

## TANIEC W KAJDANACH: CHIŃSKA CENZURA FILMOWA W LATACH 1949–1966<sup>1</sup>

Po proklamowaniu utworzenia Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 r. i nacjonalizacji przemysłu filmowego w roku 1952 Komunistyczna Partia Chin (KPCh) przejęła całkowitą kontrolę nad wszystkimi powstającymi na terenie kraju filmami, a maoistowskie kino<sup>2</sup> stało się oficjalnie usankcjonowanym narzędziem państwowej propagandy. Okres narodzin nowej sztuki oraz jej rozkwitu przypadł na terenie całego kraju na lata 1949–1966, dlatego też zdecydowałem się skorzystać z powszechnie przyjętej w chińskiej literaturze periodyzacji tzw. siedemnastu lat (十七年电影, *shiqi nian dianying*). Poznanie mechanizmów działania cenzury jest niezwykle ważne dla zrozumienia, w jaki sposób KPCh pisała historię na nowo po 1949 r., ponieważ to jej instytucje były odpowiedzialne za wymazywanie niepożądanych faktów ze scenariuszy i filmów oraz za nową interpretację wydarzeń historycznych. Zwyczaj posługiwania się kinem do reinterpretowania historii jest wieloletnią praktyką KPCh stosowaną aż do dziś, lecz ze względu na ograniczoną objętość artykułu skupilem się jedynie na wybranym okresie siedemnastu lat.

Celem artykułu jest zaprezentowanie na podstawie materiałów źródłowych oraz wybranych studiów przypadku (*case studies*), że skomplikowane mechanizmy cenzury, odgrywające kluczową rolę w procesie tworzenia nowej sztuki dla „robotników, chłopów i żołnierzy” (工农兵, *gong nong bing*), z jednej strony doprowadziły do upolitycznienia twórczości filmowców, z drugiej zaś – jako narzędzie służące umocnieniu skrajnie lewicowych tendencji wewnątrz partii – umożliwiły „ręczne sterowanie” światem sztuki bez poszanowania dla przewidzianych w prawie instytucji, obnażając ich słabość i otwierając drogę do rewolucji kulturalnej. Ponieważ analogiczny system cenzury tworzone również po II wojnie światowej w Polsce,

---

ORCID: 0000-0001-6582-5917, DOI: 10.4467/23538724GS.20.038.12875

<sup>1</sup> Tytuł zainspirowany jest artykułem Tan Qiuwena 探秋温, *Dai zhe liaokao tiaowu—lun “shiqi nian” fante ticai yu jingxian yangshi de guanxi* 戴着镣铐跳舞——论“十七年”反题材与惊险样式的关系 [Taniec w kajdanach: o filmach szpiegowskich i dreszczowcach w kinie „siedemnastu lat”], „Dangdai Dianying” 《当代电影》2008, nr 9.

<sup>2</sup> Sformułowanie „maoistowskie kino” nie jest powszechnie używane w ChRL, lecz w mojej ocenie trafnie opisuje omawiany okres. Taki też jest tytuł: *Mao Zedong shidai de renmin dianying* 毛泽东时代的人民电影 [Ludowe kino epoki Mao Zedonga] książki Qi Zhi (启之) (Tajpej 2010).

z zawartych w artykule rozważań badacze zainteresowanym porównaniem obu systemów mogą wyłonić pokrewne problemy.

Dostępne publikacje chińskojęzyczne, nawet te najbardziej uznane, traktują powyższy problem jedynie w sposób powierzchowny<sup>3</sup>. Natomiast najnowsze publikacje, ze względu na wciąż rygorystyczny proces cenzury publikacji naukowych oraz niesprzyjającą głębszej refleksji historycznej atmosferę na uczelniach wyższych w ChRL, pomijają główne kwestie, obarczając winą za większość problemów ówczesnego świata sztuki tzw. lewicowe ekscesy i skupiając się jedynie na wybranych wąskich zagadnieniach<sup>4</sup>. Nieliczne książki zachodnich badaczy, jak Paula Pickowicza czy Barbary Mittler, odbiegają często od precyzyjnych analiz materiałów źródłowych w kierunku ogólnych refleksji nad chińską kulturą popularną i systemem politycznym, a ponadto zbyt rzadko odnoszą się polemicznie do najnowszych publikacji z ChRL<sup>5</sup>.

Opierając się na źródłach rzadko wykorzystywanych w dotychczasowym dyskursie naukowym (np. dysertacje doktorskie w zbiorach bibliotecznych Uniwersytetów Xiamen i Liaoning), a także materiałach powszechnie dostępnych dla wszystkich studentów chińskich uczelni (głównie z bazy tekstów naukowych CNKI [中国知网]), podjąłem próbę pogłębienia problemów zasygnalizowanych w stanie badań, aby udowodnić w sposób bardziej kompleksowy i szczegółowy, że za pomocą cenzury dokonywano upolitycznienia chińskiego kina, utrwalano system

<sup>3</sup> 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], Běijīng 1995; Huangmei Chen 陈荒煤, *Dangdai Zhongguo dianying* 当代中国电影 [Współczesne kino chińskie], Běijīng 1989; Hong Yin, Yan Leng 尹鸿, 凌燕, *Xin Zhongguo dianying shi* 新中国电影史 1949–2000 [Historia kina Nowych Chin 1949–2000], Changsha 2002.

<sup>4</sup> Yang Liu 刘阳, *Shiqi nian dianying guanli tizhi yanjiu shulue* 十七年电影管理体制研究述略 [Przegląd badań dotyczących mechanizmów zarządzania kinem w okresie „siedemnastu lat”], „Movie Literature” 2009, no. 13, s. 7–12, <https://kns.cnki.net> (dostęp: 2.11.2020); Feng Tang 唐峰, *Cong Meiguo dianying shencha fansi Zhongguo dianying shencha* 从美国电影审查反思中国电影审查 [Rozważania o chińskim systemie cenzury filmowej z punktu widzenia Stanów Zjednoczonych], „Movie Literature” 2013, no. 12, s. 8–9, <https://kns.cnki.net> (dostęp: 2.11.2020); Feng Tang 唐峰, *Duibì Zhongguo yu Meiguo de dianying shencha zhìdù* 对比中国与美国的电影审查制度 [Porównanie chińskiego oraz amerykańskiego systemu cenzury filmowej], „Movie Literature” 2010, no. 2, s. 15–17; Beidi Peng, Yin Huang 彭贝迪, 黄茵, *Zhongguo Dalu dianying shencha zhìdù fansi* 中国大陆电影审查制度反思 [Refleksje o chińskim systemie cenzury filmowej], „Reform & Opening” 2009, no. 12, s. 251–252, <https://kns.cnki.net> (dostęp: 2.11.2020); Chen Chen 陈晨, *Cong dianying shencha dao dianying fenji: lilun, lishi yu zhìdù tàn suǒ* 从电影审查到电影分级: 理论、历史与制度探索 [Od cenzury filmowej do klasyfikacji filmów: analiza teorii, historii oraz systemu], dysertacja doktorska obroniona na Nanjing University, 2017; Ying Pan 潘颖, *Zhongguo dianying shencha zhìdù de falu wenti yanjiu* 中国电影审查制度的法律问题研究 [Analiza problemów prawa dot. cenzury filmowej], dysertacja doktorska obroniona na Liaoning University, 2017.

