



Mirosław Derecki

CHIŃSKI FILM

Co my właściwie wiemy o kinie chińskim? Bardzo niewiele, prawie nic. Trudno się zresztą dziwić: od blisko dwudziestu pięciu lat ta kinematografia była zupełnie nieobecna na ekranach europejskich i zresztą nie tylko europejskich, płynąc swoim własnym, bardzo specyficznym nurtem, wyznaczanym przez przemiany polityczne i kolejne wstrząsy maoistowskiej „rewolucji kulturalnej”, których odgłosy dochodziły do nas – raz silniej, raz słabiej – zza Wielkiego Muru.

Po raz pierwszy widz spotkał się z filmami chińskimi na początku lat pięćdziesiątych. Oglądaliśmy wówczas prezentowane na festiwalu filmowym w Karlowych Warach „Córki Chin” Ling Ce-funa i Ce-chunga, „Bohaterów i bohaterki” Shi Tung-shana czy też „Dziewczynę o białych włosach” Wang Pina i Shuej Chuna – opowieści o bohaterskich zmaganiach ludowych partyzantów z wojskami kuomintangowskimi lub o walkach z japońskimi najeźdźcami. Nie były to obrazy o poziomie artystycznym godnym uwagi a i scenariusze do nich pisano w sposób zdecydowanie szablonowy. Może największym powodzeniem wśród polskiej publiczności cieszyła się „Dziewczyna o białych włosach”, powstała w 1950 r. Kinematografia Chińskiej Republiki Ludowej stawiała dopiero wówczas pierwsze kroki, przedwojenny przemysł filmowy odbudowywano prawie od zera, w 1956 roku zrealizowano w Chinach zaledwie 36 filmów fabularnych (wobec 200 nakręconych w r. 1936). Kiedy wspomniane filmy nagle zniknęły z naszych ekranów, nie odczuwaliśmy, przynajmniej, ich braku. Pozostało tylko na całe lata określenie o pejoratywnym wydźwięku: „film chiński” (jak swego czasu: „czeski film”)

I oto nagle, w ciągu ostatnich dwóch – trzech lat, film chiński w dobitny sposób przypomniał światu o swoim istnieniu. Nie tylko za pośrednictwem pełnych dynamiki doskonale kręconych filmów kung-fu, realizowanych częstokroć wspólnie z wytwórniami z Hog-kongu, ale także z uwagi na filmy artystyczne, sięgające do tradycji i historii Chin, jak „Królowa Pawi” Zbu Jinminga lub pokazana w Cannes „Prawdziwa historia Ah Q” czy też „Wspomnienia aa starego Pekinu” Wu Yigonga - film bardzo poetycki, refleksyjny osadzony

w realiach lat trzydziestych, nakręcony według powieści jednego z chińskich klasyków, Lin Halyina.

W Polsce w ciągu niespełna trzech ostatnich lat weszło na ekrany około dziesięciu filmów chińskich, w tym m. in. cieszący się olbrzymim powodzeniem „Klasztor Shaolin” Chang Hsin Yena (wyprodukowany przez ChRL do spółki z Hongkongiem) „Tajemniczy Budda” Zhang Huaxuna czy idący właśnie na ekranach „Karatecy z kanionu Żółtej Rzeki” Li Qimina, nie wspominając już o dziełach o wysokich walorach artystycznych, jak „Piękna kurtyzana” Zhou Yu lub „Wspomnienia ze starego Pekinu”. Niedawno oglądaliśmy w telewizji czteroodcinkowy serial japońsko-chiński „Szary wilk - życie Czyngis-chana” w reżyserii Azuma Morizaki i Ryuji Horada, oparty na powieści japońskiego pisarza Yasushi Inoue. Zaś w najbliższych miesiącach powinniśmy zobaczyć w kinach kolejne chińskie filmy kung-fu: „800 buddyjskich mnichów” i „Serce smoka”, obydwie w reżyserii Wanga Kiniel. I jeszcze cały szereg innych filmów - historycznych, obyczajowych, sensacyjnych.

