

BUDOWA NOWEJ SOCJALISTYCZNEJ KULTURY:
MOBILNE ZESPOŁY PROJEKCYJNE
JAKO NARZĘDZIE PROPAGANDY
W CHIŃSKIEJ REPUBLICE LUDOWEJ
W LATACH 1949–1966

„Dziennik Ludowy” (人民日报, Renmin Ribao) 13 czerwca 1960 r. zamieścił niewielki czarno-biały rysunek, przedstawiający charakterystyczną dla pierwszych lat Chińskiej Republiki Ludowej (ChRL) scenę: w ciemnej przestrzeni rzędy nieruchomych widzów wpatrują się w białe płótno, skupiając się na wyświetlanym na nim obrazie. Wnikliwy obserwator z łatwością dostrzeże elementy typowe dla ówczesnych kin na wolnym powietrzu: projektor znajduje się pośrodku i za pomocą strugi światła wyświetla obrazy na ekranie stworzonym z wielkiej płachty materiału. Zamiast ścian zamkniętej i zadaszonej sali widać kontury tradycyjnych ceglanych domostw, ukośne dachy, drzewa, zarysy odległych gór i obszerną połąć nocnego nieba. Zamieszczony poniżej artykuł, zatytułowany: „Wznosząc srebrny ekran na górze Ba”, przybliży czytelnikom historię tego wydarzenia: trzeci mobilny zespół projekcyjny (流动放映队, *liudong fangyingdui*) z powiatu Pingli (平利县) w prowincji Shaanxi pokonuje piętrzące się trudności, by dowieźć rolki filmu do odległych wiosek. Zdeterminowani członkowie muszą stawić czoła przenikliwemu zimnu, deszczowi, zmęczeniu, a nawet głodowi. Przemierzają zamarznięte rzeki z ciężkim ekwipunkiem na plecach, a ich usta sinieją od mrozu¹.

W artykule postaram się zaprezentować, w jaki sposób wysiłki takich właśnie tysięcy mobilnych zespołów projekcyjnych umożliwiły poznanie kina przez setki milionów widzów. Udowodnię przy tym, że stworzony za pomocą partyjnych mediów wizerunek kinooperatorów był równie ważny w procesie budowania nowej socjalistycznej kultury jak same filmy. Państwo poprzez importowane ze Związku Radzieckiego wzorce osobowe i etos pracy przekazywało treści polityczne, usiłując

DOI: 10.4467/23538724GS.22.023.16139

ORCID: 0000-0001-6582-5917

¹ *Yinmu guashang Dabashan—Shaanxi Pinglixian dianying fangyingdui disandui de yingxiang gushi* 银幕挂上大巴山——陕西平利县电影放映队第三队的英雄故事 [Wznosząc srebrny ekran na górze Ba. Bohaterska opowieść o trzecim zespole projekcyjnym z powiatu Pingli w prowincji Shaanxi], „Renmin Ribao”, 13.06.1960.

uczynić z obywateli Chin „nowych socjalistycznych ludzi” (社会主义新人, *shehui zhuyi xinren*), a projekcje w plenerze dzięki fizycznemu wysiłkowi pracowników nowych instytucji kultury odegrały w tym procesie kluczową rolę. Szczególna uwaga zostanie poświęcona codziennym warunkom, w jakich działała propaganda oraz medialnej narracji przedstawiającej kina objazdowe jako część olbrzymiego mechanizmu kultury centralnie sterowanej. Niniejszy artykuł ma na celu również zwrócenie większej uwagi na to zagadnienie w polskiej literaturze, w której znajdziemy niewiele opracowań dotyczących historii obecnie największego na świecie przemysłu filmowego².

Nowy byt: mobilny zespół projekcyjny

By polski czytelnik mógł zrozumieć różnice między zachodnimi a chińskimi kinami, warto zacząć od statusu kinooperatora. Tradycyjnie w wielu europejskich czy amerykańskich salach kinowych była to osoba pracująca w niewielkim pomieszczeniu schowanym za plecami widzów, którzy nie zauważali nawet jej obecności. W chińskich kinach objazdowych natomiast byli eksponowani i cieszyli się szacunkiem lokalnych społeczności, do których przybywali. Działalność podobnych ekip była opisywana w środkach masowego przekazu, a nawet bywała tematem rysunków czy wierszy. Zwracano w nich przede wszystkim uwagę na fizyczny aspekt nowego zawodu i pouczano czytelników, by docenili nowy etos pracy.

