

KINO CENTRALNIE STEROWANE:
PLANOWANIE TEMATYCZNE CHIŃSKICH FILMÓW
ORAZ PRÓBY STWORZENIA
GATUNKÓW FILMOWYCH W LATACH 1949–1966

Celem artykułu jest przedstawienie głównych cech systemu centralnego planowania tematów filmowych (题材规划 – *tícai guihua*) jako narzędzia politycznej propagandy, w ramach której podjęto też próbę zdefiniowania i rozwoju dwóch gatunków filmowych (dreszczowca i pozytywnej komedii) mających uatrakcyjnić i zróżnicować skonwencjonalizowaną twórczość filmową lat 1949–1966. Analiza o charakterze przeglądowym ma przybliżyć czytelnikowi sposób funkcjonowania chińskiej filmowej propagandy oraz świata kina w okresie zamknięcia i izolacji od świata zachodniego. W artykule ukazano, w jaki sposób centralne planowanie tematów w przemyśle filmowym przyczyniło się do tej propagandy i dlaczego doprowadziło do znacznego obniżenia jakości filmów. W tym kontekście szczególnie godne uwagi są wysiłki artystów i krytyków mające na celu zdefiniowanie dwóch gatunków: dreszczowca oraz pozytywnej komedii, które wzbogaciły świat filmu i dzięki stylistycznym innowacjom dały widzom możliwość odpoczynku od kanonów. W zakończeniu przedstawiono, w jaki sposób w systemie centralnie zarządzanego przemysłu filmowego kreatywność i innowacyjność twórców ustąpiły politycznej ideologii.

Kino ludowe epoki Mao

Po utworzeniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 r. kino Państwa Środka przeszło bardzo duże zmiany i jako „najważniejsza ze sztuk” stało się jednym z głównych narzędzi propagandy Komunistycznej Partii Chin. Hasło „sztuki dla robotników, chłopów i żołnierzy” nakazywało filmowcom przede wszystkim indoktrynację widzów oraz walkę z wrogimi ChRL siłami zewnętrznymi. Jednocześnie wzorowany na Związku Radzieckim system kultury centralnie planowanej sprawił, że propagandowej funkcji kina zostały nadane ramy instytucjonalne i organizacyjne, a znany współcześnie termin *box-office* (票房价值论 – *piaofang jiazhi lun*) stał się symbolem

kapitalizmu, Hollywood i obiektem ataku urzędników zarządzających ówczesnym przemysłem filmowym. Z tego powodu niezwykle popularne w okresie Republiki Chińskiej (1911–1949) gatunki, jak filmy kryminalne, muzyczne czy sztuk walki, ze względu na „ideologiczną mialkość” całkowicie zniknęły ze srebrnego ekranu i zostały zastąpione przez centralnie planowane tematy (题材 – *ticai*).

W świecie filmu tzw. siedemnastu lat (czyli okresu 1949–1966) niemal nie istniało pojęcie rynku, a upodobania widzów ustąpiły miejsca decyzjom Ministerstwa Propagandy i Biura Filmowego (电影局 – *Dianyingju*) jemu podległego. Ze względu na to, że wszystkie nakręcone filmy były nabywane i dystrybuowane przez Chińską Spółkę Filmową (中影公司 – *Zhongying Gongsi*), nie brano pod uwagę ilości sprzedanych biletów, czyli opinii widzów. Studia filmowe zajmowały się bowiem głównie zarządzaniem przydzielonymi środkami oraz wypełnianiem rocznych kwot produkcji. Znany historyk kina Hu Jubin (胡菊彬) w analizie dziejów ideologii w chińskim filmie pisał: „Według władz całościowe ilustrowanie polityki państwa oraz spełnianie wymogów natury politycznej powinno być podstawą centralnego planowania tematów filmowych. Twórcy natomiast mieli obowiązek kreować postacie oraz fabułę zgodnie z wytyczonymi tematami oraz motywami”¹. Centralne planowanie tematów filmowych bardzo szybko stało się jedną z najważniejszych cech filmów Nowych Chin i do dziś pozostaje symbolem ścisłych związków między polityką a kulturą w latach 1949–1966. Nowe cele polityczne sprawiły, że filmy oraz twórcy niemal zupełnie stracili kontakt z publicznością, a kryteria polityczne stały się jedynymi, według których oceniano nowe obrazy. Jeden z reżyserów Lü Ban (吕班) tak określił ówczesną sytuację: „Naszym celem nie są osiągnięcia artystyczne, lecz uniknięcie politycznych błędów” (不求艺术有功, 只求政治无过 – *Bu qiu yishu you gong, zhi qiu zhengzhi wu guo*).

Centralne planowanie tematów jako narzędzie propagandy

Warto przyjrzeć się na przykładzie konkretnych danych (w tym przypadku dla roku 1951), jak wyglądały plany Biura Filmowego. Przewidywano nakręcenie około osiemnastu filmów. Wśród nich planowano trzy lub cztery o tematyce wojennej, koniecznie zawierające patriotyzm nowego typu, czyli miłość do socjalistycznej ojczyzny. Miały one przedstawiać sytuację w całym kraju i zwracać szczególną uwagę na strategiczne planowanie na najwyższym szczeblu. Powojennej odbudowie kraju i podnoszeniu produkcji przemysłowej planowano poświęcić temat czterech do pięciu filmów, w tym przynajmniej dwa dotyczące rolnictwa, zachęcające chłopów,

¹ Jubin Hu 胡菊彬, *Xin Zhongguo Dianying Yishixingtai Shi (1949–1976)* 新中国电影意识形态史 (1949–1976) [Historia ideologii w kinie Nowych Chin], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Beijing 1995, s. 39.

by wstępowali do kooperatyw, dwa związane z sytuacją w przemyśle ciężkim oraz jeden o kwestiach gospodarczych. Dwie produkcje miały zostać poświęcone reformie rolnej, a także po jednym do dwóch filmów dotyczących kolejno: innowacyjności i nowych technologii, walki przeciwko amerykańskiemu imperializmowi oraz pokoju na świecie. Również po dwa filmy miały traktować o socjalistycznym internacjonalizmie, a po jednym o mniejszościach etnicznych i budowie nowej kultury. Przewidywano też jeden film dla dzieci oraz jeden historyczny. Zalecano ponadto nakręcenie filmu dotyczącego problemów napotykanych na co dzień przez urzędników partii w terenie².