<sup>5</sup> P.G. Pickowicz, *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy*, Lanham 2011; B. Mittler, *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge 2013.

„ręcznego sterowania” światem sztuki oraz na skutek arbitralnych decyzji osłabiano społeczną rolę i autorytet organów państwa, co przygotowało grunt pod jednoosobowy system zarządzania sztuką przez Jiang Qing (江青, 1914–1991) w okresie rewolucji kulturalnej.

Poniższy artykuł planowany jest jako część dysertacji doktorskiej dotyczącej polityki propagandowej Komunistycznej Partii Chin w latach 1949–1966 oraz antologii chińskiego kina tamtej epoki, która jest w mojej ocenie potrzebna na polskim rynku ze względu na brak uznanych publikacji dotyczącego chińskiego systemu cenzury w latach 50. i 60. i wzrastające zainteresowanie szerszej grupy czytelników kinem chińskim. Podobne publikacje, tworzone przez niezależnych od finansowego wsparcia chińskiego rządu badaczy, są tym bardziej potrzebne ze względu na olbrzymie możliwości wydawnicze chińskich organów propagandy zewnętrznej (Instytut Konfucjusza, Foreign Language Press itd.), które są wykorzystywane do budowania *soft power* komunistycznych Chin.

W artykule niniejszym przedstawiono szczegółowe zasady funkcjonowania cenzury filmowej w latach 1949–1966 z uwzględnieniem podziału na trzy jej typy: instytucjonalną, społeczną i autocenzurę. Ponadto zwrócono uwagę na negatywne konsekwencje spowodowane zbyt rygorystycznym nadzorem politycznym oraz podporządkowaniem kina państwowej propagandzie.

### Rola i ogólna charakterystyka cenzury w chińskim kinie po 1949 r.

By kino mogło spełniać swoją nową funkcję w służbie robotników, chłopów i żołnierzy, konieczne było narzucenie ścisłej kontroli nad pracą filmowców, ponieważ idea niezależności sztuki stała w sprzeczności z politycznymi celami, jakie postawiono przed artystami. Stworzono skomplikowany aparat instytucjonalny, a jego pojawienie się doprowadziło z kolei do powstania autocenzury oraz cenzury społecznej. Powołano tym samym do życia kompleksowy system dający KPCh nieograniczoną władzę nad przemysłem i rynkiem filmowym.

W długotrwałym procesie tworzenia filmów w Chinach po 1949 r. procedura cenzurowania pełniła niezwykle ważną funkcję, ponieważ decydowała o tym, czy na podstawie danego scenariusza będzie można nakręcić film, a także jakich zmian należy dokonać, by było to możliwe i czy ukończona produkcja wejdzie na ekrany kin. Dlatego cenzura stała się jednym z najistotniejszych elementów kształtujących świat maoistowskiego filmu. Sama w sobie nie była w realiach chińskich zjawiskiem całkowicie nowym, również w okresie republiki (1912–1949) wielokrotnie wydawano odpowiednie rozporządzenia, opublikowano nawet prawo dotyczące cenzury

filmowej<sup>6</sup>. System stworzony przez KPCh był jednakże bardziej rozbudowany i różnił się od swoich poprzedników kilkoma istotnymi cechami.

Po pierwsze, cenzorzy skupiali się niemal wyłącznie na przesłaniu politycznym. Cenzura filmowa opierała się na kryteriach ideologicznych, w szczególności na rozstrzygnięciu, czy scenariusz jest zgodny z ówczesnie wprowadzaną w życie polityką partii (dotyczyło to zwłaszcza wstrząsających Chinami co kilka lat ogólnokrajowych kampanii politycznych). Warto dodać, że chociaż była to najważniejsza funkcja cenzury, w omawianym okresie nie zostały nigdy spisane ani opublikowane ujednolicone kryteria takiej oceny.

Po drugie, nieustannie zmieniały się organy odpowiedzialne za nadzór cenzorski, a także ich kompetencje, a okresy rozluźnienia i odwilży (jak np. w czasie Kampanii stu kwiatów, 百花运动, *Baibhua Yundong*, w 1956 r.) przeplatały się z latami nasilonych ataków politycznych, jak w czasach Kampanii przeciwko prawicowcom (反右派运动, *Fan Youpai Yundong*, 1957–1958) czy po X sesji plenarnej VIII Zjazdu KPCh we wrześniu 1962 r., kiedy podniesiono hasło walki klas.

Po trzecie, częste i gwałtowne kampanie masowe oraz nasilający się lewicowy radykalizm i teoria permanentnej rewolucji powodowały stopniową radykalizację polityki cenzury w kraju co kilka lat<sup>7</sup>.

Po czwarte, podobnie jak polityka na szczeblu państwowym kierowana była centralnie z Pekinu, tak wyłącznie najwyższe kręgi przywódcze decydowały o kryteriach cenzury, co w połączeniu z brakiem spisanych zasad oraz tradycyjnym chińskim posłuszeństwem wobec władzy doprowadziło do sytuacji, w której arbitralne postanowienia liderów KPCh decydowały o kierunku rozwoju całego chińskiego przemysłu filmowego. Los scenariusza bądź gotowego dzieła nierzadko zależał od decyzji samego Mao Zedonga (1893–1976), jak w przypadku *Życia Wu Xuna* (《武训传》, *Wu Xun Zhuan*, reż. Sun Yu, 孙瑜, 1950), który – pomimo entuzjastycznego przyjęcia przez widownię oraz krytyków – został zdjęty z ekranów po prywatnej projekcji dla najwyższego przywództwa partii, zorganizowanej w Zhongnanhai<sup>8</sup>. Dowodzi to, że nawet zatwierdzone wcześniej decyzje oficjalnych organów cenzury mogły być uchylone przez najważniejszych polityków.

Wymienione wyżej cechy wyznaczyły kierunek rozwoju chińskiego kina w latach 50. i 60., niemal zupełnie pozbawiając artystów swobody twórczej.

<sup>6</sup> Zob. Jie Song 宋杰, *Dianying yu fagui: xianzhuang, guifan, lilun* 电影与法规: 现状、规范、理论 [Kino i przepisy: obecna sytuacja, zasady i teoria], Běijīng 1993, s. 35–68.

<sup>7</sup> Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 17–54.

<sup>8</sup> Zakaz projekcji mógł też być spowodowany listem do redakcji ważnego organu propagandy, jak „Dziennik Ludowy” bądź ogólnokrajowego czasopisma filmowego, jak „Kino Chińskie” (《中国电影》 „Zhongguo Dianying”) czy „Sztuka Filmowa” (《电影艺术》 „Dianying Yishu”).

## Cenzura instytucjonalna

Cenzura instytucjonalna sprawowana była przez wyznaczone w przepisach organy, takie jak Biuro Filmowe (电影局, Dianyingju), Ministerstwo Kultury (文化部, Wenhuaabu), do którego ono przynależało, a także Ministerstwo Propagandy (宣传部, Xuanchuanbu), znajdujące się na szczycie hierarchii i wiele innych jednostek odpowiedzialnych za kontrolę poszczególnych etapów powstawania filmów. Kompletny system dotyczący wszystkich nowo tworzonych produkcji został stworzony w 1953 r., wcześniej bowiem kryteria oceny oraz odpowiedzialne za nią instytucje nie były zespolone w jeden spójny aparat, a wydawane co kilka miesięcy – bądź nawet tygodni – doraźne dyrektywy potęgowały poczucie chaosu wśród chińskich filmowców.