Doniesienia o mobilnych zespołach projekcyjnych w ciągu kilku lat po 1949 r. stały się swoistym podgatunkiem rządzącym się własnymi prawami. Ukazywały, w jaki sposób fizyczny wysiłek ekip stawał się łącznikiem pomiędzy państwową ideologią a rzeszami mieszkańców wsi. Szczególnie w pierwszych latach ChRL, kiedy krajowa sieć kin była jeszcze ograniczona do dużych miast, to właśnie projekcje w plenerze stanowiły tymczasowe rozwiązanie problemu ograniczonego dostępu do kultury dla setek milionów osób. Jednocześnie osoby trudniące się wyświetlaniem filmów były nie tylko pośrednikami, lecz poprzez swoje poświęcenie i lojalność wobec władzy same stawały się modelami do naśladowania – widzowie mieli ich podziwiać tak samo jak bohaterów filmowych i absorbować ideologiczny przekaz symbolizowany przez ich trud. Innymi słowy, władze komunikowały polityczne treści nie tylko za pomocą filmów, ale również całego systemu związanego z ich rozpowszechnianiem i wyświetlaniem.

² Według raportu firmy consultingowej Artisan Gateway wartość biletów sprzedanych w chińskich kasach w 2020 r. (1,98 mld USD) po raz pierwszy była większa niż w USA (1,9 mld USD).

Kino bez infrastruktury

Zgodnie z ideami sztuki w służbie „robotników, chłopów i żołnierzy” seanse na terenach wiejskich po 1949 r. szybko stały się jedynym kanałem, za pomocą którego oglądano filmy. Podczas gdy media donosiły o postępie techniki filmowej i wpiśły go w ogólne tendencje modernizacji kraju, problem braku odpowiedniej infrastruktury wciąż był znacznym utrudnieniem dla organów zajmujących się rozpowszechnianiem propagandy. W przeciwieństwie do Związku Radzieckiego, gdzie zespoły agitatorów podróżowały w czasie wojny domowej (1917–1923) pociągami³, w Chinach brak było sieci kolejowej ułatwiającej transport sprzętu. Dlatego też zespoły projekcyjne jeździły traktorami, rowerami bądź wozami konnymi, a w terenach górskich poruszały się nawet pieszo. Ekwipunek obejmował zwykle projektor, agregat prądotwórczy, wyświetlacz slajdów, głośniki oraz rolki filmu. Aparat propagandy musiał polegać na ciężkiej fizycznej pracy setek tysięcy ludzi, by zbudować to, co Brian DeMare w książce *Mao's cultural army* nazywa „infrastrukturą kultury” (*cultural infrastructure*)⁴.

Dysonans spowodowany z jednej strony pilną potrzebą szybkiego rozpowszechniania treści propagandowych, z drugiej niewystarczającym poziomem rozwoju specjalistycznej infrastruktury dał się już zauważyć w okresie Republiki Chińskiej (中华民国, *Zhonghua Minguo*, 1912–1949). Hongwei Thorn Chen, który w latach 1933–1937 przeprowadził badania dotyczące działalności Centrum Powszechnej Edukacji w Zhenjiang (镇江), w prowincji Jiangsu, zauważa, że aktywność ówczesnych edukatorów opierała się na nowo budowanej sieci dróg i kolei wokół miasta. Już wtedy członkowie ekip musieli zmierzyć się z problemami natury logistycznej i nierzadko transportować wyposażenie przy pomocy zwierząt jucznych bądź barkami wzdłuż przecinających Jiangsu kanałów wodnych⁵.

Zespoły funkcjonujące po 1949 r. nierzadko musiały się mierzyć z jeszcze większymi trudnościami. Komunistyczna Partia Chin postawiła sobie bowiem za cel dostarczenie filmów do najbardziej odległych zakątków kraju, niezależnie od tego, jak wielkie trudności musieli pokonać pracownicy nowych instytucji kultury. W niektórych przypadkach wyzwania przerastały ich możliwości i ekipy nie docierały na miejsce projekcji, o czym również donosiły ówczesne media. Na przykład w 1953 r. „Dziennik Ludowy” opublikował list do redakcji nadesłany z Wydziału Kultury Powiatu Yunxi (郾西县) w prowincji Hebei. Jego autor tłumaczył, że do miejscowości nie została jeszcze doprowadzona droga i jedynym sposobem, by się do niej

³ P. Kenez, *The birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, London 1985, s. 58–62.

⁴ B. DeMare, *Mao's cultural army: Drama Troupes in China's Rural Revolution*, Cambridge 2015, s. 146.

⁵ H.T. Chen, *Cinemas, Highways, and the Making of Provincial Space: Mobile Screenings in Jiangsu, China, 1933–1937*, „Wide Screen” 2018, no. 1, s. 1–34.

dostać, jest skorzystanie ze szlaku wodnego. Lokalne władze zwróciły się z prośbą do Wydziału Kultury w mieście Xiangyang (襄阳市), by oddelegowały mobilny zespół projekcyjny, lecz spotkały się z odmową, gdyż, jak uzasadniono, „dojazd jest zbyt kłopotliwy, a niebezpieczna podróż może stanowić zagrożenie dla sprzętu”⁶.