Już rok przed proklamowaniem Chińskiej Republiki Ludowej, w 1948 r. Północno-Wschodnia Wytwórnia Filmowa (东北电影制片厂 – Dongbei Dianying Zhipianchang) stworzyła pierwsze „filmy ludowe”, w których ukształtowano charakterystyczne dla poszczególnych tematów sposoby narracji oraz strukturę fabuły. Należy wskazać nakręcony w tamtym okresie *Powrót do mojego oddziału* (《回到自己部队来》 – *Huidao Ziji Budui Lai*) jako pierwszy film o tematyce wojennej. *Synowie i córki Chin* (《中华儿女》 – *Zhonghua Ernü*), *Żołnierz w białym fartuchu* (《白衣战士》 – *Baiyi Zhanshi*) oraz *Zhao Yiman* (《赵一曼》 – *Zhao Yiman*) reprezentują pionierskie filmy o bohaterach rewolucji, *Zwycięstwo ludu mongolskiego* (《内蒙人民的胜利》 – *Neimeng Renmin de Shengli*) podejmuje tematykę mniejszości etnicznych, *Most* (《桥》 – *Qiao*) i *Jasne światło* (《光芒万丈》 – *Guangmang Wan Zhang*) motywy przemysłowe, natomiast *Niewidzialna linia frontu* (《无形的战线》 – *Wuxing de Zhanxian*) filmy szpiegowskie. W następnych latach wraz z kolejnymi kampaniami politycznymi zróżnicowanie nieznacznie się powiększało, np. reforma rolna zainicjowana w 1950 r. zaowocowała powstaniem nowej tematyki: filmów rolniczych, a pierwszym z nich był nakręcony w 1952 r. *Kiedy dojrzewają winogrona* (《等葡萄熟了的时候》 – *Deng Putao Shule de Shibou*).

Opisane wyżej obrazy były wzorcem dla późniejszych filmów w zakresie stylistyki oraz fabuły, a ich główne cechy przedstawiały się następująco:

1) Filmy wojenne, jak *Powrót do mojego oddziału* z 1948 r. oraz kolejne produkcje podkreślały chwalebny i sprawiedliwy charakter niestrudzonej walki rewolucyjnej wojsk Komunistycznej Partii Chin o wyzwolenie narodu chińskiego, zwycięstwo z japońskim okupantem bądź amerykańskim imperializmem lub Kuomintangiem. Czas trwania akcji tego i pozostałych filmów wojennych nakręconych w latach 50. i 60. obejmował okres od początku wojny z Japonią w 1931 r., poprzez wojnę domową (1945–1949) aż do zakończenia wojny koreańskiej w 1953 r. Konflikt zbrojny przedstawiony jest w nich w sposób uproszczony i (w przeciwieństwie do zachodnich filmów) nie jest przyczyną osobistych tragedii czy podstawą do humanistycznej refleksji, lecz jest opiewany jako heroiczna walka narodu pod przywództwem partii

² *Ibidem*, s. 33.

komunistycznej. Bohaterstwo oraz męczeńska śmierć są w nich źródłem „rewolucyjnego optymizmu”.

2) Filmy o bohaterach rewolucji, jak *Synowie i córki Chin*, *Żołnierz w białym fartuchu* oraz *Zhao Yiman* po raz pierwszy na chińskim srebrnym ekranie przedstawiają bohaterów wykutych w ogniu walki rewolucyjnej oraz ich heroiczne czyny. Główni bohaterowie są postaciami historycznymi, jak np. osiem kobiet, które rzuciły się do rzeki Mudan (牡丹江) w obliczu japońskich agresorów w 1938 r. (八女投江 – *ba nü toujiang*) czy tytułowa Zhao Yiman rozstrzelana przez Japończyków w 1936 r. w Mandżurii, bądź też są nimi inspirowane, jak Wu Qionghua (吴琼花) z filmu *Oddział czerwonoarmistek* (《红色娘子军》 – *Hongse Niangzi Jun*), postać powstała na wzór jednej z przywódczyni ruchu partyzanckiego na wyspie Hajnan w latach 30. Feng Zengshu (冯增敏), a także Li Xiangyang (李向阳) z *Partyzantów na równinach* (《平原游击队》 – *Pingyuan Youjidui*), wzorowany na bohaterze wojny z Japonią Guo Xingu (郭兴) z prowincji Henan. Tego typu filmy prezentują bohaterską i pełną poświęcenia walkę „bohaterów z ludu”, którzy po dostaniu się w ręce wroga wykazują nieprzejednaną wolę walki, a nawet oddają życie za partię i ojczyznę. Ich celem jest pochwała nieustraszonego ducha rewolucji oraz wiary w partię komunistyczną.

3) Filmy o robotnikach – już pierwszy obraz Nowych Chin pt. *Most* ukształtował sposób narracji filmów traktujących o życiu robotników. Trzej główni bohaterowie jako reprezentanci klasy robotniczej wchodzi w konflikt z inżynierem odpowiedzialnym za konstrukcję mostu dla Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej w czasie wojny domowej. Osia sporu są kwestie techniczne: robotnicy aktywnie poszukują nowych rozwiązań, podczas gdy reprezentujący wartości Republiki konserwatywny inżynier uważa je za niemożliwe do zrealizowania. W rezultacie dzięki poparciu dyrektora fabryki, w której toczy się akcja, robotnicy pokonują techniczne trudności, a konstrukcja dobiega końca. Przedstawiony po raz pierwszy w tym filmie konflikt klasowy stanie się *cliché* powszechnie używanym w kolejnych produkcjach o klasie robotniczej.

Podobnie zostaje zbudowana oś konfliktu w *Jasnym świetle*, powstałym w tym samym okresie. Właściciel fabryki oraz personel techniczny sprzeciwiają się ambitnym planom robotników, zaslaniając się brakiem niezbędnych materiałów i problemami technicznymi, robotnicy natomiast przy wsparciu dyrektora fabryki dzięki odwadze i ciężkiej pracy rozwiązują problemy, naprawiają maszyny i przywracają dostawę prądu.

4) Przykładem filmu o tematyce rolniczej jest *Kiedy dojrzeją winogrona*, w którym widzowie podziwiają obfite zbiory tytułowych owoców w nowej socjalistycznej ojczyźnie. Kiedy w rozmowie z dyrektorem lokalnej rolniczej kooperatywy główna bohaterka prosi o pomoc przy sprzedaży zbiorów, spotyka się z obcesową odmową.

