dla opery pekińskiej<sup>37</sup>, ale i przedstawia zderzenie jednostki z wydarzeniami politycznymi i społecznymi. Film Chena Kaige opowiada o losach aktorów opery pekińskiej na tle tragicznych wydarzeń XX w. i, jak zauważył Kletowski, „więcej powie nam na temat tradycyjnej estetyki chińskiej, której emanacją jest właśnie klasyczna opera pekińska, niż artefakty związane z tą dziedziną kultury (gdyż zostały one zniszczone w czasie «rewolucji kulturalnej», a następnie odtworzone w latach 80.)”<sup>38</sup>. Wyrafinowane estetycznie, wiarygodne psychologicznie i nie stroniące od analizy społeczeństwa, filmy te stanowią o wielkości kina piątej generacji.

<sup>36</sup> „W 1984 roku Urząd ds. Filmu przeszedł spod Ministerstwa Kultury pod zarząd Ministerstwa ds. Radia, Filmu i Telewizji — mniej rygorystycznego, ale wciąż sprawującego kontrolę ideologiczną nad realizowanymi projektami”. Za: P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 98.

<sup>37</sup> O znaczeniu opery w życiu jednostki jest w filmie dosłowna wypowiedź jednego z bohaterów: „Jeśli nie idziesz do opery nie jesteś człowiekiem. Świnie i psy nie słuchają opery. Są ludźmi? To zwierzęta!”.

<sup>38</sup> Na marginesie można odnotować, że ojciec reżysera, Huaiai Chen, był również reżyserem, w tym przedstawień opery właśnie, wobec czego, w filmie wykorzystano stroje uszyte według starych zapisków i wskazówek: „Obraz Chena Kaige jest więc w istocie rodzajem *genetycznego zapisu* kultury chińskiej sprzed *rewolucji kulturalnej*, która przetrzącała kręgosłup tradycyjnej kulturze państwa Środka”. Za: P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 7.

## Meanwhile in Hong Kong...

Z społecznego punktu widzenia Pachnący Port tworzył niezmiernie wygodne warunki rozwoju kinematografii. Fale przyływu ludności wzbogacały kulturowo i społecznie życie artystyczne, w tym i filmowe. Szukający schronienia imigranci z Chin w latach 30. (okupacja japońska), latach 50. (proklamowanie ChRL) czy latach 60. i 70. (rewolucja kulturalna) licznie zasilali przemysł filmowy. Z czasem przepływ ludzi i idei rozszerzył się na Stany Zjednoczone i Europę, kiedy lokalni twórcy wracali do Hongkongu po studiach, stypendiach i zaczęli produkować filmy będące albo odwzorowaniem, albo pastiszem zachodniego kina (szczególnie amerykańskiego kina gatunków). Inspiracje filmowe były jednak wzajemne: oto Tsiu Hark zrealizował „Zabójcze motyle” („*Die bian*”, 1977), będące pastiszem *wuxia* „Ptaków” („*Birds*”, 1963) Alfreda Hitchcocka, a „Wściekłe psy” („*Reservoir dogs*”, 1992) Quentin Tarantino były inspirowane „Miastem w ogniu” („*Lung fu fong Wan*”, 1987) w reżyserii Ringo Lama. W 1997 ze względu na nowe warunki polityczne wielu twórców opuściło Hongkong, jednak kinematografia wciąż się rozwija, czego przykładem mogą być takie postacie, jak Johnny Lo i Fruit Chan.