Warto prześledzić ten proces na konkretnym przykładzie. W Wytycznych dotyczących pracy filmowej (《关于电影工作的指示》, *Guanyu dianying gongzuo de zhisu*), wysłanych przez Ministerstwo Propagandy do Biura Propagandy na Region Dongbei (东北宣传局, Dongbei Xuanchuanju) 26 października 1948 r., znajduje się uwaga, że zbyt surowa cenzura może, co prawda, szkodzić rozwojowi socjalistycznego kina, lecz jest konieczna. Rok później natomiast całkowicie zawieszono cenzurę scenariuszy (pozostawiając jednak prawo do cenzury ukończonego filmu)<sup>9</sup>. Na początku listopada 1949 r. Komitet Kultury i Sztuki Szanghajskiego Okręgu Wojskowego (上海市军管委文艺处, Shanghai Shi Junguanwei Wenyichu), przekazując prywatnym (nacionalizacja została ukończona dopiero w 1952 r.) studiom filmowym najnowsze rozporządzenia dotyczące polityki filmowej, stwierdził też, że „system cenzury nie jest konieczny”<sup>10</sup>, a „jeśli zajdzie potrzeba, można cenzurować [jedynie – O.G.] gotowe filmy”<sup>11</sup>. Warto w tym przypadku dostrzec, że cenzura gotowego filmu, podobnie jak cenzura scenariusza, to typ cenzury prewencyjnej, bardziej jednak szkodliwy dla artystów, ponieważ cenzuruje się już gotowe dzieło, w które zainwestowano wiele miesięcy pracy całych ekip. Podobnie raport Biura Filmowego z 7 grudnia tego samego roku określa, że potrzebna jest wyłącznie kontrola filmu, a nie scenariusza<sup>12</sup>. Ministerstwo Kultury ogłosiło nawet 12 lipca 1950 r., że nowe filmy powstałe w już zarejestrowanych studiach prywatnych i państwowych wytwórniach filmowych w ogóle nie muszą przechodzić przez tę

<sup>9</sup> Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 40–42.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 43: 审查制度没有必要。

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 43: 必要时可以审查成品。

<sup>12</sup> *Zhongyang Renmin Zhengfu Wenhuaabu dianying gongzuo baogao* 中央人民政府文化部电影局工作报告 [Raport z pracy Biura Filmowego Ministerstwa Kultury Centralnego Rządu Ludowego] [w:] Di Wu 吴迪, *Zhongguo dianying yanjiu ziliao* 中国电影研究资料 [Materiały do badań nad chińskim kinem], Běijīng 2006, s. 320, podaje za: Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 45.

procedurę<sup>13</sup>. Jednakże już tego samego dnia „Dziennik Ludowy” obwieścił utworzenie Komitetu Zarządzania Przemysłem Filmowym<sup>14</sup>. Celem nowej instytucji było wspólne z Ministerstwem Kultury cenzurowanie i ocenianie nowych filmów (pozwolenie na realizację wydawane było przez Biuro Filmowe)<sup>15</sup>. Dokumenty wydawane przez państwowe organy zarządzające kulturą przed 1953 r. były zatem niejednokrotnie sprzeczne i komplikowały sytuację rynku filmowego, osłabiając jednocześnie autorytet wydających je instytucji.

Jednakże po około 4 latach od powstania ChRL udało się stworzyć wspomniany scentralizowany system kontroli. Funkcjonował on w oparciu o dokument wydany 24 grudnia 1953 r. przez poprzednika Rady Państwa (国务院, Guowuyuan), Radę Polityczną (政务院, Zhengwuyuan)<sup>16</sup> oraz dwa kolejne zbiory wytycznych wydanych przez Biuro Filmowe 5 listopada 1953 r.<sup>17</sup> Powyższe dokumenty, oprócz powołania nowych organów, ustalały także kryteria, według których cenzurowano scenariusze i filmy, otwierając tym samym drogę do systemowego upolitycznienia chińskiego kina.

## Organy cenzury

By przekonać się, że system cenzury skutecznie krępował pracę filmowców, warto zacząć od przepisów z 1953 r., które powołały do życia nowe prawa do nadzoru nad produkcjami kinematograficznymi bądź przekazały te już istniejące kilkunastu innym organom. W dokumencie pt. Tymczasowe rozwiązania dotyczące cenzury

---

<sup>13</sup> *Zhongyang Renmin Zhengfu Wenhuabu chengjing Zhengwuyuan pizhun fabu youguan dianying shiye wu xiang zhanxing banfa* 中央人民政府文化部呈经政务院批准发布有关电影事业五项暂行办法 [Pięć przejściowych rozwiązań Ministerstwa Kultury Centralnego Rządu Ludowego dotyczących przemysłu filmowego opublikowanych za zgodą Rady Politycznej] [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 350.

<sup>14</sup> *Tigao guochan yingpian de sixiang yishu shuiping, Wenhuabu chengli Dianying Zhidao Weiyuanhui* 提高国产影片的思想艺术水平, 文化部成立电影指导委员会 [W celu podniesienia poziomu politycznego i artystycznego krajowych filmów Ministerstwo Kultury utworzy Komitet Zarządzania Przemysłem Filmowym] [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 430.

<sup>15</sup> Doktrynalny i autorytarny mechanizm funkcjonowania tej instytucji doprowadził do drastycznego zmniejszenia produkcji filmowej i zmusił KPCh do jej rozwiązania już w 1952 r.

<sup>16</sup> *Zhongyang Renmin Zhengfu guanyu jiaqiang dianying zhibian gongzuo de jue ding* 中央人民政府关于加强电影制片工作的决定 [Decyzja Centralnego Rządu Ludowego dotycząca zwiększenia produkcji filmowej] [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 368–370.

<sup>17</sup> *Gushi yingpian dianying juban shencha zhanxing banfa [cao'an]* 故事影片电影剧本审查暂行办法 (草案) [Tymczasowe rozwiązania dotyczące cenzury scenariuszy filmów fabularnych (projekt)] [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 390; *Guanyu ge zhong yingpian songju shencha cishu de guiding* 关于各种影片送局审查次数的规定 [Przepisy dotyczące procedury cenzury poszczególnych rodzajów filmów] [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 450.

filmów fabularnych znajduje się następujące stwierdzenie: „Wszystkie scenariusze filmów fabularnych są cenzurowane przez Biuro Filmowe oraz Ministerstwo Kultury”<sup>18</sup>. Następnie określono szczegółowo przebieg całej procedury: „Autor przygotowuje streszczenie fabuły scenariusza filmowego, w skład którego wchodzi: zarys opowieści, główne elementy fabuły, opis charakteru głównych bohaterów itd. Jeśli wydział ds. twórczości [określonej wytwórni filmowej – O.G.] (创作所, *chuangzuo suo*) po przedyskutowaniu zdecyduje o przesłaniu go do cenzury, należy wówczas załączyć pisemną opinię oraz prośbę skierowaną do wicedyrektora Biura Filmowego (...). Do wysłanego do Biura Filmowego scenariusza należy dodać kilka kopii zarysu fabuły i opinii wydziału ds. twórczości. Następnie Biuro przekazuje je członkom podległego mu Komitetu ds. Sztuki (艺术委员会, *Yishu Weiyuanhui*), którzy w wyznaczonym czasie sporządzają opinię i dostarczają ją wicedyrektorowi Biura do konsultacji”<sup>19</sup>.