Aby zrozumieć, jak doniosłym wydarzeniem był pokaz filmu, warto przyjrzeć się temu, jak witano mobilne zespoły projekcyjne. „Dziennik Ludowy” we wspomnianym już artykule *Wznosząc srebrny ekran na górze Ba* informował, że rolnicy ułożyli radosną okolicznościową przyspiewkę na przywitanie gości:

Kino przybyło do naszej wioski,
Wszyscy śmieją się radośnie,
Dzięki dobremu przywództwu przewodniczącego Mao,
Możemy oglądać filmy u naszych drzwi⁷.

老扒里来了电影戏
男女老少笑嘻嘻
多亏毛主席好领导
电影上门真稀奇

System dystrybucji filmów

Współcześnie głównymi czynnikami uwzględnianymi w procesie dystrybucji filmów są strategia marketingowa i wyniki *box office*. Istniejący jeszcze do niedawna problem transportu rolek filmu do miejsc projekcji rzadko pojawiał się jako istotny element rozważań teoretycznych. Czy to w rozważaniach André Bazina czy Jeana-Louisa Baudry’ego, kino jest postrzegane jako element bezpośrednio łączący dwa procesy: produkcji i odbioru⁸. Jednakże opis „filmowego mechanizmu” (*cinematic apparatus*) nie uwzględnia kilku elementów, przede wszystkim dystrybucji taśm do kin. O ile na Zachodzie tego typu kwestie zostały dość szybko rozwiązane dzięki wysokiemu poziomowi rozwoju infrastruktury, o tyle we wczesnych latach ChRL stały się ważnym problemem ze względu na trudne warunki materialne.

Jedną z zasadniczych różnic między Zachodem a Chinami była kwestia dostępności specjalistycznego sprzętu. Po 1949 r. przemysł filmowy ChRL opierał się niemal wyłącznie na urządzeniach importowanych ze Związku Radzieckiego, co zaczęło się zmieniać dopiero od 1958 r., kiedy powstała pierwsza Wytwórnia Taśm Filmowych w Baoding (保定电影胶片厂, Baoding Dianying Jiaopianchang). Nawet to jednak nie rozwiązało podstawowego problemu polegającego na braku wystarczającej ilości rolek filmu do dystrybucji w całym kraju. Według raportu Chińskiego Przedsiębiorstwa Produkcji i Projekcji Filmów (中国电影发行放映公司, Zhongguo Dianying Faxing Fangying Gongsì), obejmującego lata 1949–1960,

⁶ *Dianying fangyingdui buyao pa jin shanqu* 电影放映队不要怕进山区 [Mobilne zespoły projekcyjne nie powinny obawiać się wchodzić na tereny górskie], „Renmin Ribao”, 2.09.1953.

⁷ *Yinmu guashang Dabashan...*

⁸ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963; J.-L. Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, „Film Quarterly” 1974–1975, no. 2, s. 39–47.

istniało jedynie 20 filmów rodzimej produkcji, których liczba 35-milimetrowych kopii (używanych w kinach stacjonarnych) przekraczała 70 sztuk. Rekordowa liczba (117) przypadła na film *Dziewczyna o białych włosach* (《白毛女》, *Baimaoni*)⁹. W przypadku filmów zagranicznych liczba ta wahała się od 10 do 40 kopii 35 mm¹⁰. Zmusiło to wiele kin do szybkiego rozwożenia rolek tuż po zakończeniu projekcji, tak by kolejni widzowie mogli z nich skorzystać jeszcze tego samego dnia lub nocy.

Można powiedzieć, że członkowie mobilnych zespołów odgrywali podobną rolę jak ówcześni listonosze: oba zawody wymagały długich godzin spędzonych w podróży, najczęściej w niesprzyjających warunkach, w obu też trzeba było dźwigać ciężkie ładunki i w obu konieczne było dotarcie do najbardziej oddalonych wiosek. Weihong Bao w książce *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China, 1915–1945* zauważa, że jest to klasyczny przykład linearnego modelu komunikacji, w którym nadawca, komunikat i odbiorca znajdują się w ścisłej jednokierunkowej zależności¹¹. W przypadku mobilnych zespołów projekcyjnych podróz na miejsce pokazu może być rozumiana jako kanał komunikacji. Trudne warunki pogodowe, zmęczenie, brak snu czy głód z pewnością były zagrożeniem dla całego procesu komunikacji. W taki sposób polegający wyłącznie na fizycznej pracy członkowie ekip stawali się kluczowym elementem systemu komunikacji między propagandową sztuką a odbiorcami.