Charakteryzując specyfikę danej kinematografii, w dobrym tonie jest rozpocząć od wspomnienia pierwszego filmu („Kradzież pieczonej kaczki”, „*Tou Shao Ya*”, 1909) czy powstania pierwszego kina (1910 r.). Kino Hongkongu ciekawiej jest jednak obserwować przez pryzmat wątków i tematów poruszanych w filmach. Przez lata „specjalnością” filmów hongkońskich były głównie produkcje historyczne, melodramaty i adaptacje oper. Szczególnie istotne są jednak *wuxia pian* (filmy *kung fu*, *martial arts movies*), które zaczęły rozwijać się w latach 50. i 60. Wspaniałymi reprezentantami tego kina byli Chang Cheh i King Hu, którzy byli autentycznymi mistrzami kung-fu: „Chan Cheh był spadkobiercą tradycji kung fu wywiedzionej z klasztoru Shaolin (a więc opartej na twardych, siłowych technikach), podczas gdy King Hu reprezentował techniki nauczane w klasztorze na górze Wudang (bardziej finezyjne, oparte w większym stopniu na unikach niż na atakach)”<sup>39</sup>. Różnili się więc stylistyką filmów: pierwszy portretował silnych i brutalnych mężczyzn skupiających się na zemście, drugi osadzał filmy w baśniowej scenerii, z kobietami w niebezpiecznych misjach w roli głównej. Gdyby nie filmy *wuxia* w Hongkongu, być może nie zabłysnęłyby takie gwiazdy jak Bruce Lee („Wielki szef”, „*Tang shan da xiong*”, 1971; „Wściekłe pięści”, „*Jing wu men*”, 1972; „Droga smoka”, „*Meng long guao jiang*”, 1972; „Wejście smoka”, „*Long zheng hu dou*”, 1973) czy Jackie Chan i Jet Li oraz Yuen Woo-Ping, reżyser znany z *wuxia*, pracujący w 2000 r. z Quentinem Tarantino nad filmem „*Kill Bill*”, będącym swego rodzaju hołdem kina Zachodu dla wschodnich filmów walki<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s.77.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 80.

Od lat 80. regularnie powstają filmy o wydźwięku politycznym, filmowe analizy społeczne i kino artystyczne, na którym to polu wyraźnie odcisnęli swą obecność John Woo, Tsui Hark, Ringo Lam, Ann Hui, Clara Law i Wong Kar-wai. Nie sposób nie wspomnieć o nurcie *Hong Kong Noir*, będącym odzwierciedleniem niepokoїв związanych z przejściem Hongkongu pod władzę CHRL. Przykładem może być mroczny „W pogoni za mordercą” („*Chuen chik daai diy*”, 1998) w reżyserii Alfreda Cheunga, czy realistyczny „Dni naszego szaleństwa” („*A fei jing juen*”, 1991) Wong Kar-waia. To jednak „wizualne symfonie Hongkongu” przyniosły Wong Kar-waiowi największą sławę: „*Chungking Express*”, „*Chongqing Senlin*”, 1994; „Spragnieni miłości”, „*Hua yang nian hua*”, 2000 i 2046, 2004 — mroczne i niespokojne filmy o miłości, pełne powściągliwego i tajemniczego romantyzmu.

## Wschód — Zachód: przenikanie

Za intrygującym Zachód kinem azjatyckim kryje się zupełnie inna mentalność, warunkowana odmienną kulturą i sposobem myślenia. Zachód jest przyczynowo-skutkowy, logiczny, poukładany w przeciwieństwa, na Wschodzie więcej jest meandrów, półcieni i nieoczywistości. Chińską kulturę cechuje myślenie synchroniczne, korelatywne, intuicyjno-skojarzeniowe<sup>41</sup>. To właśnie przefiltrowanie znanych motywów przez ten odrębny sposób postrzegania rzeczywistości czyni kino chińskie jednocześnie atrakcyjnym i trudnym dla zachodniego widza. Nawet najprostsze odwołania do chińskiej kultury mogą się stać wyzwaniem<sup>42</sup>.

Szybki rozwój Chin to nie tylko specyficzna sytuacja polityczno-gospodarcza, ale również kulturowy eksperyment. Zachodni postmodernizm wchodzi w fuzję z tradycyjnymi chińskimi wartościami (m.in. taoistycznymi zasadami zmiany, sprzeczności i holizmu), wzmacniając kontekstowe i relatywistyczne postrzeganie rzeczywistości, wobec czego w niektórych kręgach społecznych rośnie skrajny woluntaryzm<sup>43</sup>. Wiele wątków, w tym sposobu traktowania tradycji i kultury Chin, wciąż pozostaje nierozwiązanych. Analizując sytuację mediów w Chinach w post-

<sup>41</sup> L. Kasarekło, *Chińska kultura symboliczna. Jej współczesne metamorfozy w literaturze, teatrze i malarstwie*, Warszawa 2011, s. 37–38.