Zgodnie z powyższymi przepisami przed wysłaniem do wicedyrektora Biura Filmowego scenariusz musiał przejść przez kontrolę w wydziale ds. twórczości poszczególnych wytwórni oraz drugą w Komitecie ds. Sztuki Biura Filmowego. Oznacza to, że wydział ds. twórczości był pierwszą instancją cenzury, Komitet ds. Sztuki – drugą, wicedyrektor Biura Filmowego – trzecią, a czwartą i zarazem ostatnią – Ministerstwo Kultury. Po roku 1954 obowiązek cenzury został nałożony także na poszczególne wytwórnie filmowe, co wprowadziło jeszcze jeden szczebel kontroli i wydłużyło procedurę. Zadania wydziału ds. twórczości zostały przekazane dwóm innym organom (wydziałom ds. literatury oraz komitetom ds. sztuki) oraz kierownictwu wytwórni filmowych. W rezultacie scenariusz musiał przejść przez siedem etapów, zanim mogły rozpocząć się zdjęcia. Ponadto, jeśli zawierał on treści dotyczące historii partii komunistycznej, istotnych wydarzeń politycznych bądź pojawiały się w nim postacie ważnych polityków, konieczne było przesłanie go do kontroli Ministerstwu Propagandy<sup>20</sup>.

Choć Biuro Filmowe już przed publikacją powyższych zasad w 1953 r. zwróciło uwagę, że system cenzury jest zbyt skomplikowany i powtarzano to niejednokrotnie aż do wybuchu rewolucji kulturalnej, próby reformowania systemu zakończyły się niepowodzeniem z powodu postępującej radykalizacji sceny politycznej i artystycznej<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> *Gushi yingpian dianying...*, s. 390: „故事影片电影剧本均由中央电影局审查, 由中央文化部审查批准。”

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 391: „作者提出电影剧本的故事梗概, 其中包括剧本的故事轮廓、主要情节、重要人物的性格描述等, 先经创作所讨论认为可以送审时, 附上书面意见, 送请电影局主管副局长审查 (...). 电影剧本故事梗概送电影局审查的同时, 由创作所附送梗概及意见若干份, 由局分送艺术委员会委员审阅, 在限定日期内提出意见供主管副局长参考。”

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Komitet partyjny Ministerstwa Kultury w przesłanym do Ministerstwa Propagandy oraz Komitetu Centralnego 15 stycznia 1957 r. Raportie dotyczącym problemu poprawy produkcji

## Skala i zakres cenzury

Ze względu na olbrzymią wagę, jaką partia komunistyczna przykładła do filmu jako narzędzia masowej propagandy, cenzurą zajmowało się również wiele innych instytucji i organizacji spoza listy centralnych organów państwowych. W Tymczasowych rozwiązaniach dotyczących cenzury filmów fabularnych określono, że „jeśli Ministerstwo Kultury jest zdania, iż konieczne jest przesłanie scenariusza z zarysem fabuły innym organom w celu uzyskania opinii natury politycznej, wiceminister kultury powinien wydać zarządzenie nakazujące Biuru Filmowemu przekazanie odpowiednich dokumentów, a instytucje, które je odbierają, powinny w wyznaczonym terminie sporządzić pisemną opinię i dostarczyć ją Ministerstwu Kultury do analizy”<sup>22</sup>. Wspominane „inne organy” obejmowały wszystkie ministerstwa, komisje oraz biura podległe rządowi centralnemu, a nawet organizacje robotnicze, młodzieżowe, kobiece i Chińską Armię Ludowo-Wyzwoleńczą wraz z zarządami poszczególnych okręgów wojskowych.

Ministerstwo Kultury miało ponadto prawo, w zależności od tematyki filmu, do przedstawienia scenariusza do kontroli każdej państwowej instytucji, a następnie przekazania jej opinii reżyserom i scenarzystom za pośrednictwem zarządu wytwórni filmowych. Na przykład filmy o tematyce rolniczej były oceniane przez Ministerstwo Rolnictwa oraz Biuro ds. Rolnictwa Rady Państwa (国务院农业局, Guowuyuan Nongyeju).

Warto przyrzeć się w tym miejscu konkretnym przypadkom. Scenariusz *Szczęśliwych ludzi* (《小康人家》, *Xiaokang renjia*, reż. Xu Tao, 徐韬, 1958) 21 września 1961 r. został poddany ocenie wicedyrektora Biura ds. Rolnictwa Rady Państwa oraz jego kilkunastu wysokich rangą pracowników. Scenariusze filmów przedstawiających pracę pocztowców (jak np. *Czerwony listonosz*, 《红色邮递员》, *Hongse youdianyuan*, reż. Liu Tao, 刘涛, 1965) były sprawdzane w Ministerstwie Telekomunikacji (邮电部, Youdianbu). Państwowy Komitet ds. Etnicznych (国家民族事务委员会, Guojia

---

filmowej (*Guanyu gajin dianying zhipian gongzuo ruogan wenti de baogao* 关于改进电影制片工作若干问题的报告) zwracał uwagę na zbyt dużą liczbę organów cenzury, a w marcu 1961 r. wicedyrektor Biura Filmowego Chen Huangmei (陈荒煤, 1913–1996) w przemówieniu skierowanym do kierownictwa Pekinśkiej Wytwórni Filmowej (Beijing Dianying Zhipianchang 北京电影制片厂) oraz Wytwórni Filmowej Pierwszego Sierpnia (Ba Yi Dianying Zhipianchang 八一电影制片厂) wymienił niewielką liczbę produkowanych filmów, niski poziom artystyczny, nadmierną centralizację przemysłu filmowego oraz zbyt rygorystyczny i skomplikowany system cenzury jako główne problemy chińskiego kina. Zob. Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 92–93.

<sup>22</sup> „如文化部认为, 有必要将电影剧本故事梗概送交有关部门征询属于政策方面的意见时, 应由文化部主管副部长指示电影局送往有关部门在一定限期内提出意见供文化部审查时参考。” Di Wu 吴迪, *Jiemi Zhongguo dianying, jiedu Wenge yingpian* 揭秘中国电影, 解读文革影片 [Prawda o chińskim filmie. Odszyfrowując filmy rewolucji kulturalnej], Tajpej 2013, s. 31.



Minzu Shiwu Weiyuanhui) kontrolował filmy o mniejszościach etnicznych, jak np. *Złote piaski u brzegu rzeki* (《金沙江畔》, *Jinsha Jiangpan*, reż. Fu Chaowu 傅超武, 1963) itp. Ostatni film jednakże, ze względu na to, że dotyczył kwestii militarnych, musiał być również zatwierdzony przez Wydział Polityczny Centralnej Komisji Wojskowej (中央军事委员会, Zhongyang Junshi Weiyuanhui)<sup>23</sup>. Państwowe organy miały zatem olbrzymie możliwości politycznej ingerencji w twórczość artystyczną, a praktyka dowiodła, że praca filmowców polegała głównie na wypełnianiu poleceń powyższych instytucji.