Ostatecznie sprzedaje je lokalnemu „spekulantowi” (奸商 – *jianshang*) reprezentującemu społeczeństwo okresu Republiki. W kolejnej scenie sekretarz lokalnego komitetu partii usiłuje namówić dyrektora, by zgodził się na skup owoców, lecz ten konsekwentnie odmawia. Kiedy wieści docierają do powiatowego komitetu partii, ten natychmiast rozkazuje kooperatywie pomoc rolnikom w sprzedaży i przeznaczają na ten cel odpowiednie środki. W zakończeniu główna bohaterka oraz dyrektor dochodzą do porozumienia i nie tylko udaje im się zawrzeć transakcję, ale nawet przeznaczyć część zysku na rzecz chińskich wojsk walczących w Korei. Morał, który powinni wyciągnąć widzowie, jest następujący: dzięki interwencji przedstawiciela partii udało się nawiązać przyjacielskie stosunki między kooperatywą a rolnikami, wskutek czego „spekulanci” tracą prawo bytu w Nowych Chinach. Przedstawione postaci pozytywne: ubodzy rolnicy, sekretarz partii, członkowie powiatowych komitetów, a także negatywne: „spekulanci” i zamożni rolnicy stali się wzorami wielokrotnie powielanymi w kolejnych produkcjach.

5) Do filmów szpiegowskich z okresu Nowych Chin zalicza się obraz pt. *Niewidzialna linia walki*, który stał się wzorem dla kolejnych obrazów o tej tematyce. Fabuła przedstawia oficera Biura Bezpieczeństwa Publicznego (公安局 – Gong'anju) podążającego tropem szpiega wrogich sił. Kontrast między protagonistą i antagonistą ma charakter manichejskiej walki dobra ze złem. Również kreacje szpiega, przenikliwego oficera oraz czujnych obywateli stały się *cliché* w filmach o tej tematyce.

6) Filmy o mniejszościach etnicznych – pierwsza tego typu produkcja *Zwycięstwo ludu mongolskiego* pierwotnie nosiła tytuł *Światło wiosny Mongolii Wewnętrznej* (《内蒙春光》 – *Neimeng Chunguang*), lecz interwencja najwyższych władz zmusiła twórców do zmiany tytułu oraz znaczących poprawek w scenariuszu. Przedstawiony w niej bohater negatywny nazwiskiem Wang (王) to współpracujący ze szpiegami Kuomintangu lokalny tyran uciskający swoich mongolskich poddanych. W części poświęconej opisowi warunków życia przed 1949 r. widzowie mogą zobaczyć brutalnych żołnierzy nacjonalistów, którzy niszczą pastwiska będące źródłem utrzymania lokalnej ludności, a także urzędników bezlitośnie uciskających Mongołów. Jednocześnie film ukazuje młodego pasterza imieniem Dundebu (顿得布) oraz bohatera zbiorowego – lud mongolski, który pod przywództwem wysłannika KPCh przygotowuje się do walki z wrogami, są tu też połączone siły zbrojne Mongołów i Hanów mężnie stawiających czoła „siłom reakcji”³. *Zwycięstwo ludu mongolskiego* oprócz propagowania jedności narodowej i wspólnego oporu przeciw-

³ Guangfei Wang 王广飞, *Zhidao yu Guiyue—Cong <Neimeng Chunguang> de Xingai Kan Jianguo Chuqi Shaoshu Minzu Dianying Chuangzuo de Kunjing* 指引与规约——从《内蒙春光》的修改看建国初期少数民族电影创作的困境 [Przywództwo i przepisy – Trudna sytuacja filmów o mniejszościach etnicznych pierwszych lat ChRL: na podstawie poprawek wprowadzonych w filmie „Światło wiosny Mongolii Wewnętrznej”], „Dangdai Dianying” 2012, no. 3.

ko Kuomintangowi prezentuje piękno naturalnej przyrody oraz lokalne zwyczaje, co bez wątpienia wpłynęło na estetyczny odbiór dzieła przez widzów⁴. Film również ustalił standardy tematyki mniejszości etnicznych, co doskonale widać w późniejszych: *Światło słońca w wąwozie czerwonej skały* (《太阳照亮了红石沟》 – *Taiyang Zhaoliang le Hongshigou*) z 1953 r. oraz *Hassanie i Dżamili* (《哈森与加米拉》 – *Hasen yu Jiamila*) i *Poranku rzeki Meng* (《猛河的黎明》 – *Menghe de Liming*), wyprodukowanych w 1955 r.

W latach 50. i 60. dokonywano zmian w przyjętych formułach, np. w filmach o robotnikach dyrektorzy fabryk czy personel techniczny, którzy pierwotnie stali po stronie robotników, wraz z zastrzeżeniem się walki klas byli coraz częściej przedstawiani jako postaci negatywne, a sekretarz komitetu partyjnego stawał się coraz ważniejszą dla rozwoju wydarzeń i rozwiązania konfliktu postacią. W filmach o tematyce rolniczej oprócz spekulantów pojawił się nowy typ bohatera negatywnego: rolnicy, którzy opuszczali kolektyw i zachęcali do tego innych; w filmach szpiegowskich powszechnym motywem stała się niebezpieczna wyprawa głównego bohatera do siedziby wroga oraz coraz bardziej skomplikowana i wielowarstwowa walka ze szpiegami, w szczególności płci żeńskiej, o zachodnich manierach i ubiorze. Były to jednak wyłącznie drobne (z punktu widzenia powtarzalnej struktury) zmiany, sposób narracji oraz fabuła stawały się coraz bardziej skonwencjonalizowane i pozbawione nowatorstwa, a indywidualny styl twórców niemal zupełnie przestał być zauważalny, wszystkie filmy tworzone bowiem na podstawie scenariuszy zatwierdzonych i wysyłanych do poszczególnych wytwórni filmowych z Pekinu przez Ministerstwo Propagandy.