<sup>42</sup> Na przykład, Kletowski pisze, że odwołania do taoizmu i akcentowania ciągłej przemiany wyrażane są również w aspekcie seksualnym filmów: tematyka *gender*, *queer* i motywy androgyne są nierzadko podejmowane, czy to w filmie „Kochankowie motyli” (*Leung juk*, 1994), „*Full Contact*” („*Xia Dao Gao Fei*”, 1992) czy „*Happy Together*” („*Chun gwong cha sit*”, 1997), by wymienić tylko kilka. Por. P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 84.

<sup>43</sup> Por. Chen Chi-yun, *Odrzucenie klasycznej kultury czy jej kontynuacja: dylematy Chin współczesnych z perspektywy historycznej* [w:] *Chiny: rozwój społeczeństwa i Państwa na przełomie XX i XXI wieku*, red. K. Tomala, K. Gawlikowski, Warszawa 2002, s. 35–48 oraz D. Cieślukowska, *Czy myślimy inaczej niż Chińczycy. O naturze naszych myśli i jej implikacjach dla różnych dziedzin życia*, [w:] *Współczesne Chiny: kultura, polityka, gospodarka*, red. M. Pietrasiak, Łódź 2005, s. 41–49.

nowej erze (post-rewolucyjnej, post-Mao), Hauqiug Yu pisze o kulturze konwergencji napędzanej przez kreatywność, będącej niejako nowym „słowem kluczem” w Chinach<sup>44</sup>. Sporo mówi się o konsekwencjach rosnącego konsumpcjonizmu, co Zhu Song opisuje z dystansem: „chińscy urzędnicy boją się nad utratą tożsamości narodowej, spowodowaną tymi wszystkimi importowanymi hollywoodzkimi filmami i frytkami oraz włoskimi gadżetami: «Musimy zachować trzeźwość i na przekór globalizacji gospodarczej dbać o tradycję naszej kultury, interesy kultury i bezpieczeństwo kultury» — czytamy w jednym z wydań «Dziennika Ludowego» [...]. Nic jednak nie wskazuje na to, by istniało bezpośrednie zagrożenie, że pojawiają się Chińczycy jedzący ser, siorbiący piwo i tańczący westernowy *line dance*»<sup>45</sup>.

Choć proces komercjalizacji kultury jest faktem, wciąż ważne miejsce zajmuje tradycja, będąca fundamentem podstawowych sposobów myślenia, pojęć, znaków i odniesień do rzeczywistości. Chińska kultura pozostaje silna, mimo współczesnych reinterpretacji i spłyceń: oto w reklamach pojawia się „tradycyjny” kapitał symboliczny, na T-shirtach drukowane są wizerunki Konfucjusza i Mencjusza, a fragmenty kanonu „*Daodejingu*” czy historycznej poezji czytać można na przedmiotach codziennego użytku, łącznie z artykułami spożywczymi i opakowaniami<sup>46</sup>. Wykorzystanie tradycyjnych tekstów kultury w celu rozrywkowym towarzyszy też twórczości filmowej od samego jej początku.

Jeśli jednak chińska kultura przetrwała tysiąc lat (w tym rewolucję kulturalną), to zmiany w procesach komunikacji i większe otwarcie na świat nie spowoduje wcale jej upadku. Zwłaszcza że osvajanie się z Zachodem nie jest nowym procesem, a w wyniku długotrwałej współzależności i współistnienia, kultury Wschodu i Zachodu niezmiennie dopełniały się i inspirowały. Mimo że wzajemnie się przenikają — nie zatraciły się w sobie. Na polu filmowym przepływ idei między Wschodem a Zachodem i powstająca w pół drogi hybryda fascynuje obie strony, czego przykładem mogą być różnego rodzaju koprodukcje, jak na przykład chińsko-tajwańsko-amerykański „Przyczajony tygrys, ukryty smok”, „*Wo hu cang long*”, 2000, reż. Ang Lee<sup>47</sup>. To właśnie przez związki z Hollywood rozsławili Chiny tacy aktorzy jak Chow Yun-Fat, Zhang Ziyi, Gong Li, John Lone i inni.