Nie wiedzieć kiedy kinematografia chińska wkroczyła na nasze ekrany i prawie niezauważalnie zadomowiła się na nich w sposób zupełnie naturalny. Zawdzięczamy ten fenomen nie tylko tematyce proponowanej przez chińskie kino, ale także współczesnemu, nieodstającemu od światowych osiągnięć językowi, jakim posługuje się to kino. Jeszcze niecałe trzy lata temu polscy krytycy odkrywali, ku swemu zaskoczeniu (nie tylko oni, także krytycy z wielu innych krajów) nowy chiński film. Po powrocie z Chin, gdzie pojechał, jako członek tzw. komisji kwalifikacyjnej dla zakupu filmów, Jerzy Schönborn pisał w jednym z lipcowych numerów „Filmu” z 1983 r. w artykule „Wschód nowego kina”: „Gdzieś kołatały mi się wspomnienia o „Dziewczynie o białych włosach”, o rozmaitych sfilmowanych operach a także o utylitarnych agitkach. Przedsięwzięcie, polegające na obejrzeniu sporej liczby filmów chińskich, wydawało się nie tylko niezbyt pożyteczne, ale przede wszystkim uciążliwe i nużące. A potem nagle było jak w bajce, kiedy ze szpetnej ropuchy wyłania na piękna królewna. [...] Można (a nawet trzeba) powiedzieć, że w tej chwili w Chinach rozwija się produkcja na dobrym, światowym poziomie, zarówno tematycznie, jak i warsztatowo. Dominuje film współczesny, realizowane są również filmy mówiące o Chinach pierwszej połowy XX wieku, filmy sensacyjno-rozrywkowe i wreszcie utwory wskrzeszające odległą tradycję i historię „państwa środka” [...] Może się to wydawać dziwne i nieprawdopodobne, ale tak po prostu jest”.

Pierwszym filmem chińskim, jaki obejrzelśmy w Polsce po wielu latach przerwy, były prezentowane podczas „Konfrontacji 83” wymienione już „Wspomnienia ze starego Pekinu” Wu Yigonga ze wspaniale zagraną przez kilkuletnią aktorkę Lin Yingzi rolą Shen Jie.

Odkrywamy współczesne kino chińskie, ale przy okazji dopiero teraz sięgamy do jego historii. Malo może obfitującej w dokonania artystyczne, ale jakże fascynującej, bo wtopionej

w dzieje wielkich przemian, jakie zachodziły za Wielkim Murem od początku drugiego dziesięciolecia obecnego wieku. Píše o tym prof. Jerzy Teopltitz w V tomie swej „Historii sztuki filmowej”, odwołując się zresztą do ustaleń Georges'a Sadoula w jego fundamentalnym dziele „Histoire generale du Cinema”, opracowań Giuliano Bertucciollego, Rogera Boulssnota oraz książki znanego radzieckiego reżysera Siergieja Jutkiewicza pt. „W teatrach i kino swobodnego Kitaja” stanowiącej owoc podróży autora po Chinach na początku lat pięćdziesiątych.

Pierwsze kina powstały w Chinach na początku stulecia, zakładał je hiszpański przedsiębiorca Antonio Ramos. W latach 1906-1908 powstają także pierwsze, prymitywne, półamatorskie filmy chińskie. Kina działały zresztą w tym okresie tylko w niektórych, bardzo nielicznych miastach. Na całym olbrzymim obszarze tego kraju istniało zaledwie 10 kin, i tak było aż do roku 1914.

Obalenie cesarstwa, koniec wielowiekowego panowania dynastii mandżurskiej i ogłoszenia w 1913 roku Chin republiką, związane z tym niezwykle ożywienie życia kraju, także życia kulturalnego, w dziedzinie filmu zaowocowało powstaniem w Szanghaju wytwórni filmowej z prawdziwego zdarzenia, założenie przez Amerykanów i kilku przedsiębiorców chińskich - Asia Motion Picture Company. W 1920 r. wyprodukowano tutaj dwa pierwsze fabularne filmy długometrażowe – „Ojcobójstwo” oraz „Opadają kwiaty lotosu”. Szanghaj stał się głównym ośrodkiem chińskiego przemysłu filmowego, powstawały jak grzyby po deszczu kolejne wytwórnie filmowe, często kończące swój żywot na wyprodukowaniu jednego lub dwóch filmów. W 1928 r. 25 takich małych wytwórni zjednoczyło się w trust działający pod egidą największej firmy - istniejącej od 1922 r. Star Motion Picture Company, a korzystającej z poparcia hollywoodzkiej Columbii. Przy Star Motion Picture Company była nawet szkoła aktorska.