Tabela 1. Główne cechy skonwencjonalizowanych tematów filmowych

Temat	Postacie	Miejsce	Konflikt	Rozwiązanie
Wojenny	Żołnierze wojsk KPCh/ żołnierze Kuomintangu lub agresora (głównie USA bądź Japonii)	Linia frontu/ tyły wroga	Sily rewolucji/ sily reakcji	Sily rewolucji zwyciężają, a wrogowie zostają całkowicie pokonani
Bohaterowie rewolucji	Heroiczne postaci/ wrogowie ludu	Pole bitwy oraz więzienia i katownie Kuomintangu lub japońskie	Rewolucja/ kontrrewolucja	W obliczu śmierci bohaterowie okazują męstwo i wiarę w zwycięstwo rewolucji

⁴ Por. B. Mittler, *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge 2012, s. 373–388.

Tabela 1. cd.

Temat	Postacie	Miejsce	Konflikt	Rozwiązanie
Przemysłowy	Klasa robotnicza/ zarząd, wykształcony personel	Fabryka, zakłady pracy	Innowacyjność/ konserwatyzm	Robotnicy triumfują, dzięki czemu możliwe jest zwiększenie produkcji
Rolniczy	Uboży rolnicy/ zamożni rolnicy i właściciele ziemscy	Wieś	Kolektyw rolniczy/ indywidualni rolnicy	Interes kolektywu zwycięża, a jego wrogowie są ukarani i stają się jego częścią
Szpiegowski	Agent Biura Bezpieczeństwa, straż graniczna (边防军 – <i>Bianfangjun</i>)/ szpiegzy USA i Tajwanu	Miasto, regiony przygraniczne, wybrzeża	Bezpieczeństwo wewnętrzne/ kradzież tajemnic wojskowych	Szpiegzy zostają pokonani, a bezpieczeństwo kraju jest zagwarantowane
Mniejszości etniczne	ChAL-W, mniejszości etniczne/ spiskujący z wrogami lokalni władcy, szpiegzy USA i Tajwanu	Prowincje zamieszkiwane przez mniejszości etniczne	Jedność narodowa Chin/ siły separatystyczne, podżeganie do nienawiści etnicznej	Spisek wrogów jest wykryty, a wyższe warstwy społeczne współpracujące z wrogiem stają po stronie ludu. Triumfalny taniec i śpiew symbolizują przyjaźń między Hanami a mniejszościami

Źródło: Opracowanie własne.

Jak wskazuje powyższa tabela, kryteria polityczne i ideologiczne były jedynymi, które wyznaczały cechy poszczególnych filmowych tematów. Warto dodać, że dla postaci pokonanych nie było ucieczki, stawali się częścią utopijnego socjalistycznego społeczeństwa stworzonego na ekranie albo czekała ich śmierć, jeśli nie zaakceptowali nowej ideologii. W filmach lat 1949–1966 nie było miejsca dla bohaterów pośrednich, a linia między dobrem a złem była jednoznaczna. Jak zauważa Wu Qiong (吴琼): „Nie było mowy o najmniejszej nawet dwuznaczności bądź wątpliwościach dotyczących słuszności ideologii. System wartości w tamtych filmach opiera się na bezwzględnym dobru i bezwzględnym złu stojących w dualistycznej opozycji”⁵.

⁵ Qiong Wu 吴琼, *Zhongguo Dianying de Leixing Yanjiu* 中国电影的类型研究 [Analiza gatunków filmowych w kinie chińskim], Zhongguo Dianying Chubanshe, Beijing 2005, s. 55.

Jak już wspomiano, po powstaniu ChRL kino stało się ważnym narzędziem propagandy. Podczas posiedzenia Grupy ds. Scenariuszy Komitetu Sztuki Centralnego Biura Filmowego (中央电影局艺术委员会编剧总结小组 – Zhongyang Dianyingju Yishu Weiyuanhui Bianju Zongjie Xiaozu) stwierdzono: „[film] tylko pod oświeconym przywództwem polityki partii może wiernie odwzorować życie. Bez przywództwa partii nie można prawidłowo zrozumieć rzeczywistych stosunków klasowych, a także dzisiejszej i jutrzejszej sytuacji”⁶.

Tak rygorystyczne wymogi ideologiczne sprawiły, że z czasem poszczególne tematy filmowe coraz bardziej się konwencjonalizowały i stały się jedynie ilustracją polityki KPCh, wiele z nich nakręcono tylko po to, by przedstawić przeciętnym obywatelom cele wprowadzanych w życie nowych przepisów bądź kampanii politycznych, bez poszanowania dla zasad twórczości artystycznej czy upodobań publiczności. Doprowadziło to do dwóch podstawowych problemów: monotonizacji (雷同化 – *leitonghua*), gdyż wszystkie filmy były do siebie podobne i ideologizacji (概念化 – *gainianhua*), czyli całkowitego podporządkowaniu fabuły i postaci ideologii politycznej. Na przykład trzy filmy nakręcone w 1954 r.: *Bohaterki maszynista* (《英雄司机》 – *Yingxiong Siji*), *Nieskończony potencjał* (《无穷的潜力》 – *Wu Qiong de Qianli*) oraz *Wspaniały początek* (《伟大的起点》 – *Weida de Qidian*) przedstawiają niemal identyczne postacie pełnych inicjatywy pracowników fizycznych oddanych sprawie innowacji technologicznych w swoich zakładach pracy. Ich przeciwnicy to konserwatywni intelektualiści wątpiący w ich zdolności, trzymający się kurczowo podręcznikowej wiedzy. Bohaterowie mogli liczyć na wsparcie sekretarza komitetu partyjnego przy zakładzie pracy bądź wyżej postawionego członka partii w jej strukturach. Mimo że w czasie wdrażania nowych rozwiązań technologicznych protagoniści napotykały na trudności, ich prawidłowa postawa ideologiczna oraz wsparcie załogi i wiara w socjalizm umożliwiały rozwiązanie nawet najbardziej zawiłych problemów natury technicznej. Trzy filmy stworzone przez różne wytwórnie filmowe wyglądają, jakby były nakręcone według jednego wzoru.