Z filmami tymi jest jednak problem, wiążący się z funkcjonalnym wykorzystaniem dziedzictwa kultury. Na przykład *wuxia* Zhanga Yimou to przede wszystkim kino na eksport, które przez swoją wizualną soczystość zdają się być jednowymiarowymi superprodukcjami. Tymczasem filmy takie jak „*Hero*” (*Ying xiong*, 2002), „*Dom latających szytletów*” („*Shi mian mai fu*”, 2004), „*Cesarzowa*” („*Man cheng jin dai huang jin jia*”, 2006) czy „*Przysięga*” („*Wu ji*”, 2005, reż. Chen Kaige) są nie tylko epickimi freskami, ale też komentarzem do wielu aktualnie trwających

<sup>44</sup> Haiqing Yu, *Media and Cultural Transformation in China*, London, New York 2009, s. 3–4.

<sup>45</sup> Zhu Song, *Przewodnik ksenofoba: Chińczycy*, tłum. M. Rozwarzewska, Warszawa 2011, s. 67.

<sup>46</sup> L. Kasarekło, *Chińska kultura...*, op. cit., s. 62.

<sup>47</sup> Dziełem Anga Lee jest również „*Ostrożnie pożądanie*” („*Se, jie*”, 2007), będący historią miłosną snutą na tle wspomnienia przedwojennych Chin.

procesów społecznych. Nieszczęściem tych filmów jest to, że nawet jeśli próbuje się je zrozumieć na poziomie wyższym, symbolicznym, interpretacja bywa chybiona. Szczególnie „*Hero*” jest podatny na wypaczenia: widz zachodni odczytać może go jako pochwałę wyzbycia indywidualizmu i serwilizmu wobec władzy, tymczasem nie można zapominać, że film ten wywodzi się z tradycji chińskiego konfucjanzmu, który zbudował kulturę stawiającą społeczeństwo nad jednostką. Podobnie „*Cesarzowa*”, która jak napisał Wojtek Kałużyński: „olśniewa formą, wciąga intrygą, posługując się tragizmem postaci jako czystym znakiem, który nigdzie już nie odsyła [...]. Byłaby to raczej diagnoza tragizmu własnej kultury, spętanej konfucjańskimi konwencjami i lodowatym chłodem rytuałów”<sup>48</sup>. Helman w szkicu poświęconym Zhangowi Yimou podkreśla, że bardzo często symbolika użyta przez reżysera jest opacznie rozumiana, na co zwracają uwagę zarówno krytycy, jak i sinologowie<sup>49</sup>. Choć wieloznaczność jest programowym założeniem twórców piątej generacji, posługiwanie się symbolami prostymi w interpretacji dla Chińczyków bywa zwodnicze dla widzów zachodnich.

Filmy te stanowią eksperymenty wizualne nie tylko w zakresie kolorystyki i tempa narracji, ale to przede wszystkim studium harmonii ruchu. *Wuxia* i nieodłączna estetyka *kung fu* pozwalają portretować Chiny niezwykle malowniczo. W interpretacjach Zhanga Yimou Chiny są starożytnym, baśniowym mocarstwem: ludnym i potężnym, pełnym magii oraz nierealnych historii i postaci. Tło wydarzeń zwykle stanowią wielkie motywy: intrygi, zbrodnie, zemsta. Jednak taka kinematografia, będąc niezrównoważona przez inne np. obyczajowe produkcje, powoduje poważne kulturowe konsekwencje, jakim jest budowanie określonego wizerunku Chin<sup>50</sup>. Zarzuca się reżyserowi jednostronne ukazanie Chin, i to w dodatku tych zacofanych, starych, magicznych i okrutnych. Estetyka *wuxia* i podziw dla ekstremalnych starochińskich sztuk walki po raz kolejny odbija się czkawką: filmowe *kung fu* odbierane jest jako wspieranie stereotypu kraju, a pragnienie porzucenia tej estetyki jest zrozumiałe. Dylemat ten przeżywa wiele kultur, które nie potrafią się „rozstać” z pewnymi motywami, uznawanymi za ich specyfikę kulturową i jednocześnie stawiającymi ich w pozycji „nierozwojowych”.