Z przemówienia wiceministra propagandy Zhou Yanga (周扬, 1908–1989), sprawującego pieczę nad całym światem kultury i sztuki ChRL w latach 50. i 60., które ogłoszone zostało 15 lipca 1952 r., dowiadujemy się natomiast, jak często Ministerstwo Kultury odsyłało scenariusze do instytucji zewnętrznych i jak łatwo cenzura mogła zostać sprowadzona do personalnych decyzji najwyższych władz. Jak stwierdził Zhou: „ze względu na to, że Ministerstwo Propagandy oraz Ministerstwo Kultury nie mają odpowiedniej wiedzy, by ocenić, czy treść scenariusza jest poprawna czy nie, a w niektórych kwestiach nie możemy wziąć na siebie tego rodzaju odpowiedzialności, w zdecydowanej większości przypadków musimy ją współdzielić. Gdy żaden organ nie jest dostatecznie kompetentny, w ostateczności o obejrzenie filmu należy poprosić premiera”<sup>24</sup>.

Podsumowując, wspomniane instytucje zewnętrzne zaangażowane w cenzurowanie scenariuszy pełniły dwie funkcje: po pierwsze, nadzorowały ideologiczną poprawność filmów, zapewniając prymat polityki nad sztuką; po drugie, czuwały nad zgodnością z bieżącą polityką partii, co doprowadziło do postępującego narastania skrajnie lewicowych tendencji również w świecie sztuki. W rezultacie, nadmiar instytucji kontrolujących, mający na celu rozłożenie odpowiedzialności przed podjęciem decyzji o realizacji filmu, wprowadzał chaos zamiast jednoznaczności przez całe lata 50. i 60.

## Systemowa niestabilność

Formy chińskiej cenzury nieustannie się zmieniały. W latach 1949–1966 jednym z najczęściej dyskutowanych problemów było to, do którego organu (Biura Filmowego czy poszczególnych wytwórni filmowych) należało prawo pierwszej kontroli scenariusza. Ponieważ scentralizowany system zarządzania przemysłem filmowym był wysoce nieefektywny i poważnie ograniczał możliwości filmowców, nieustannie

<sup>23</sup> Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 95.

<sup>24</sup> Cyt. za: Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 42. „作品的审查，还是要有中宣部、文化部和与题材有关的业务部门两方面负责。因为中宣部、文化部没有这样多方面的知识来判断每一个剧本所表现的内容是否正确，所以绝大部分的片子都必须来这样来共同负责，而且有一些我们负不起责任的，最后还必须请总理看一下。”

spotykał się z licznymi głosami krytycznymi. Ministerstwo Kultury oraz Biuro Filmowe były tego świadome już od początku lat 50. i wielokrotnie apelowały o stworzenie odpowiednich warunków do rozwoju kina, lecz ze względów politycznych i ideologicznych próby reformy skupiały się niemal wyłącznie na usiłowaniu uproszczenia procedury cenzury, a nie reformie całego systemu. Ponadto ze względu na burzliwe kampanie polityczne próby zmian kończyły się fiaskiem.

W czasie posiedzenia dyrektorów wytwórni filmowych w dniach 2–16 listopada 1954 r. postanowiono pójść za przykładem radzieckim i dać wytwórniom większą niezależność poprzez przekazanie im prawa do cenzury, podczas gdy Biuro Filmowe pozostawiło sobie wyłącznie prawo kolaudacji gotowego filmu. Rok później, w październiku 1955 r., bez żadnych konsultacji Ministerstwo Kultury w nowym dokumencie stwierdziło jednoznacznie, że kwestia „prawa do cenzury przez wytwórnie filmowe nie będzie już nigdy poruszana”<sup>25</sup>. Od roku 1956 aż do drugiej połowy 1957 w czasie Kampanii stu kwiatów Ministerstwo Kultury oraz Biuro Filmowe zdecydowały, że prawo cenzury w wytwórniach powinno zostać przywrócone<sup>26</sup>. Jednak rozpoczęta w 1957 r. Kampania przeciwko prawicowcom obróciła te plany wniwecz. Na początku lat 60., w okresie stabilizacji politycznej, pomysł powrócił, ale w wyniku rewolucji kulturalnej wszystkie prawa cenzury zostały oddane jednej osobie – żonie Mao Zedonga Jiang Qing. Szybko zmieniające się arbitralne decyzje najwyższego przywództwa skutecznie hamowały rozwój kina, a organy instytucjonalne pozostawały wobec nich bezsilne, podobnie zresztą jak pozostałe instytucje państwowe, których stopniowy rozkład otworzył drogę do wybuchu rewolucji kulturalnej.

## Drobiazgowość cenzury

Chiński system cenzury był niezwykle drobiazgowy i dotyczył każdego elementu scenariusza oraz filmu. Skrupulatnie sprawdzano nie tylko zarys fabuły, lecz także literacki pierwowzór i życiorys autora (w przypadku filmowych adaptacji), polityczne

---

<sup>25</sup> *Guanyu pizhun yingpian shengchan zhuti jibua he dianying juben de guiding* 关于批准影片生产主题计划和电影剧本的规定 [Przepisy dotyczące pozwoleń na tworzenie tematów filmowych oraz scenariuszy filmowych], cyt. za: Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 42–44 (s. 44: „制片厂的审查权不再被提及.”).

<sup>26</sup> W dniach od 26 października do 24 listopada 1956 r. zwołano posiedzenie dyrektorów wytwórni filmowych i wtedy podniesiono kwestię przywrócenia wytwórniom praw do pierwszej cenzury. Dnia 15 stycznia 1957 r. Ministerstwo Kultury przekazało Ministerstwu Propagandy Raport dot. kwestii poprawy produkcji filmowej (*Guanyu gaijin dianying zhibian gongzuo ruoganwenti de baogao* 关于改进电影制片工作若干问题的报告), zawierający szczegóły tych planów. Zob. Chuan Shi 石川, „Shiqi nian” shiqi Zhongguo dianying de tizhi yu guanzhong xuqiu „十七年”时期中国电影体制与观众需求 [Chiński przemysł filmowy i oczekiwania widzów w okresie „siedemnastu lat”], „Film Art” 2004, no. 4, s. 49–54.

poglądy reżysera oraz fragmenty filmu. Były one również kontrolowane po dokonaniu wstępnych poprawek, a następnie oglądano pierwszą wersję gotowego dzieła. Szczególną uwagę zwracano na scenarzystę oraz aktorów. Cenzorzy decydowali nawet o tym, w której chwili główna bohaterka upuszcza talerz z rybą<sup>27</sup> czy jakiego koloru są oprawki okularów jednej z drugoplanowych postaci<sup>28</sup>.