Próby przełamania centralnego planowania tematów: Kampania Stu Kwiatów i nowe gatunki filmowe

Meng Liye (孟犁野), opisując w *Historii chińskiej sztuki filmowej w latach 1949–1959* sytuację kina początku lat 50., zaznaczył: „Od samego powstania ChRL nadmierne

⁶ Grupa ds. Scenariuszy Komitetu ds. Sztuki Centralnego Biura Filmowego Zhongyang Dianyingju Yishu Weiyuanhui Bianju Zongjie Xiaozu 中央电影局艺术委员会编剧总结小组, *1950 Nian Dianying Juben Chuangzuo Gongzuo de Zongjie* 1950 年电影剧本创作工作的总结 [Podsumowanie wyników prac nad tworzeniem scenariuszy filmowych w 1950 r.], „Wenyibao” 1951, vol. 4, s. 10.

podkreślanie wartości ideologicznej kina i używanie go jako narzędzia politycznej edukacji sprawiło, że zapomniano nie tylko o jego wartości estetycznej, ale również o aspekcie rozrywkowym. Świadomość twórców dotycząca gatunków filmowych była znikoma. Z tego powodu filmy nakręcone w okresie 1949–1953 to niemal wyłącznie schematyczne »filmy poważne« (正劇型影片 – *zhengjuxing yingpian*), co sprawia wrażenie niezwyklej monotonii⁷. Według Menga bezpośrednim rezultatem był spadek zainteresowania publiczności, która coraz rzadziej spędzała w ten sposób wolny czas, a coraz częściej była zmuszona uczestniczyć w projekcjach organizowanych przez zakłady pracy. Można mniemać, że w związku z niskim poziomem artystycznym oraz rozrywkowym również skuteczność politycznej indoktrynacji była niewielka, lecz nadal brakuje niezależnych badań dotyczących jej wpływu na widzów.

Z powodu coraz chłodniejszego przyjęcia przez widzów skonwencjonalizowanych i taśmowo produkowanych filmów o ograniczonej tematyce Biuro Filmowe zwołało w lutym 1955 r. konferencję reżyserów, scenarzystów i aktorów. Oświadczono po jej zakończeniu, że „głównym problemem filmów wyprodukowanych w roku poprzednim są ideologizacja i formalizm (公式化 – *gongshihua*). Tematyka oraz liczba motywów są zbyt zawężone i dalece odbiegają od bogactwa i zróżnicowania rzeczywistego życia (...) tematy, rodzaje oraz styl [filmów – O.G.] są do siebie niezwykle zbliżone”⁸. W 1956 r. rozpoczęcie Kampanii Stu Kwiatów dało chińskim filmowcom pewną dozę swobody artystycznej. Dyrektor Biura Centralnego Zarządzania Przemysłem Filmowym (中央电影事业管理局 – *Zhongyang Dianying Shiye Guanliju*) oraz jeden z głównych ideologów kina Chen Huangmei (陈荒煤) pisał wówczas: „Wszystkie podstawowe zasady twórczości artystycznej zostały już niemal całkowicie przez nas zapomniane, zupełnie też ignorujemy specyfikę sztuki. Zapomnieliśmy, czym jest film fabularny, dramat, a nawet komedii jest niewiele”⁹. To właśnie w atmosferze odwilży Ruchu Stu Kwiatów filmowcy zwrócili uwagę na pojęcie gatunku filmowego.

Gatunek filmowy nie był w ówczesnych Chinach pojęciem nieznanym. Na początku lat 50. widzowie Państwa Środka mogli oglądać filmy radzieckie, jak *Ar wywiadu* (《侦察员的功勋》 – *Zhenchayuan de Gongxun*), *Niebezpieczne szlaki* (《深山虎影》 – *Shenshan Hying*), *Pojedynek* (《锄奸记》 – *Chujianji*), *Górska forteca* (《山中防哨》 – *Shan zhong Fangshao*), jugosłowiańska *Pogoń* (《跟踪》 – *Genzong*), a nawet polski *Czarci żleb* (《魔鬼的峡谷》 – *Mogui de Xiagu*) w reżyserii Tadeusza Kańskiego-

⁷ Liye Meng 孟犁野, *Xin Zhongguo Dianying Yishu Shi Gao 1949–1959* 新中国电影艺术史稿 1949–1959 [Zarys historii sztuki filmowej Nowych Chin], Zhongguo Dianying Chubanshe, Beijing 2002, s. 131.

⁸ „Dazhong Dianying” 1955, no. 6, s. 28.

⁹ Huangmei Chen, *Guanyu Dianying Yishu de “Baibua Qifang”* 关于电影艺术的“百花齐放” [O „Stu kwiatach” w sztuce filmowej], „Zhongguo Dianying” 1956, no. 1.

go i Aldo Vergano. Spotkały się one z wielkim zainteresowaniem i gorącym przyjęciem, a w 1951 r. rozpoczęto tłumaczenie radzieckiej teorii filmu szpiegowskiego.

W 1954 r. znany krytyk filmowy Zhong Dianfei (钟惦棐) jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę, że: „Tylko te filmy, które mają ekscytującą i mrozącą krew w żyłach fabułą, mogą być nazwane dreszczowcami”¹⁰ (惊险影片 – *jingxian yingpian*). Było to o tyle odważne stwierdzenie, że pojęcie gatunku filmowego kojarzono jednoznacznie z wrogim ideowo kinem Hollywood, zakazanym w Chinach od początku wojny koreańskiej. W 1961 r. krytyk i teoretyk związany z czasopiśmie *Kino chińskie* (《中国电影》 – *Zhongguo Dianying*) Luo Yijun (罗艺军) poszedł o krok dalej, podkreślając wagę zróżnicowania gatunkowego i precyzyjnie zdefiniował główne cechy dreszczowców, nawołując jednocześnie filmowców do zwrócenia większej uwagi na ten problem¹¹. Reżyser jednego z pierwszych chińskich dreszczowców *Święto Narodowe, 10 rano* (《国庆十点钟》 – *Guoqing Shi Dian Zhong*) Wu Tian (吴天) tak pisał o tego typu filmach: „powinny sprawiać, że widzowie są podekscytowani (...). Jeśli fabuła będzie jak wiadro letniej wody, to żaden widz tego nie zaakceptuje (...). Musimy sprawić, by widzowie to drżeli z przerażenia, to oddychali z ulgą (...)”¹².