Pośród przemysłań towarzyszących zderzeniu z kinem chińskim pojawia się również pytanie o formę portretowania samych Chin: czy chce się widzieć Chiny piękne i mityczne, odległe, trochę tajemnicze, ale jednak schematyczne i zrozumiałe dla zachodnich kultur? Czy też ma się odwagę stawić czoła Chinom współczesnym — wzywającej do myślenia skomplikowanej konstrukcji politycznej, społecznej, jak i kulturowej? Czy zachodni widz chce próbować zrozumieć współ-

<sup>48</sup> W. Kałużyński, *Cesarzowa* [w:] „Film”, nr 03/2007, s. 82.

<sup>49</sup> A. Helman, *Wiejskie kino Zhanga Yimou* [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 5, 2005, s. 28.

<sup>50</sup> Na problem ten należy spojrzeć szerzej — produkcje dotyczące współczesnych problemów Chin albo nie powstają w wyniku zabiegów władzy, albo nie są dystrybuowane poza granicami kraju. Chodzi więc tu o filmy, które docierają do zachodniego widza.



czesnych Chińczyków, ich świat codzienny, ich radości i troski, a jeśli tak, to czy takie „zapoznanie z Chinami” leży w domenie kina?

## Filmy wielkiej treści

Warunki rozwoju kina chińskiego wytyczają ograniczenia narzucane przez państwo. Efektem nacjonalizacji produkcji i dystrybucji filmów jest brak kin studyjnych, cenzura i dążenie do poprawności politycznej. Kino jest świadkiem społecznej odpowiedzialności, prezentując w filmach pożądane i niepożądane wątki i postawy, a cenzura skupia się bardziej na problemach społecznych niż ideologii<sup>51</sup>. Jednocześnie Chiny zalewają nielegalne kopie filmów z całego świata. Piractwo jest jednak zjawiskiem powszechnym, ogólnościowym, co więcej, zupełnie zrozumiałym w kraju wybiórczo traktującym możliwość wymiany treści kulturowych z innymi państwami i w którym koszt biletu kinowego jest wysoki w porównaniu z możliwościami finansowymi zwykłego mieszkańca. Niezmiernie istotny jest rozwój niezależnego kina dokumentalnego, którego motorem (i jednocześnie głównym tematem) jest krytyka współczesnych Chin oraz ich wizerunku. Choć więc filmy polemiczne mają problemy, wciąż pozwala się na tworzenie obrazów, będących „»towarem eksportowym«, pokazywanym przede wszystkim na międzynarodowych festiwalach. W Chinach zaś można je oglądać prawie wyłącznie dzięki działalności piratów”<sup>52</sup>.

Tak jak filmy piątej generacji to obrazy z rozmachem, tak szósta i siódma generacja filmowców tworzą przede wszystkim produkcje prawdziwe, mocno osadzone w rzeczywistości i sytuacjach dnia codziennego. Skupione na aktualnych problemach młodych Chińczyków prezentują dojrzały przykład kina osobistego, indywidualnego. Tu rządzi realizm, plener, kamera z ręki, a nie ideologia czy potrzeba rozrachunku. Jedynym okresem historycznym, z którego chcą się rachować młodzi filmowcy, jest teraźniejszość. Zhang-ke Jia, reżyser „Platformy” („*Zhantai*”, 2000) czy „Martwej natury” („*Sanxia haoren*”, 2006) portretuje Chiny wielowymiarowe społecznie, Chiny w ciągłej zmianie. Skupienie na teraźniejszości wymusza też spojrzenie w przyszłość: szósta i siódma generacja nie zastanawia się, jak było, ale stawia o wiele trudniejsze pytania: jak jest i jak będzie?