Wysiłek fizyczny i socjalistyczny etos pracy

Pomimo niezwykle entuzjastycznego stosunku do swojej pracy samo zaangażowanie i oddanie członków mobilnych zespołów projekcyjnych było niewystarczające. Praktyka szybko dowiodła, że aby sprostać nowym zadaniom, trzeba było mieć zdrowe i silne ciało, a nowy socjalistyczny etos pracy miał motywować do niebywałych poświęceń. Sfera psychiczna i fizyczna są ze sobą ściśle połączone (o czym może świadczyć choćby fenomen tzw. bólów fantomowych) i w takim kontekście należałoby tłumaczyć silny wpływ politycznych ideałów na ogół chińskiej młodzieży, a w szczególności na aktywnie zaangażowanych w machinę propagandową

⁹ Reż. Wang Bin i Shui Hua, 1950. Filmowa wersja ludowej opowieści z pogranicza północnych prowincji Shanxi, Chahar i Hebei, opowiadająca o cierpieniach młodej dziewczyny, która zostaje sprzedana przez zadłużonego ojca lokalnemu feudalowi i ostatecznie wyzwolona przez komunistyczną armię.

¹⁰ Zhongguo dianying faxing fangying gongsi 中国电影发行放映公司, *Zhongguo dianying faxing fangying tongji ziliao huibian* 中国电影发行放映统计资料汇编 [Kompilacja statystyczna chińskiej produkcji i dystrybucji filmowej], Beijing 1961, s. 220–225.

¹¹ W. Bao, *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China 1915–1945*, Minneapolis 2015, s. 9.

członków zespołów projekcyjnych. Ponadto tradycyjnej chińskiej myśli filozoficznej obcy był kartezjański dualizm ducha i ciała, postrzegano je jako tożsame. Tego rodzaju głęboko zakorzeniona w kulturze jedność skutecznie motywowała do pokonywania fizycznych barier i osiągania celów.

Wysiłek fizyczny może być też postrzegany jako jeden ze szczególnych atrybutów ciała. Marcel Mauss używa określenia „techniki ciała” (*techniques of the body*) w odniesieniu do fizycznych nawyków istniejących w życiu społecznym¹². Shaun Gallagher i Dan Zahavi opisują, w jaki sposób otoczenie wpływa na ciało: „Środowisko wymaga specjalnych nawyków fizycznych, które umożliwią ciału pracę z otoczeniem i stanie się jego częścią. Postawa przyjmowana przez ciało w danej sytuacji jest sposobem przystosowania się do środowiska. Ciało ma już pewne emocje, mechanizmy motywacyjne czy wyobrażenia kinestetyczne itp., które są częściowo określone przez środowisko, w którym muszą funkcjonować”¹³. Nie mogąc liczyć czasem nawet na najprostsze środki transportu, członkowie mobilnych zespołów projekcyjnych musieli przysposobić swoje ciała do sprawnego funkcjonowania w niesprzyjających warunkach. Wielu z nich zdobywało niezbędne umiejętności dopiero po wielu latach ciężkich wypraw, podczas których ideały służby dla „robotników, chłopów i żołnierzy” wpajane były nie tylko w ich umysły, ale również fizyczne organy.

Szczególnie trudno było wykształcić wytrzymałość i odporność na czynniki zewnętrzne. W przeciwieństwie do wspomnianych już zespołów aktywnych w Jiangsu, ich następcy po 1949 r. musieli dotrzeć do dużo bardziej oddalonych i nieprzyjaznych miejsc. Jednym z nich była wysunięta najdalej na północ kraju prowincja Heilongjiang. Tamtejsze prowincjonalne biuro kultury w 1956 r. podjęło decyzję o kontynuowaniu pokazów filmowych na wolnym powietrzu nawet w mroźnych zimowych miesiącach. Według oficjalnych doniesień wszystkie 92 zespoły entuzjastycznie zareagowały na nowe wytyczne i kontynuowały seanse nawet w temperaturach spadających poniżej -20°C ¹⁴.

Sama wytrzymałość fizyczna często okazywała się niewystarczająca, ponieważ czasami trzeba było nie lada pomysłowości, by uporać się z wieloma niespodziewanymi wyzwaniem. Na przykład jedna z ekip z prowincji Szantung po dotarciu do pewnej górskiej wioski musiała wnieść ciężki sprzęt po stromych kamiennych schodach na lokalne wzgórze, gdzie planowano zorganizować projekcję. Na początku

¹² M. Mauss, *Techniques, Technology, and Civilization*, New York 2006, s. 77–95.

¹³ Cyt. za: S. Gallagher, D. Zahavi, *Phenomenological Mind*, London 2008, s. 157: „The environment calls forth a specific body style so that the body works with the environment and is included in it. The posture that the body adopts in a situation is its way of responding to the environment. The body finds itself already with feelings, drive states, kinesthetic sensations, etc. and they are partially defined by the environment in which it must function”.