Gdy w 1921 r. powstaje w Chinach, ciesząca się poparciem wielu intelektualistów i ludzi sztuki, partia Komunistyczna, ma ten fakt odbicie także w sferach filmowych. W 1930 r utworzona zostaje firma United China Pictures: produkowane przez nią filmy mają ambicje artystyczne. Ich twórcy znają osiągnięcia światowej sztuki filmowej, na prywatnych pokazach ogląda się w tym środowisku dzieła wybitnych radzieckich reżyserów, takie jak m. in. „Pancernik Potiomkin” Eisensteina. W filmach United China Pictures mocno zarysowują się tendencje społeczne. Tutaj właśnie powstaje w 1934 r. głośny film Tsai Czuszena „Pieśń rybaków”, nagrodzony w 1935 r. na festiwalu filmowym w Moskwie, jeden z tych nielicznych filmów, która przed wojną trafiły na ekrany europejskie, dając znać o istnieniu chińskiej kinematografii. W 1936 r. zostaje założony lewicowy Związek Pracowników Filmu. W tymże roku rząd powołuje do życia aż dwie konkurencyjne wobec United China Pictures

wytwornie - The China Motion Picture Corporation oraz Central Motion Picture Studio w Nankinie.

Wszystko to działo się w okrasie, gdy Chiny znajdowały się w stanie wojny z Japonią albo w stanie zagrożenia wojennego. W 1931 r. nastąpiła pierwsza agresja japońska, a w r. 1937 następny wojenny konflikt japońsko-chiński. Zaś w łonie samego państwa rosły coraz bardziej w siłę oddziały frontu ludowego pod wodzą Mao Tse-tunga.

Krwawe walki z Japończykami, zacięta obrona Szanghaju i rzeź jego mieszkańców przez najeźdźców, znalazły swoje odbicie w licznych filmach chińskich reżyserów, którzy salwowali się ucieczką do Hankou, Czungcingu, a wreszcie - do Hongkongu. Nakręcony w 1938 r. chiński „Wielki mur”, osadzony w realiach wojny japońsko-chińskiej, wywołał ogromne poruszenie wśród publiczności paryskiej. Ze swej strony Japończycy rozpoczęli pospieszną produkcję dywersyjnych filmów, starających się osłabić patriotyczne morale Chińczyków na zajętych przez najeźdźców terenach. W marionetkowym państewku Mandżukuo, na którego czele postawili byłego chińskiego cesarza Pu I, Japończycy doprowadzili do powstania wytworni The Manchurian Motion Picture Association z atelier w Hsinsingu (znanej też, jako wytwórnia Manei), gdzie powstawały filmy pro Japońskie, dystrybuowane następnie na obszar Chin.

Inna sprawa, że te wszystkie zabiegi propagandowe Japończyków nie mogły dawać zbyt wielkich efektów, między innymi także z tego względu, że do 1945 r. w całych Chinach działało nie więcej niż 300 kin! Skądinąd Chiny walczące z Japończykami produkowały coraz mniej filmów ze względu na ogromne zniszczenia przemysłu filmowego, tak że w końcu drugiej wojny światowej produkcja filmowa w Chinach zamarła zupełnie. Kinematografia Chińskiej Republiki Ludowej miała wywieść swój żywot oraz historię z działającej w północno-zachodnich Chinach, przy 8 Armii Ludowowyzwoleńczej, czołówki filmowej. Niektóre z pierwszych filmów tego młodego kina mieliśmy możliwość oceniać na początku i w połowie lat pięćdziesiątych.

Pierwsze spotkanie z kinem chińskim po wieloletniej przerwie, po śmierci Mao Tse-tunga, zakończeniu „rewolucji kulturalnej” oraz obaleniu tzw. „bandy czworga” z panią Ciang Tsing na czele, odbyło się w styczniu 1978 r. w Paryżu. Z inicjatywy dystrybutora francuskiej Danielle Wasserman wyświetlono wówczas zestaw sześciu filmów produkcji ChRL (pięciu z lat 1961-1965 i jednego z r. 1974). Dowiedziano się przy tym, że w Chinach produkuje się 50 filmów rocznie, a w roku 1980 zamierza się podwoić tę liczbę, że za Wielkim Murem działa 130 tysięcy kin, w większości są to kina wiejskie; że codziennie na kinowej widowni zasiada 75 milionów, widzów, a w ciągu roku jest ich około 25 miliardów. Były to liczby zaskakujące, rewelacyjne. Mniejszą rewelacją okazały się same filmy. Francuski krytyk filmowy Guy Hennebelle w opublikowanej na łamach miesięcznika „Ecran

78” dyskusji ze znawcą współczesnego kina chińskiego i jego historykiem (wielokrotnie odwiedzający Chiny, także w okresie ich zamknięcia się na świat), Règisem Bergeron, odniósł się w sposób bardzo krytyczny do zaprezentowanych dzieł filmowych, zarzucając im, wśród „10 grzechów kina chińskiego”, m. in. „zawężenie tematyki, ograniczonej do grupy konfliktów zawsze bezpośrednio politycznych i traktowanych w sposób bardzo prymitywny”, „zbyt wyeksponowany dydaktyzm”, fakt, że „bohaterowie występują jedynie w wymiarze polityczno-społecznym i nie mają żadnej autonomii ani życia osobistego i można prawie natychmiast przewidzieć wszystkie ich reakcje”, purytanizm, oraz to, że „w imię usilnego odchodzenia od naturalizmu przystraja się i upiększa rzeczywistość”.