Taka właśnie jest „Chinka” w reżyserii Xiaolu Guo („*She*”, „*a Chinese*”, 2009), będąca przede wszystkim studium wolności warunkowanej samotnością i wątpliwościami. Opisując zderzenie kultur oraz chińskie „zmartwienie”, jakim są migracje, rozważa ich konsekwencje: brak tożsamości i zatracenie kulturowych

<sup>51</sup> Czego przykładem może być wycinanie, np. mocnych erotycznych scen nawet z takich dzieł, jak „Ostrożnie, pożądanie” (reż. Ang Lee). *Caution: lust: More sex please, we're Chinese cinema-goers*, <<http://www.economist.com/node/10498786>>, [28.02.2012].

<sup>52</sup> P. Kletowski, *Kino...*, op. cit., s. 105.



wyróżników. Migrująca tytułowa Chinka, w pewnym momencie zostaje zupełnie sama z wielkimi pytaniami o własną tożsamość i sens życia. Rozmaite role, w które wchodzi: żona, kochanka, prostytutka, a wreszcie matka, wcale nie wydają się udzielać podpowiedzi. Kobiecość w nowym kinie chińskim niekoniecznie jest już symbolem ciemionych Chin, a raczej samoistnym podmiotem, będącym świadkiem zmian. Film „Tkaczka” („*Fang zhi gu niang*”, 2009, reż. Quan'an Wang) prezentuje historię kobiety sprzeciwiającej się konwencjom i szukającej na własną rękę wyjścia z patowej sytuacji, w jakiej się znalazła<sup>53</sup>.

Z tego samego roku pochodzi niespokojny film „Miasto życia i śmierci” („*Nanjing! Nanjing!*” reż. Lu Chuan) opowiadający o japońskim oblężeniu Nankinu w 1938 r. Wydarzenie nosi miano masakry nankińskiej — historycy szacują liczbę ofiar od 150. do 300. tys., a grozy dopełnia sposób traktowania jeńców (rozstrzelania, podpalenia żywcem, masowe i makabryczne gwałty, bezczeszczenie zwłok). Na ekranie brak jednak „niepotrzebnej ekscytacji, estetyzacji zbrodni, napawania się widokiem umierających ludzi i martyrologicznego cierpiętnictwa. Wielką zasługą Lu Chana [...] jest ukazanie w tej makabrze psychologicznych niuansów”<sup>54</sup>, co dotyczyło zarówno chińskich ofiar, jak i japońskich oprawców. To dojrzałe studium wojny jako ogólnoludzkiej tragedii w oparciu o jeden z najtragiczniejszych przykładów ludobójstwa, stanowi arcydzieło najnowszej kinematografii chińskiej. Nie sposób pominąć też twórców, takich jak Lou Ye („*Suzhou River*”, 2000, „*Summer palace*”<sup>55</sup>, 2005), Wang Xiaoushai („*Rower z Pekinu*”, „*Beijing Bicycle*”, 2001) czy Zhang Yuan („*Wschodni pałac*”, „*Zachodni Pałac*”, „*Dong gong xi gong*”, 1996). Pokolenie młodych twórców zwie się jak dotąd „pokoleniem post”, gdyż zmiany dotyczą raczej tematu niż formy, zarówno w warstwie narracyjnej, jak i wizualnej.

## Instrukcja obsługi kina chińskiego

„Obyś żył w ciekawych czasach” — stara chińska klątwa w przewrotny sposób pasuje do przemian zachodzących w chińskiej kinematografii. Choć wciąż ograniczany jest jej rozwój i światowa dystrybucja, kinematografia chińska rozwija się: pojawiają się nowe talenty, zmiany w tematach, eksperymenty formalne. Dopiero od niedawna bohaterem filmów chińskich staje się Chińczyk lub Chinka — czyli

<sup>53</sup> Warto również wspomnieć o filmie „Noc i mgła” z 2009 r. w reżyserii Ann Hui, zaangażowanej społecznie reżyserki, nie będącej jednak pokoleniowo częścią szóstej generacji.