¹⁴ *Dapo yandong bu huodong de chenghui* 打破严冬不活动的成灰 [Trzeba zerwać z przyzwyczajeniem do bierności fizycznej w czasie mrozów] „Dianying Fangying Ziliao” 1956, no. 3, s. 24.

aż cztery osoby musiały dźwigać projektor i generator, lecz gdy przesmyk okazał się zbyt wąski, konieczne było oddanie tego zadania w ręce dwóch najsilniejszych członków ekipy. Ostatecznie i oni nie zdołali przecisnąć się przez szczelinę i sprzęt należało znieść, by wciągnąć go za pomocą specjalnie w tym celu zbudowanego drewnianego żurawia¹⁵.

Również w czasie podróży pracownicy musieli troszczyć się o sprzęt i kopie filmu, ponieważ były one niezwykle trudne, a czasem niemożliwe do zastąpienia. Instytucje administracyjne różnego stopnia apelowały o ostrożność i sumienność przez cały czas pracy, posługując się stałym określeniem: *ajji bujian* (爱机护片, dosł. kochaj maszyny i troszcz się o taśmy filmowe). Członkowie jednego z zespołów z Junnanu w trosce o urządzenia pakowali każde z nich osobno i tak też transportowali, a w czasie przekraczania rzek zdejmowali je z osłów i przenosili na własnych barkach¹⁶. W Xinjiangu natomiast inna ekipa została zatrzymana w górach Pamiru z powodu burzy śnieżnej. Odpowiedzialni za urządzenia Tadżycy umieścili je między trzema jakami służącymi do transportu i przykryli grubymi kocami. W taki sposób udało się przetrwać całą noc¹⁷. Mimo że tak ekstremalne przypadki nie zdarzały się codziennie, to zła pogoda z pewnością była jednym z najczęstszych zmartwień ekip. Ówczesne media w różnych zakątkach kraju regularnie donosiły o ofiarnych pracownikach, którzy w czasie deszczu okrywali rolki filmowe własnymi ciałami lub płaszczami. Z czasem stało się to nawet symbolem nowego socjalistycznego zawodu¹⁸.

Wszystkie podobne doniesienia podkreślają, do jakiego stopnia osoby odpowiedzialne za sprzęt filmowy gotowe były do rezygnacji z własnej wygody i komfortu, by troszczyć się o własność państwa. Potrzeba osobistego komfortu była drugorzędna względem obowiązku wobec partii i narodu. Lu Xiaoning w książce *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity (1949–1966)* zwraca uwagę, że tego typu oddanie można rozumieć w kategorii jedności człowieka i maszyny, opisującej ścisły związek między obywatelami nowego państwa oraz maszynami będącymi kluczowym elementem olbrzymich przemian społecznych na początku lat 50. XX wieku¹⁹. Lu wyróżnia postulaty Tiny Mai Chen²⁰ jako inspirację do głębszych

¹⁵ Huoyue zai qunshan zhong de dianying fangyingdui 活跃在群山中的电影放映队 [Działający wśród gór mobilny zespół projekcyjny], „Renmin Ribao”, 13.06.1963.

¹⁶ P. Tang 唐佩泽, Guojingxian shang de yizhi fangyingdui 国境线上的一支放映队 [Mobilny zespół projekcyjny na rubieżach kraju], „Renmin Ribao”, 23.08.1956.

¹⁷ L. Meng 孟玲, Ta po bingshan wei mumin 踏破冰山为牧民 [Pokonując mroźne góry dla pasterzy], „Dianying Fangying” 1964, no. 12, s. 8–9.

¹⁸ Rycina autorstwa R. Li 李瑞东, „Dianying Fangying” 1966, no. 1–2, s. 22.

¹⁹ X. Lu, *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity*, Boston 2020, s. 153.

²⁰ T. Mai Chen, *The Human-Machine Continuum in Maoism: The Intersection of Soviet Socialist Realism, Japanese Theoretical Physics, and Chinese Revolutionary Theory*, „Cultural Critique” 2012, no. 80, s. 151–182.

rozważań na temat roli obywateli w socjalistycznym państwie i podaje wiele przykładów sztuki propagandowej ukazującej ludzi zespolonych z narzędziami, takimi jak młoty pneumatyczne, wiertarki, spawarki itp. Zdaniem autora wraz z tym, jak maszyny stawały się przedłużeniem ludzkiego ciała, ciało upodabniało się do nich, co tworzyło nowy rodzaj człowieka²¹. Również kinooperator był zmuszony, by działać w ten sposób – partia oczekiwała od niego, by osiągnął automatyzm typowy dla urządzeń działających w fabrykach. Cytowane dokumenty dowodzą, że członkowie ekip wykazywali się wytrzymałością nawet większą niż podatne na uszkodzenia maszyny. Dlatego też można stwierdzić, że właśnie członkowie ekip projekcyjnych, a nie urządzenia do wyświetlania byli główną siłą napędową sieci kin na wolnym powietrzu w latach 1949–1966.