Wprowadzenie tak szczegółowej cenzury instytucjonalnej było rezultatem narzucenia systemu centralnego sterowania zarówno gospodarce, jak i kulturze. Ze względu na to, że proces produkcji był planowany odgórnie, a filmy sprzedawane niezależnie od jakości jednemu monopolistcie – Chińskiej Spółce Filmowej (中影公司, Zhongying Gongsì) – kino straciło wartość komercyjną. Stając się narzędziem propagandy, utraciło również wartość rozrywkową. Rygorystyczna kontrola scenariuszy i filmów prowadzona przez niezwykle skomplikowany system cenzury miała na celu zwiększenie efektów propagandowych, lecz jej skutkiem było zastraszenie filmowców oraz znaczne zmniejszenie liczby produkowanych filmów<sup>29</sup>. Mimo że cenzura nawet w czasie burzliwych kampanii politycznych w latach 50. i 60. działała w oparciu o ustalone ramy instytucjonalne, jej kryteria ulegały ciągłym zmianom w zależności od aktualnie prowadzonej polityki, osłabiając inne usankcjonowane prawem organy państwowe. Niewątpliwie teoria permanentnej rewolucji oraz postępująca radykalizacja sceny politycznej doprowadziły do sytuacji, w której standardy oceny stawały się coraz surowsze oraz zależne od decyzji partii, gdyż to jej członkowie zajmowali kluczowe stanowiska w najważniejszych organach cenzury.

Ponieważ film stał się narzędziem propagandy, filmowcy byli też jednymi z pierwszych ofiar kolejnych kampanii politycznych, a uczynienie z kryteriów ideologicznych głównych wyznaczników jakości filmu sprawiło, że artyści stali się całkowicie zależni od KPCh. Znany reżyser Cui Wei (崔嵬, 1912–1979) w czasie jednej z licznych konferencji poświęconych centralnemu planowaniu tematów filmowych w 1965 r. powiedział: „Zajmowanie się filmami jest bardzo niebezpieczne. Raz wszyscy mówią, że film jest bardzo dobry, a już za moment mówią, że jest bardzo niedobry”<sup>30</sup>. W 1958 r., w czasie trwającej w kraju Kampanii przeciwko pravicowcom szef wywiadu ChRL Kang Sheng (康生, 1898–1975) uświadomił artystom, w jakim stopniu zależni są od woli partii, stwierdzając w przemówieniu

---

<sup>27</sup> W filmie *Noworoczne błogosławieństwo* (《祝福》, *Zhufu*, reż. Sang Hu, 桑弧, 1956). Dianfei Zhong 钟惦棐, *Dianying de luogu* 电影的锣鼓 [Bębny i gongi kina], „Wenyibao” 1956, no. 23, s. 22–26.

<sup>28</sup> Mu Bai 木白, *Paishe guocheng zhong de qinggujielu* 拍摄过程中的清规戒律 [Nakazy i zakazy w procesie produkcji filmu], „Wenhui bao” 1956, no. 23, s. 45–55.

<sup>29</sup> Warto zauważyć, że system ten pełnił jeszcze inną funkcję, mianowicie w przypadku kłopotów pozwalał poszczególnym organom na zrzucenie odpowiedzialności na innych.

<sup>30</sup> Cyt. za: *Dianying ticai guihua huiyi jianbao* 电影题材规划会议简报 [Sprawozdanie z posiedzenia dot. planowania tematów filmowych], 30 lipca 1965 [w:] Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 482: „搞电影是很危险的, 一部片子大家都说好, 突然一下子又都说不好。”

wyłoszonym w Wytwórni Filmowej Changchun (长春电影制片厂, Changchun Dianying Zhipianchang): „Scenariusz musi być sprawdzany, sprawdzany i jeszcze raz sprawdzany! Możecie mówić, że się wtrącamy, że to niedemokratyczne, ale mimo wszystko trzeba sprawdzać!”<sup>31</sup>.

Podsumowując, wspomniana cenzura instytucjonalna oraz gwałtowne ataki na artystów w czasie zawirowań politycznych lat 50. i 60. były w równym stopniu owocem ówczesnego systemu politycznego<sup>32</sup>.

## Autocenzura

Ścisła kontrola ideologiczna w połączeniu z rozbudowanymi organami cenzury instytucjonalnej doprowadziły do powstania autocenzury oraz cenzury społecznej. Pierwsza z nich polegała na tym, że twórcy przeważnie byli świadomi bieżących wymagań politycznych i zgodnie z nimi tworzyli swoje dzieła. Zjawisko to obejmowało również samokrytyczną postawę oraz biegłą znajomość ideologii państwowej, które zapewniały osobiste bezpieczeństwo w burzliwej sytuacji politycznej. Samokrytyczna postawa umożliwiała filmowcom spojrzenie na swoje scenariusze i filmy z perspektywy instytucji państwowych i precyzyjną ocenę, które elementy zostaną przez nią odrzucone bądź przeznaczone do poprawienia. Biegłość w dominującej ideologii opierała się natomiast na zdolności przedstawienia i interpretacji rzeczywistości w sposób przekonujący dla odbiorców przy użyciu państwowej ideologii, a także porzuceniu niezależnego, krytycznego myślenia oraz osobistych poglądów, poczucia sprawiedliwości, a nawet społecznej odpowiedzialności oraz indywidualnego stylu<sup>33</sup>.

Autocenzura była niczym innym jak głęboką internalizacją cenzury instytucjonalnej i wprowadzeniem jej zasad do twórczości artystycznej. Z tego powodu okazała się niezwykle skuteczna, ponieważ twórcy świadomi byli, że nie uda im się uniknąć wnikliwej oceny wieloaspektowej i wielopoziomowej cenzury.

W listopadzie 1956 r., w atmosferze odwilży, czasopismo „Wenhuibao” (《文汇报》) artykułem *Dlaczego jest tak mało dobrych filmów krajowych?* (《为什么好的国产片这样少?》, *Weishenme hao de guochanpian zheyang shao?*) rozpoczęło debatę nad stanem krajowego kina. Znany reżyser Bai Chen (白沉, 1922–2002) odniósł

<sup>31</sup> Cyt. za: Huangmei Chen, *Dangdai Zhongguo...*, s. 165–166: „剧本要审查, 审查, 再审查。你们说干涉也好, 不民主也好, 还是要审查!”

<sup>32</sup> Zob. Pu Du 杜蒲, *Shilun (Wenge) de jizuo sixiang* 试论(文革)的极左思潮 [Skrajnie lewicowe trendy w czasie rewolucji kulturalnej], Biblioteka dysertacji doktorskich Uniwersytetu Xiamen 1990, s. 24–30.

<sup>33</sup> Zicheng Hong 洪子诚, *Zhongguo dangdai wenxue shi yanjiu jianggao: wenti yu fangfa* 中国当代文学史研究讲稿: 问题与方法 [Materiały do badań nad historią współczesnej literatury chińskiej: problemy i metodologia], Běijīng 2010, s. 192.

się do problemu w następujący sposób: „Gdy w scenariuszu spotykam się ze sceną, w której robotnicy sprawiają problemy, natychmiast odzywa się głos, który mówi mi: «to przecież robotnicy, nie mogą się tak zachowywać». Kiedy muszę przedstawić konflikt bądź spór, ten sam głos mówi znów: «życie [w nowych Chinach – O.G.] jest takie piękne, nasze życie jest takie wspaniale i doniosłe, dlaczego zwracasz uwagę wyłącznie na negatywne aspekty i nie widzisz tego, co dobre?»”<sup>34</sup>.