Jedynie w atmosferze odwilży Ruchu Stu Kwiatów cenzura mogła zaakceptować takie postulaty, ponieważ wątki sensacyjne symbolizowały kino amerykańskie oraz kojarzyły się z „bezideowością” kosmopolitycznego Szanghaju lat 20. i 30., a wyrazy osobistych emocji były sprzeczne z propagowaną wówczas ideą „postaci typowych” (典型人物 – *dianxing renwu*), nakazującą pozbawienie bohaterów wszelkich indywidualnych cech. Podobnie Yu Shan (羽山) zgadza się, że dreszczowiec powinien charakteryzować się napięciem i wartką akcją: „fabuła w tym gatunku filmowym odgrywa niezwykle ważną rolę, ponieważ jeśli nie będzie wartka i nie będzie emocjonować widzów, to taki film nie może być nazwany dreszczowcem”¹³. Do tej pory filmy miały głównie edukować widzów i uczyć ich prawidłowych postaw w Nowych Chinach, dlatego stwierdzenia jednoznacznie afirmujące rozrywkowy walor filmu są niezwykle cenne. Tego typu kino pozwoliło chińskim filmowcom eksperymentować z nowymi środkami wyrazu przy nadal obowiązującej, acz nieco rozluźnionej kontroli politycznej.

Jak sama nazwa wskazuje, dreszczowce przyciągają głównie widzów żądnych mocnych wrażeń. Jednym z przykładów jest *Walka o górę Hua* (《智取华山》 – *Zhi*

¹⁰ Dianfei Zhong, *Yingpian <Zhi Qu Huashan> de Jingxian Yangshi He Ta de Biaoyan Yishu* 影片《智取华山》的惊险样式和它的表演艺术 [Dreszczowiec jako gatunek filmowy w filmie „Walka o górę Hua” i jego artystyczne środki wyrazu] [w:] Zhong Dianfei Wenji 钟惦棐文集 (上) [Dziela zebrane Zhong Dianfei], vol. 1, Huaxia Chubanshe, Beijing 1994, s. 170.

¹¹ Yijun Luo, *Guanyu Yangshi de Duoyanghua* 关于样式的多样化 [Na temat zróżnicowania gatunkowego], „Dianying Yishu” 1961, no. 6, s. 23, 24.

¹² Tian Wu, *Wode Xiangfa——Daoyan Suoji* 我的想法——导演琐记 [Osobiste przemyślenia – zapiski reżysera], „Zhongguo Dianying” 1956, no. 2, s. 53.

¹³ Shan Yu, *Jingxian Yingpian Zhong de Renwu Xingxiang Suzao* 惊险影片中的人物形象塑造 [Kreacja postaci bohaterów w dreszczowcach], „Dianying Yishu” 1962, no. 1, s. 37.

Qu Huashan), którego akcja najpierw przynosi widzów w świat podziemnej walki z wrogiem, by po chwili ukazać sceny zaciętych starć partyzanckich na stromych zboczach gór. Tego typu zapierająca dech w piersiach wartka akcja oraz pełny niebezpieczeństw świat przedstawiony dostarczały znużonym schematycznymi produkcyjniakami widzom niezapomnianych emocji.

Do najbardziej udanych filmów tego typu należą m.in.: *Przekraczając rzekę Jangcy* (《渡江侦察记》 – *Du Jiang Zhenchaji*) z 1954 r., *Partyzanci na kolei* (《铁道游击队》 – *Tiedao Youjidui*) z 1956 r., *Szpieg w Kantonie* (《羊城暗哨》 – *Yangcheng Anshao*) z 1957 r. oraz *Waleczny bohater* (《英雄虎胆》 – *Yingxiong Hudan*) z 1958 r.

Oprócz dreszczowców drugim gatunkiem filmowym, który miał przelamać oparty na ideologii podział tematyczny, była komedia, ale wyłącznie ta pozytywna, sławiąca nowe socjalistyczne społeczeństwo (歌颂性喜剧 – *gesongxing xiju*)¹⁴. Według statystyk w latach 1952–1966 stworzono ponad trzydzieści tego rodzaju filmów, lecz większość z nich stała się obiektem zaciekłych ataków politycznych podczas kampanii przeciwko prawicowcom (1957–1958), w szczególności nakręcone w atmosferze odwilży satyryczne komedie, jak: *Zanim przyjedzie nowy dyrektor* (《新局长到来之前》 – *Xin Juzhang Daolai zhi Qian*), *Człowiek, który nie zwraca uwagi na drobiazgi* (《不拘小节的人》 – *Bu Ju Xiaojie de Ren*) z 1956 r., a także powstałe rok później: *Nieukończona komedia* (《没有完成的喜剧》 – *Meiyou Wancheng de Xiju*), *Zamieszanie na boisku* (《球场风波》 – *Qiuqiang Fengbo*) oraz *Historia miłosna* (《寻爱记》 – *Xun'aiji*)¹⁵.

Nawet w atmosferze ścisłej kontroli chińscy filmowcy poszukiwali nowych dróg rozwoju sztuki filmowej. Bolesne doświadczenia z czasów kampanii przeciwko prawicowcom nie sprawiły, że porzucono ten gatunek, zmieniono jednak charakter komedii i po 1958 r. przestano naśmiewać się z przywar bohaterów, a poczęto przedstawiać w humorystyczny sposób nowe požądane przez władze wzorce zachowania i postaci. Dwa pierwsze tego typu filmy to powstałe na 10. rocznicę proklamowania ChRL *Dzisiaj odpoczywam* (《今天我休息》 – *Jintian Wo Xiuxi*) oraz rozgrywający się wśród zamieszkującej Dali (大理) w prowincji Yunnan mniejszości etnicznej Bai (白族) *Pięć złotych kwiatów* (《五朵金花》 – *Wu Duo Jin Hua*). Obydwa szybko stały się niezwykle popularne wśród widzów oraz krytyków i były początkiem krótkiego rozkwitu tego gatunku w latach 1960–1962. Warto zauważyć, że nie tylko widzowie, ale również krytycy odnosili się do nich niezwykle pozytywnie, zostały nawet określone mianem „socjalistycznej nowej komedii” (社会主义新喜剧 – *shehuizhuyi xin xiju*). Uważano, że przelamała ona konwencję poprzedniej komedii satyrycznej i była bardziej użyteczna w propagowaniu pożądanych postaw obywatelskich. Ge Qin (葛琴) w *Sztuce filmowej* z 1960 r. pisał: „Te dwie komedie wiernie odwzorowu-

¹⁴ Właściwie wyrażenie to należałoby przetłumaczyć jako „komedia pochwalna”.