Zapewniając transport filmów poprzez niestabilne kanały komunikacji, fizyczne techniki używane przez członków zespołów projekcyjnych okazały się tak samo istotne w procesie budowy nowej socjalistycznej kultury jak inne materialne i niematerialne czynniki. Tworzyli oni bowiem warunki, dzięki którym setki milionów osób uzyskiwały dostęp do kina, a to z kolei poprzez filmy fabularne, dokumentalne czy informacyjne stało się głównym kanałem transmisji treści propagandowych od rządzących elit do mieszkańców terenów wiejskich.

Tworzenie wizerunku nowego zawodu

Doniosła rola mobilnych zespołów projekcyjnych w procesie upowszechniania kina była częstokroć podkreślana w środkach masowego przekazu oraz specjalistycznych czasopismach przez całe lata 50. i 60. Warto przyjrzeć się temu, jakie konkretnie treści przekazywały te teksty oraz czy skutecznie funkcjonowały jako pośrednik między propagandą a widzami w wielowarstwowym systemie centralnego planowania i zarządzania kulturą.

Pojawienie się nowego wizerunku heroicznego członków zespołów projekcyjnych jest jednym z najważniejszych wydarzeń w chińskim świecie filmu po 1949 r. To właśnie konieczność organizowania seansów na wolnym powietrzu, spowodowana przez trudności ze znalezieniem odpowiednio dużych zadaszonych pomieszczeń, doprowadziła do tego, że schowana w głębi sali kinowej tradycyjna kabina projekcyjna została zastąpiona w przestrzeni symbolicznej przez stojącego pośród widzów operatora, który stał się obiektem ciekawskich spojrzeń w nie mniejszym stopniu niż sam film. W ten sposób, jako nowy obiekt uwagi, operator projektora szybko stał się symbolem nowej sztuki filmowej i jej propagandowego wymiaru.

Podpisany przez młodą kinooperatorkę Li Shukai (李舒凯) artykuł *Kina dla mas* z 1951 r., opisujący jej wrażenia z pierwszego pokazu w jednym z szanghajskich

²¹ X. Lu, *Moulding the Socialist Subject...*, s. 153.

parków, ilustruje nowy typ relacji wytworzony między widzami a przedstawicielką nowego zawodu. Li bardzo szybko zorientowała się, że to ona, a nie film skupia na sobie ciekawość zgromadzonych²². Nawet jeśli Li mogła nie do końca rozumieć, w jak wielu aspektach propaganda korzystała z jej pracy, to wiedziała, że nowy zawód jest symbolem (przynajmniej częściowego) wyzwolenia kobiet w nowym państwie. W porównaniu z tradycyjnym społeczeństwem, w Nowych Chinach kinooperatorka była jedną z najbardziej eksponowanych profesji, w których mężczyźni utracili dawny monopol. Zamieszczony pod artykułem szkic przedstawia stojącą przy projektorze Li, wpatrzoną w wyświetlany na ekranie film. Jest ukazana z perspektywy siedzącego widza, a jej oparcie się na urządzeniu przywodzi na myśl wspomniany wyżej model człowiek-maszyna. Artykuł sugeruje, że Li obsługuje projektor, który jako symbol wyzwolenia staje się jej częścią²³.

Na wielu terenach wiejskich pierwszym „zwiastunem” kina nie był sam seans, lecz przybycie ekipy projekcyjnej. W artykule *Wznosząc srebrny ekran na górę* Ba czytamy, że została ona przywitana już kilkanaście kilometrów przed wioską i ostatecznie kilka godzin podróży pokonano wspólnie. Ten rodzaj ekscytacji udzielającej się widzom doskonale oddaje fragment opowiadania autorstwa Yi Xiangdonga (衣向东), zamieszczonego w 2005 r. w czasopiśmie „Xiaoshuo Yuebao” (《小说月报》, „Miesięcznik Powieściowy”):

Po południu operator wraz z lokalnym elektrykiem wnieśli projektor na środek placu. Zgromadzeni zaczęli pokrzykiwać i wiwatować, a dzieci otoczyły przybysza i podziwiali, jak grał na pięknym gwizdki i jak przy tym poruszały się jego brwi oraz ręce. Zupełnie przeciętnie się prezentujące na innych uszy, nos czy oczy na twarzy kinooperatora wydawały się niezwykle godne obserwowania. Po chwili nieco się tym zirytował i zaczął krzyknąć: „Rozstąpić się! Na co tak się gapicie?”²⁴.