Oprócz artykułów ukazujących się w atmosferze odwilży 1956 r. warto prześledzić także współcześnie publikowane autobiografie, w których twórcy odnoszą się do ówczesnych problemów z perspektywy czasu. Reżyser Yan Jizhou (严寄洲, 1917–2018) wspominał, że w czasie prac nad filmem *Walka w starym mieście* (《野火春风斗古城》, *Yebuo chunfeng dou gucheng*, 1963) nie mógł wyraźnie przedstawić wątku miłosnego między głównymi bohaterami. Po 40 latach od premiery przyznał w autobiografii: „Wiedziałem bardzo dobrze, że nawet jeśli można by to wówczas nakręcić, to później trzeba by wszystko wyciąć”<sup>35</sup>. Jeden z najsłynniejszych aktorów połowy XX wieku Zhao Dan (赵丹, 1915–1980), podsumowując osiągnięcia swojej kariery aktorskiej, stwierdził z kolei: „Jak to możliwe, że wszedłem na drogę formalizmu i ideologizacji...? Po tym, jak film *Życie Wu Xuna* spotkał się z ogólnokrajową krytyką, stopniowo ukształtowało się we mnie kilka przekonań: po pierwsze – «sztuka musi służyć polityce». Oznacza to, że sztuka nie ma żadnej innej funkcji, sztuka to polityka. Po drugie, powinno się jedynie wysławiać bohaterów wywodzących się z proletariatu, nigdy z innych klas społecznych, które powinny być krytykowane. Proletariacy bohaterowie muszą reprezentować szlachetny światopogląd i nienaganną moralność, nie mogą mieć żadnych wad ani problemów. Jeśli bowiem się je przedstawi, to popełni się zasadniczy błąd polityczny. Po trzecie, «każdy sposób myślenia jest określony przez przynależność do określonej klasy społecznej», dlatego każda forma, każdy ruch, każda zmarszczka i każdy uśmiech ma w sobie element klasowy. Z tego powodu charakter każdej postaci oraz ich zachowanie powinny być jasno uwidocznione poprzez grę aktorską, w przeciwnym razie zatarte zostaną granice pomiędzy klasami”<sup>36</sup>. Słowa te dowodzą, jak głębokiej i skutecznej indoktrynacji politycznej poddawani byli nawet najwybitniejsi artyści.

---

<sup>34</sup> Chen Bai 白沉, *Dianxing he weichenghenlun bixu fenqing* 典型和唯成分论必须分清 [Należy jasno rozdzielić modelowe postacie oraz teorię przynależności klasowej], „Wenhui Bao” 1956, nr 23, s. 12–13, cyt. za: Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 39–40: „当我们接触到一个剧本里有工人闹情绪的时候, 马上会有一个声音告诉我或提醒我: 他是工人, 工人绝不会是那样的; 当我需要在电影里处理矛盾和冲突的时候, 这个声音又说了, 生活那样美好, 我们的生活那样伟大光明, 你为什么就只看见坏的一面, 而看不见好的呢?”

<sup>35</sup> Jizhou Yan 严寄洲, *Wangshi ru yan*——*Yan Jizhou Zizhuan* 往事如烟——严寄洲自传 [Przeszłość mglista jak dym – autobiografia Yan Jizhou], Běijīng 2005, s. 90: „我心里清楚, 即使当时你拍了下来, 结果还得一剪刀剪掉。”

<sup>36</sup> Cyt. za: Dan Zhao 赵丹, *Diyu zhi men* 地狱之门 [Bramy piekiel] [w:] *Xiju yishu luncong* 戏剧艺术论丛 [Zbiór esejów na temat sztuk scenicznych], t. 2, red. Tian Han 田汉, Běijīng 1980, s. 60:

## Cenzura społeczna

Istota cenzury społecznej opiera się na tym, że obywatele spontanicznie bądź w sposób zorganizowany poddają ocenie scenariusz lub gotowy film, a w niektórych przypadkach mogą nawet zorganizować bojkot dzieła i twórców. Prowadzona jest ona głównie za pomocą recenzji w czasopiśmie filmowych bądź w formie listów do redakcji<sup>37</sup>. W Chinach lat 50. i 60. krytyka filmowa jako część życia politycznego kraju była w praktyce jednym z fundamentów polityki kulturalnej Mao. Ocena filmów przez widzów była uzależniona wyłącznie od oficjalnej ideologii, a krytyka polegała najczęściej na nawoływaniu filmowców, by ściślej przestrzegali linii politycznej partii. Dzięki wysiłkom redakcji czasopism i często dokonywanym zmianom redakcyjnym wszystkie recenzje bądź listy były utrzymane w jednolitym tonie, a nawet stylu i miały jednoznaczny przekaz. W ten właśnie sposób powstała w Chinach „opinia publiczna”, której głównym celem było cenzurowanie filmów pod kątem ich zgodności z państwową ideologią. Ten sposób funkcjonowania świata filmu zakorzenił się tak głęboko w świadomości społecznej, że istniał jeszcze długo po zakończeniu rewolucji kulturalnej.

Film *Startujemy o północy* (《零点起飞》, *Lingdian qifei*) z 1981 r. w reżyserii Yan Jizhou jest doskonałą ilustracją trudności w odchodzeniu od utrwalonych jeszcze w latach 50. i 60. zwyczajów cenzurowania filmów przez publikę. Pod koniec jego produkcji niespodziewanie pojawił się problem, który doprowadził do zakazu projekcji: pewna wdowa po pilocie Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej w czasie przedpremierowego pokazu stwierdziła, że główny bohater wzorowany jest na jej zmarłym mężu, który ożenił się z nią przed opisywanym w filmie powstaniem. W filmie natomiast przedstawiony jest jego romans z inną kobietą, co wypacza bohatera wizerunek chińskich pilotów. Jeden z dziennikarzy ogólnokrajowych dzienników bez sprawdzenia autentyczności tych słów opisał całą sytuację w raporcie do organów cenzury, co doprowadziło do wstrzymania dystrybucji. Do fali krytyki dołączyły ponadto bez namysłu branżowe czasopisma, szkalując filmowców. W artykule *Trywializacja: krzywdy płynące z twórczości filmowej* (《通俗化——电影创

---

„我怎么会走上公式化、概念化的路上来呢?...影片《武训传》受到全国性的批判后,我在思想上逐步形成了几个概念。一,(艺术必须为政治服务)。因此艺术本身就没有其它功能,艺术即政治。二,只能歌颂无产阶级的英雄人物,不能歌颂其他阶级的人物,对其他阶级的人物只能是批判性的;而无产阶级的英雄人物,则必定是具有崇高思想境界、高尚的道德品质,不具有缺点与错误。如果稍微写一点缺点错误,就犯了立场、倾向性的原则错误。三,(各种思想无不打上阶级的烙印)。因此一招一式、一举一动、一颦一笑,都有阶级的内容。因之一切人物的内部素质与外部形体都只应该是壁垒分明的表演,否则就混淆了阶级的界限啦...”

<sup>37</sup> Jubin Hu, *Xin Zhongguo...*, s. 44.

作一害》, *Tongsubua – Dianying chuangzuo yibai*) zamieszczono następującą uwagę: „Powstanie pilotów opisane zostało w filmie jako owoc nieudanej historii miłosnej. Widać wyraźnie, że będąca szpiegiem kobieta jest ukazana jako postać nieskazitelna – wierna kochanka gotowa poświęcić swe życie w imię miłości. Podobno twórcy niezwykle przyłożyli się do stworzenia tej postaci, która swoimi subtelnymi wdziękami uwodzi mężczyzn. Patrząc na nią, trudno oprzeć się obrzydzeniu”<sup>38</sup>. Autor artykułu dodaje: „Snujący się w świetle czerwonych latarni i odurzeni winem bohaterowie walczą o swoje взгляды w miłosnym trójkącie. Jest to nie tylko poważne wypaczenie obrazu walki podziemnej naszej partii i naszych żołnierzy, lecz także oszczerstwo wobec powstańców rewolucji. Ponadto zatruwa się umysły widzów, szczególnie młodych, zgniłymi pomysłami. To szkodliwa dla publicznej moralności zniewaga dla historii”<sup>39</sup>.