<sup>54</sup> J. Wróblewski, *Chińskie kino siódmej generacji*, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1500409,1,chińskie-kino-siodmej-generacji.read>, [28.02.2012].

<sup>55</sup> W filmie tym pojawiają się nie tylko tabu polityczne, ale i seksualne. Obok dyskusji o zmianach, które zaszły na świecie w 1989 r., jest też, po raz pierwszy, w chińskim kinie sportretowana zupełnie naga para. Za wysłanie tego filmu na Festiwal w Cannes, bez konsultacji/zgody władz, reżyser dostał zakaz tworzenia filmów na 5 lat. Za: Ch. Crook, *The naked truth about China's censors*, <http://www.atimes.com/atimes/China/1A31A01.html>, [28.02.2012].

Człowiek, podczas gdy wcześniej były to reprezentacje problemów Chińczyków jako Narodu, Państwa, Partii, Idei. Posługiwanie się wielkimi formami społecznymi wynika z tradycji i kultury chińskiej. Nowe filmy podejmują z tym dyskusję, portretując filmowe historie z perspektywy jednostki i jej problemów, ewentualnie wplatając je w szersze tło społeczne. Trudno jednoznacznie orzec, czy i w jakim stopniu jest to inspiracja zachodnią filozofią. Mimo to, właśnie owo ukazanie jednostki na tle gloryfikującej społeczeństwo tradycji zdaje się tym, co najbardziej uderza w nowym kinie chińskim.

Współczesne kino chińskie to przede wszystkim imponujący przemysł filmowy, zarówno w produkcji kilkuset filmów rocznie (trzecie miejsce zaraz po Hollywood i Bollywood), jak i rosnącej liczby miejsc projekcji: w 2009 r. w Chinach było ponad 1500 multipleksów, a filmy sprzedano do 61 krajów<sup>56</sup>. Dostępność (a za tym i popularność) kina chińskiego rośnie, a jakość twórczości, potwierdzona licznymi nagrodami na międzynarodowych festiwalach, jest już niepodważalna. Jednocześnie kino waha się między priorytetem władzy, by budować silny i pozytywny wizerunek Chin, a pragnieniem dyskusji nad trudem życia codziennego w Chińskiej Republice Ludowej.

---

<sup>56</sup> J. Wróblewski, *Chińskie kino...*, op. cit.

## \* ABSTRAKT \*

Artykuł stanowi wprowadzenie w specyfikę kina chińskiego oraz hongkońskiego, opisując rozwój wspomnianych kinematografii na tle politycznych i społecznych przemian XX oraz początków XXI wieku. Przedmiotem analizy jest powstanie i przekształcenia sztuki filmowej w Chinach i w Hong Kongu począwszy od kina niemej, przez kino wojenne, propagandowe, przestój związany z rewolucją kulturalną aż po kino najnowsze (i kino niezależne). Poruszone zostały takie wątki jak wpływ upaństwowienia produkcji i dystrybucji filmów na sztukę filmową w Chinach (brak kin studyjnych, cenzura, pożądane i niepożądane wątki w filmach) oraz konsekwencje kulturowe i społeczne posługiwania się określonymi formami filmowymi w budowaniu wizerunku Chin poza granicami kraju

---

*Aleksandra A. Wycisk* — (ur. 1987) doktorantka socjologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, ukończyła socjologię i kulturoznawstwo (UŚ), autorka kilkudziesięciu wystąpień i publikacji z zakresu popkultury i filmu. Interesuje się marketingiem idei oraz promocją miast i regionów — jej praca magisterska „Jak się promować? Kreowanie marki miejskiej i jej społeczna recepcja. Przykład Metropolii *Silesia*” zdobyła wyróżnienie Ministra Rozwoju Regionalnego w konkursie *Teraz Polska Promocja* 2011. Laureatka Primus Inter Pares 2010 oraz Stypendium Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za osiągnięcia w nauce (2008, 2009, 2010).