W dalszej części opowiadania czytelnik dowiaduje się, że dla młodego narratora przybywający z odległego, lepszego świata członek zespołu projekcyjnego staje się postacią na tyle pociągającą, że z czasem zaczyna marzyć o podobnej pracy w przyszłości. W tym przypadku fikcja literacka pokazuje, w jaki sposób członkowie kin objazdowych mogli być wzorami do naśladowania oraz symbolem nowego życia i pracy w socjalistycznej ojczyźnie.

²² S. Li 李舒凯, *Wo shi yige Xin Zhongguo de fangyingyuan* 我是一个新中国的放映员 [Jestem projekcjonistką Nowych Chin], „Dazhong Dianying” 1951, no. 26, s. 23.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cyt. za: X. Li 衣向东, *Aiqing Xijie* 爱情西街 [Zachodnia alejka miłości], Guilin 2008, s. 8: „到了半午, 放映员在村里个电工的帮助, 把放映机驮到了场地中央。场地就欢呼雀跃, 孩子们都围拢去打量放映员, 看的如何吹了美妙的哨, 看的眉毛如何眨眨的, 看的手和如何作, 切在别看都极平常的耳鼻喉, 安放在了放映员就那么值得观望了。放映员有些烦躁, 声喊, 边去边去, 有啥好看的”.

Opowiadanie Yi oferuje jednak nieco więcej niż jedynie rodzaj nostalgii za dzieciństwem spędzonym „pod czerwonym sztandarem”, ponieważ autor daleki jest od idealizowania rzeczywistości. W dalszej części dowiadujemy się, że kinooperator jest postacią podłą i złośliwą, która mści się na ciotce głównego bohatera, gdy ta odrzuca jego awanse. Zupełnie inaczej jest w przypadku wspomnianej Li Shukai – jej opowieść o tym, w jaki sposób stała się obiektem zainteresowania publiki, jest niezwykle pozytywna. Ten rodzaj często spotykanych w partyjnych mediach życzliwych stosunków między widzami a robotnikami jest produktem propagandy, podczas gdy historia Yi Xiangdonga wydaje się bliższym rzeczywistości niejednoznaczny opisem autentycznych postaci pracujących z dala od domów, dla których wykonywany zawód jest tylko ciężkim obowiązkiem. Można stwierdzić, że eksponowanie postaci operatorów miało podwójne znaczenie: media podkreślały wyzwolenie i nowe życie w socjalistycznym państwie, lecz rzeczywistość nierzadko znacznie odbiegała od tak wytworzonego idealnego obrazu.

Kinooperator jako przodownik pracy

Opowieści o dalekich i niebezpiecznych podróżach mobilnych zespołów projekcyjnych, które stanowią nowy podgatunek dziennikarski, wpisują się w szerszy nurt literatury dotyczący przodowników pracy (劳动模范, *laodong mofan*). Można do niego zaliczyć także znane z ZSRR i PRL historie o wybitnych technologach, spawaczach czy traktorzystach. Dlaczego partyjna propaganda wybrała kinooperatorów jako robotniczą awangardę? Tina Mai Chen zauważa, że ich wyjątkowy charakter polegał na tym, że swoją obecnością i symbolicznym wzniesieniem białego płótna (służącego za ekran) wyznaczali geograficzne granice nowej socjalistycznej sztuki. Z tego też powodu najbardziej eksponowane były te ekipy, którym udawało się dotrzeć do najodleglejszych zakątków kraju, zamieszkiwanych nie przez Chińczyków Han, lecz przez mniejszości etniczne²⁵. Jednakże niezwykle szczegółowy styl opisów tych wypraw wskazuje, że istotny był jeszcze jeden element, a mianowicie kult pracy fizycznej. W artykule *The 'Machine Operator': Deus Ex Machina of the Storefront Cinema* Timothy Barnard zauważa, że osoby obsługujące projektor w pierwszych latach kina w Europie i USA nieustannie podkreślały, iż ich praca ma charakter umysłowy czy artystyczny, lecz nie fizyczny²⁶. Podobne rozróżnienie było zauważalne w działalności Centrum Powszechnej Edukacji w Zhenjiang jeszcze w czasach Republiki²⁷. W odróżnieniu od Republiki jednak medialna narracja w ChRL przedstawiała

²⁵ T. Mai Chen, *Textual communities and localized practices of Film in Maoist China* [w:] *Film, History, and Cultural Citizenship: Sites of Production*, eds. T. Mai Chen, D.S. Churchill, New York 2007, s. 65.

²⁶ T. Barnard, *The Machine Operator: Deus Ex Machina of the Storefront Cinema*, „Framework” 2002, vol. 43, no. 1, s. 40–75.