Mimo że w filmie nie ma żadnego miłosnego trójkąta, a nawet kobiety szpiega czy żołnierzy podziemia ani tym bardziej „kobiet uwodzących mężczyzn subtelnymi wdziękami”, presja „opinii publicznej” doprowadziła do tego, że w filmie, który ostatecznie wrócił na ekrany w 1984 r. pod zmienionym tytułem *Przełamując mgłę* (《破雾》, *Po wu*, reż. Yan Jizhou), usunięto jedną piątą treści i pokazano widzom dzieło okaleczone, będące owocem chińskiej cenzury społecznej – dodatkowego wytworu systemu cenzury instytucjonalnej rodzącego się od początku lat 50.<sup>40</sup>

Można stwierdzić, że jeśli autocenzura była indywidualną internalizacją zasad cenzury przez samych filmowców, to cenzura społeczna była rodzajem zbiorowej świadomości ukształtowanej przez ideologię. Za jej pomocą wywierano bowiem silną presję społeczną na artystów, która mogła doprowadzić do zakazu rozpowszechniania wszystkich filmów danego reżysera i społecznego ostracyzmu. Decyzje te podejmowane były nie tylko na szczeblu centralnym, lecz także przez wielu dyrektorów kin bądź członków mobilnych zespołów projekcyjnych, którzy dokonywali wyborów samodzielnie po zapoznaniu się z treścią recenzji<sup>41</sup>.

Autocenzura i kontrola społeczna wzajemnie się uzupełniały, a nawet wzmacniały, tworząc środowisko, w którym rozwój sztuki filmowej był niemal zupełnie niemożliwy. Wspominany już Yan Jizhou trafnie podsumował ówczesną sytuację: „Jeśli artysta filmowy tworzy w atmosferze napięcia i strachu, jak można pozbyć się wrażenia, że «nie należy starać się o osiągnięcia artystyczne, lecz unikać politycznych

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 155: „飞行员起义写成是恋爱失败的结果, 明明是女特务, 却被美化为出污泥而不染, 对爱情忠贞不二, 不惜以死殉情的圣女... 听说又在这个女特务身上花了不少功夫, 诸如轻纱裹体, 以肉体曲线勾引男人, 观之不免作呕...”

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 156: „迷恋于红灯绿酒, 争风吃醋三角恋爱之中, 他们不仅严重地歪曲了我党我军的地下斗争, 丑化了革命的起义志士, 也无形地向观众、特别是青少年观众散布了腐朽的思想毒素... 污蔑历史, 伤风败俗。”

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 156–157.

<sup>41</sup> Di Wu, *Zhongguo dianying...*, s. 411.

błędów»<sup>42</sup> Czy w takim klimacie można stworzyć przyzwoite dzieła filmowe? (...) Po III plenum KC KPCh XI kadencji [czyli rozpoczęciu reform i otwarciu Chin – O.G.] co prawda nastąpiła poprawa, lecz trudno wykorzenić nawyki. Należy jeszcze zauważyć, że skrajnie lewicowe poglądy nie są tylko domeną rządzących, lecz pojawiają się nawet w naszych kręgach filmowych, a także wśród widzów<sup>43</sup>.

Słowa te mogą służyć za podsumowanie krzywdy, jaką działająca w latach 1949–1966 cenzura wyrządziła tworzącym później filmowcom i ilustrację trudności, z jakimi przychodziło ograniczenie jej wpływów w całym świecie kina.

## Podsumowanie

Działalność instytucji cenzury, które od początku lat 50. XX w. wdrażane były na skalę ogólnokrajową i odgrywały kluczową rolę w procesie tworzenia nowej sztuki dla „mas ludowych”, miała szkodliwe konsekwencje dla chińskiego kina. Doprowadziła z jednej strony do upolitycznienia każdego aspektu (nawet życia prywatnego) twórczości filmowców, a z drugiej, jako narzędzie służące zaostrzeniu skrajnie lewicowych tendencji wewnątrz KPCh, umożliwiła partii nieograniczoną ingerencję w świat kina bez poszanowania dla przewidzianych w prawie instytucji, tym samym otwierając drogę do bezpośredniego kierowania kulturą przez Jiang Qing w czasie rewolucji kulturalnej.

Choć utrudniony dostęp do materiałów w ChRL bardzo komplikuje możliwość przeprowadzenia pełnej analizy systemu cenzury w tym państwie, to podjęcie się tego zadania jest niezwykle istotne ze względu na aktualne do dziś mechanizmy działania centralnie zarządzanego przemysłu filmowego oraz na stosunki między polityką a sztuką w komunistycznych Chinach. Jest to szczególnie ważne także obecnie, w czasie kiedy pod hasłem „kulturowej pewności siebie” (文化自信, *Wenhua zixin*) partia zacieśnia kontrolę nad światem kultury i sztuki, lecz czyni to inaczej, w dużo bardziej przebiegły sposób, poprzez mniej rzucającą się w oczy kontrolę kanałów obiegu informacji.

---

<sup>42</sup> Powszechnie znane słowa wypowiedziane przez reżysera komedii satyrycznych Lü Bana po tym, jak on i jego filmy padły ofiarą kampanii przeciwko prawicowcom.

<sup>43</sup> Cyt. za: Jizhou Yan, *Wangshi ru yan...*, s. 149–150: „如果一个电影艺术家是在前怕狼、后怕虎的紧张状态中进行艺术创作, 怎么能消除 (不求艺术有功, 但求政治无过) 的杂念? 在这种氛围中能搞出像样的电影艺术作品吗? (...). 这种现状, 十一届三中全会以来有了很大改善, 但习惯势力还很难一下根绝。而且还必须看到, 这种极 (左) 思潮, 不单是某些领导有, 我们创作人员自己脑子里也有, 甚至连许多观众脑子里也有。”



## SUMMARY

### DANCING IN CHAINS: CHINESE FILM CENSORSHIP, 1949–1966

After the proclamation of the People's Republic of China in 1949, and the subsequent nationalization of the domestic film industry three years later, the Chinese Communist Party gained unlimited control over the entire Chinese film world, while film itself became an instrument of state propaganda. In order to fulfill their role 'in the service of workers, peasants, and soldiers', filmmakers had to abide strictly by the requirements which the CPC had imposed upon them, and subject themselves to a rigorous film censorship system. Artistic independence and freedom were subject to the political needs of a one-party state and its ideology. The establishment of a full-fledged and extremely complex institutional censorship system in 1953 resulted in the emergence of two distinct phenomena: self-censorship and social censorship. Both of these made it possible for the CPC to gain full control not only over the film industry, but also, in certain aspects, over the minds of filmmakers as well as the audiences. This article aims at revealing the mechanisms of the Chinese censorship system in the period stretching from 1949 to 1966, and to elucidate the disastrous effects which these exceedingly rigorous control mechanisms brought upon the Chinese film industry in general in this turbulent era.