¹⁵ Daoxin Li, *Zhongguo Dianying de Shixue Jianguo* 中国电影的史学建构 [Historiograficzna struktura chińskiego kina], Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, Beijing 2004, s. 98.

ją życie ludu, gorąco sławią go oraz poprzez odważną i barwną kreację artystyczną przelamują skostniałą konwencję filmu komediowego. Mając za punkt wyjścia prawdziwe życie, tworzą nowy piękny styl komedii¹⁶.

Li Houji (李厚基) w *Literaturze filmowej* rok później stwierdził: „Ich nowe cechy wzbogaciły różnorodność gatunku komediowego. Jednocześnie, zmieniając stare formuły, udało się sprawić, że komedia pokazała swoje nowe oblicze¹⁷”. Chen Mo (陈默) zauważał: „Na czym polega ten typ komediowego konfliktu? Jest to komedia zrodzona z nowej moralności i nowego rodzaju stosunków międzyludzkich¹⁸”.

Podobnie jak dreszczowce, również komedie umożliwiały eksperymenty filmowe w pewnych określonych ideologią granicach. Warto wyróżnić kilka najważniejszych cech wyróżniających ten gatunek na tle produkcyjniaków dominujących na chińskim srebrnym ekranie. Po pierwsze, nie było wyraźnego podziału na bohaterów pozytywnych i negatywnych, a śmiertelna walka z wrogiem została zastąpiona przez humorystyczny zbieg okoliczności; po drugie, celem tego typu filmów było przedstawianie blasków „nowego społeczeństwa” oraz zalet systemu socjalistycznego, a nie krytyka starego porządku; po trzecie, satyra i karykatura niemal zupełnie zniknęły z ekranu; po czwarte, poprzez uwypuklenie zabawnych cech charakteru głównego bohatera ukazywano moralną doskonałość i poświęcenie dla socjalistycznej ojczyzny u wzorowego obywatela „nowego społeczeństwa”.

W filmie *Pięć złotych kwiatów* widzowie poznają młodzieńca mniejszości Bai imieniem Apeng (阿鹏), który przybywa do jednej z wiosek w Yunnanie w poszukiwaniu ukochanej o takim właśnie imieniu. Ku jego zaskoczeniu, wszystkie dziewczyny w okolicy nazywają się Złoty Kwiat, co skutkuje serią zabawnych nieporozumień. Natomiast w *Dzisiaj mam wolne* główny bohater, milicjant Ma Tianmin (马天民) w drodze na niedzielne spotkanie z wybranką serca nieustannie napotyka potrzebujących pilnej pomocy obywateli. Kiedy w końcu udaje mu się dotrzeć, okazuje się, że jej ojcem jest jeden z rolników, któremu pomógł tego dnia. Właśnie dzięki jego wstawiennictwu ukochana wybacza głównemu bohaterowi spóźnienie i film kończy się pozytywnie.

W obu obrazach za pomocą elementów komediowych reżyserzy tworzą obraz nowego socjalistycznego społeczeństwa pełnego uśmiechu, dobroci, optymizmu i wiary w przyszłość, nadrzędnym celem pozostaje więc funkcja propagandowa. Pozostałe komedie tego rodzaju to m.in.: *Lepiej być nie może* (《锦上添花》 – *Jin shang Tian Hua*) i *Dwaj bracia* (《哥们俩》 – *Gemen Lia*) z 1962 r. oraz *Kibice* (《球迷》 – *Qiumi*) z 1963 r.

¹⁶ Qin Ge, *Pushi, Jiankang de Daili le Shidai de Xiaosheng* 朴实、健康的带来了时代的笑声 [Proste i zdrowe filmy przedstawiają uśmiech naszych czasów], „Dianying Yishu” 1960, no. 6.

¹⁷ Houji Li, *Shilun Xiju de Goucheng* 试论喜剧的构成 [Próba analizy struktury komedii], „Dianying Wenxue” 1961, no. 6.

¹⁸ Mo Chen, *Xiju Xin Pinzhong de Yi Dui Zimeihua* 喜剧新品种的一对姊妹花 [Nowy gatunek komediowy], „Dianying Yishu” 1960, no. 6.

Podsumowując, można stwierdzić, że zarówno dreszczowce, jak i komedie w pewnym stopniu były odpowiedzią na oczekiwania widzów znudzonych dotychczasowymi schematycznymi produkcjami. Udowodniły też, że filmowcy byli świadomi tego typu oczekiwań i rozczarowania widowni, szczególnie miejskiej, propagandowymi dziełami. Powstanie tych kilkudziesięciu filmów było z pewnością powiewem świeżości w chińskim kinie, lecz wraz z nasileniem się ideologii walki klas z początkiem lat 60., w szczególności po 10. Sesji Plenarnej VIII Zjazdu KPCh we wrześniu 1962 r., szybko zniknęły one z ekranów.

Przedwcześnie przerwany eksperyment

Omawiany wyżej film *Walka o górę Hua* jest jednym z najbardziej udanych wojennych dreszczowców i wniósł wiele nowatorskich rozwiązań do skostniałego kanonu. Mimo to jest on przesycony politycznie umotywowanym „rewolucyjnym optymizmem”. W obliczu największego nawet niebezpieczeństwa bohaterowie nie odczuwają żadnego strachu i przejawiają niezachwianą wiarę w ostateczne zwycięstwo. Nie brak też scen, w których propagandowe przesłanie przedstawiane jest widzom bezpośrednio: postacie wielokrotnie przypominają *expressis verbis*, że „oddziały Przewodniczącego Mao” opierają się na zaufaniu mas ludowych i od niego zależy powodzenie każdego zadania. Widać jednoznacznie, że kryteria polityczne również w raczkującym chińskim kinie gatunków były priorytetowe.

Ponadto, kino gatunkowe nie mogło dalej się rozwijać, ponieważ jego podstawą jest wolny rynek, w którym widzowie sami decydują, jakie filmy oglądają, a wytwórcie tworzą filmy odpowiadające upodobaniom widowni. W Chinach natomiast wprowadzenie dreszczowców i komedii było wyłącznie środkiem doraźnym i miało na celu jedynie zwiększenie atrakcyjności skonwencjonalizowanych filmowych tematów, by przesłanie ideologiczne zostało łatwiej przyjęte przez publiczność.