W sześć miesięcy po Paryżu, podczas dorocznego Przeglądu Nowego Kina w Pesaro, przedstawiono kolejny zestaw; składał się on tym razem z 20 chińskich filmów fabularnych i pięciu dokumentów. I znowu daleko było do rewelacji. Chociaż dowiedziano się znowu nieco więcej o kinie chińskim. I o jego kolejach w latach „rewolucji kulturalnej”; okazało się m. in., że w pewnym okresie pani Ciang Tsing dopuszczała do produkcji zaledwie siedem filmów rocznie. Były to głównie „opery filmowe”. Że z ponad 800 filmów wyprodukowanych w ChRL po wojnie tylko 200 powstało w ciągu 11 lat trwania „rewolucji kulturalnej”. Dochodziło w tym okresie do takich paradoksów jak np. lansowana przez Ciang Tsin., małżonkę przewodniczącego Mao, „teoria trzech kontrastów”, „na mocy, której - jak pisze Hennebelle - wszystkie dzieła [filmowe] powinny posiadać wyraźny podział na postacie pozytywne i negatywne, następnie między tymi pozytywnymi powinny istnieć postacie jeszcze bardziej pozytywne, a z kolei między tymi ostatnimi powinien znajdować się „bohater”. Innym pomysłem pani Ciang Tsing była teoria tzw. „dyktatury światła” w myśl, której nie należało nigdy fotografować twarzy bohatera „pod światło”, co więcej - jego postać trzeba było ukazywać w zbliżeniach i to filmowana z dołu, „podczas gdy spojrzenie i góry było zarezerwowane dla elementów negatywnych”.

Większość z podanych tutaj wiadomości przyniósł dziewiąty, wrześniowy, numer polskiego miesięcznika „Kino” z 1978 r., zamieszczając m. in. w bloku materiałów „chińskich” obszerną korespondencję z Pesaro pióra Hanny Książek-Konickiej pt. „Pesaro 1978: film chiński”. „W filmach wojennych - pisała autorka artykułu - bohaterzy żołnierze ludowej armii bez oznak żołnierskiego trudu i prawie bezkrawo staczają jedną po drugiej decydujące bitwy, zaś Japończycy i kuomintangowcy dygocą ze strachu, a potem uciekają. Porzucając góry rannych. Bez oznak zmęczenia pokazywana jest też praca. Postacie negatywne są odróżniane od pozytywnych na pierwszy rzut oka. Zadania planu społecznego określone w kilku prostych hasłach wypełniają całe życie osobiste ludzi”.

Czyż należy się dziwić? W opublikowanej jeszcze w 1969 r. książce „Notatki z Chin” znany polski dziennikarz Stanisław Głąbiński pisząc o swoich obserwacjach z początków

„rewolucji kulturalnej”, cytował m. in. fragmenty tzw. stupunktowego wykazu żądań Czerwonej Gwardii, w tym passus dotyczący teatru i filmu: „We wszystkich teatrach i kinach należy stworzyć odpowiednią polityczną atmosferę. Przed każdym przedstawieniem czy seansem należy nadawać cytaty z dzieł Mao. Nie dopuścimy do tego, ażeby sceny były okupowane przez burżuazję. Z filmów i sztuk teatralnych należy usunąć złe, nieodpowiednie sceny. Film i teatr muszą służyć robotnikom: chłopom i żołnierzom”.

Tak widziano kino chińskie jeszcze w połowie 1978 r. I oto nagle, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, zaczęła się dokonywać w jego łonie nieprawdopodobna wręcz przemiana. Jesteśmy świadkami zaskakujących dokonań reżyserskich, sprawności warsztatowej aktorów, operatorów i montażystów, zadziwiająco technicznej, jaką wydają się dysponować Chiny. No i wreszcie tematyka: filmy sensacyjne, przygodowe, psychologiczne, historyczne, liczne filmy „rozliczeniowe” dotyczące lat oraz wypaczeń „rewolucji kulturalnej”. Jakby nagle pękła twarda skorupa, ujawniając coś bardzo żywego, bardzo twórczego, co rosło i nabrzmiewało w sercu Chin przez te wszystkie lata, gdy my, z zewnątrz, widzieliśmy przed sobą tylko niewzruszoną, nieprzeniknioną ścianę Wielkiego Muru.

Pierwodruk: „Kamena”, 1986, nr 7, s. 8-9.