Istotne jest też, że nawet zwolennicy kina gatunkowego nie mogli zaakceptować niezależności gatunku filmowego od ideologii. Rao Shuguang (饶曙光), pisząc o bohaterach ówczesnych dreszczowców, zauważył: „ich odwaga i inteligencja nie biorą się znikąd. Stoją bowiem na silnych fundamentach ideologicznych. Poprzez ukazanie odwagi i inteligencji postaci ukazuje się również ich ideologię oraz ducha, uwypuklenie ideologicznych źródeł odwagi i inteligencji jest niezbędne”¹⁹. Odnosząc się natomiast do komedii, Rao stwierdza: „są pięknym i wspaniałym odbiciem rzeczywistego życia, artystycznym odtworzeniem melodii i rytmu naszej codzienności. Z tego powodu ich powstanie nie jest przypadkowe, lecz stanowi celebrację zwycięstwa linii politycznej partii, wielkiego skoku naprzód oraz komun ludowych,

¹⁹ Shuguang Rao, *Zhongguo Xiju Dianying Shi* 中国喜剧电影史 [Historia chińskich filmów komediowych], Zhongguo Dianying Chubanshe, Beijing 2005, s. 162.

czyli tzw. trzech czerwonych sztandarów²⁰. Analizując ówczesne filmy szpiegowskie, Qiu Jingmei (丘静美) podsumowuje: „ocena gatunków filmowych nigdy nie była niezależna od kryteriów ideologicznych. Dowolny film mógł być jednocześnie starannie wyreżyserowanym kinem gatunku i tym samym odzwierciedlać politykę partii oraz linię mas. [Kino gatunkowe – O.G.] zakłada poszukiwanie nowych form, podczas gdy [funkcja propagandowa kina – O.G.] neguje niezależność poszczególnych gatunków. Przestrzeń dla gatunków nie była zbudowana wyłącznie na bazie specyficznych środków wyrazu, lecz musiała przede wszystkim być zgodna z wymogami ideologii organów państwowych. W rzeczywistości środki wyrazu typowe dla gatunków filmowych w oczach zarówno widzów, jak i krytyków uległy naturalnej transformacji i przybrały funkcje edukacyjne i propagandowe²¹.

Ponadto, w latach 1949–1966 film przed premierą musiał być starannie sprawdzony przez cenzurę, później natomiast był recenzowany przez krytyków i oceniany przez widzów (m.in. w formie tzw. listów do redakcji) zgodnie z kryteriami politycznymi. W efekcie jakiegokolwiek próby poszukiwania oraz definiowania nowych gatunków filmowych musiały być przeprowadzane zgodnie z wymogami ideologicznymi. Oznaczało to w praktyce, że nie można było porzucić systemu centralnego planowania tematycznego, gdyż w ten sposób partia sprawowała ideologiczną kontrolę nad przemysłem filmowym, będącym jednym z filarów komunistycznej propagandy. W rezultacie dreszczowce szybko przekształciły się w dramaty, a komedie, nawet te sławiące zalety nowego społeczeństwa, zniknęły z ekranów. Li Daoxin (李道新) tak opisał tę sytuację: „Nawet porzucenie komedii satyrycznej i skupienie się na komediach pozytywnych nie pomogło w rozwoju tego gatunku filmowego, ponieważ obydwa podgatunki skończyły w taki sam sposób. Sytuacja taka miała miejsce nie tylko tutaj, wszystkie inne eksperymenty gatunkowe podzieliły jej los²². Tan Qiuwen (檀秋文) zwrócił uwagę: „Jeden bądź kilka filmów poczyniło udane eksperymenty w dziedzinie nowych form ekspresji i stało się klasykami srebrnego ekranu. Jednakże nawet pomimo odwilży i pojawienia się nowych form zdecydowana większość ówczesnych produkcji służyła jedynie ilustracji polityki partii i była niezwykle sformalizowana oraz zideologizowana²³.

Podsumowując, można stwierdzić, że omawiane wyżej próby wytyczenia nowych gatunków filmowych (w granicach panującej ideologii) oraz gorące przyjęcie

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jingmei Qiu, *Leixing Yanjiu yu Lengzhan Dianying: Jianlun “Shiqi Nian” Tewa Zhenchapan* 类型研究与冷战电影: 简论“十七年”特务侦察片 [Gatunek filmowy i zimnowojenne kino: krótka analiza filmów szpiegowskich „siedemnastu lat”], „Dangdai Dianying” 2006, no. 3, s. 76.

²² Daoxin Li, *Zhongguo Dianying...*, s. 115, 116.

²³ Qiuwen Tan, *Daijue Liaokao Tiaowu——Lun “Shiqi Nian” Fante Ticao yu Jingxian Yangshi de Guanxi* 戴着镣铐跳舞——论“十七年”反特题材与惊险样式的关系 [Taniec w kajdanach – relacje pomiędzy filmami szpiegowskimi a dreszczowcami w kinie „siedemnastu lat”], „Dangdai Dianying” 2008, no. 9.

nowych filmów ze strony publiczności były naturalnym głosem sprzeciwu wobec upolitycznienia ówczesnego kina. Do pewnego stopnia można je ocenić jako sukces, ponieważ udało się filmowcom nabrać pewnego doświadczenia i zbliżyć się do kina gatunków znanego z Hollywood. Jednakże w epoce, w której politycznie motywowane centralne planowanie tematów decydowało o wartości filmu, wszelkie eksperymenty były skazane na porażkę, a presja polityczna nieustannie wywierana na artystów skłoniła ich do bezpiecznych wyborów i porzucenia nowych form w trosce o osobiste bezpieczeństwo.

SUMMARY

CENTRALLY PLANNED CINEMA: THEMATIC PLANNING OF CHINESE FILMS AND ATTEMPTS TO CREATE FILM GENRES IN THE 1949–1966 PERIOD

This article aims to present the basic characteristics and political function of the centralized planning of film themes in PRC cinema in the so-called “seventeen years” period (1949–1966), with particular attention being paid to attempts made by filmmakers to break through this system by coming up with two distinct film genres: the thriller and the positive comedy. The author explains why the political relaxation of the Hundred Flowers Campaign in 1956 made such bold explorations possible and why they were aborted when the ideology of class struggle was raised again on the CCP political agenda in the late 1950s and again in the early 1960s. The article also examines the contribution made to Chinese cinema by filmmakers engaged in genre innovation attempts in the 1960s.