²⁷ H.T. Chen, *Cinemas, Highways...*, s. 28–29.

operatorów jako robotników odpowiedzialnych za transport własnych narzędzi. Był to wyraz radykalnej zmiany ideologicznej: praca fizyczna przestała być domeną wyłącznie niewykształconych niższych klas, stając się źródłem dumy, a nawet istotnym kryterium oceny moralnej.

Odwroćcie wielowiekowej hierarchii pracy fizycznej i umysłowej było jedną z podstaw idei Mao w odniesieniu do literatury i sztuki. W *Yan'ańskich przemowach na temat literatury i sztuki* (《在延安文艺座谈会上的讲话》, *Zai Yan'an Wenyi Zuotanhuishang de Jianghua*) z maja 1942 r. przywódca KPCh wyraźnie wskazał, że to właśnie praca fizyczna jest moralną podstawą koncepcji sztuki w służbie „robotników, chłopów i żołnierzy”. Degradacja statusu pracy intelektualnej najlepiej widoczna jest w nowo powstałych określeniach, jak: „pracownik kulturalno-artystyczny” (文艺工作者, *wenyi gongzuo zhe*) czy „pracownik kultury” (文化工作者, *wenhua gongzuo zhe*), używanych w odniesieniu do zatrudnionych w instytucjach nowego reżimu.

Wraz ze stworzeniem nowej grupy „pracowników kultury” ideologia nakazywała także podwyższyć społeczny status robotników. We wszystkich sztukach wizualnych wizerunki chłopów czy pracowników fabryk stały się codziennością, nowi bohaterowie byli też wzorcami dla twórców filmów i pomników²⁸. Spośród najbardziej pożądanых cech wyróżniano wysoką efektywność, gotowość do poświęceń, lojalność wobec partii i przewodniczącego Mao, patriotyzm oraz wolę pomocy tym, którzy przejawiali oznaki „zacołania ideologicznego”²⁹.

Oparta na woluntaryzmie myśl Mao Zedonga dawała ludzkiej woli siłę tworzenia historii niezależnie od poziomu rozwoju kraju. Jak zauważa Maurice Meisner, tak silna wiara w ludzką siłę sprawczą doprowadziła do tego, że obsesja na punkcie ideologicznej ortodoksji była filarem KPCh już od czasów działalności w bazie Yan'an (延安) w latach 30. i 40. XX wieku³⁰. Po zdobyciu władzy w całym kraju KPCh zaczęła rozpowszechniać nowe dogmaty za pomocą środków masowego przekazu. Członkowie mobilnych zespołów projekcyjnych, odpowiedzialni za propagowanie polityki partii w kinie, regularnie organizowali zebrania, w czasie których dyskutowano o kwestiach politycznych i ideologicznych. Nie byli oni zwyczajnymi pracownikami aparatu propagandy, wymagano bowiem od nich, by służyli za wzór politycznych cnót i czerpali inspirację do pracy z rewolucyjnej myśli Mao Zedonga. Na przykład po tym jak jedna z ekip z powiatu Pingdu (平度县) w prowincji Szantung przez 25 dni z rządu nie opuściła siedziby komuny i nie zorganizowała żadnego pokazu, lokalne władze nakazały jej członkom sumienną lekturę i pogłębioną

²⁸ Por. T. Mai Chen, *Proletarian White and Working Bodies in Mao's China*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 2003, no. 2, s. 361–393; L. Pang, *The Visual Representation of the Barefoot Doctor: Between Medical Policy and Political Struggle*, „Positions: Asia Critique” 2014, no. 4, s. 837–875.

²⁹ Y. Chen, *Creating the „New Man”: From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, Honolulu 2009, s. 76–100.

³⁰ M. Meisner, *Mao's China and After*, New York 1986, s. 42.

dyskusję poświęconą *Yan'ańskim przemowom na temat literatury i sztuki*, by pobudzić w nich rewolucyjnego ducha i skłonić do wyjazdu w regiony wiejskie³¹.

W skrajnych przypadkach można było odnieść wrażenie, że propaganda usiłowała przekonać czytelników, iż polityczna i ideologiczna poprawność są wyłącznym kryterium sukcesu. Usiłowano stworzyć wizerunek operatora, który potrafił zamienić polityczną doktrynę w świadome i celowe działanie, a wysoki poziom ideologiczny łączył ze zdrowym i silnym ciałem. Innym stałym elementem narracji były informacje o ratowaniu sprzętu z narażeniem zdrowia i życia³². Ta jedna z nowych socjalistycznych cnót była owocem materialnych niedoborów i stawiania dobra społeczeństwa ponad dobrem jednostki. Od członków zespołów projekcyjnych oczekiwano, by byli gotowi ryzykować życie w trosce o drogie wyposażenie. Bezpieczeństwo sprzętu było bowiem niezbędne, by zagwarantować nie tylko dostarczenie rolek filmu na miejsce projekcji, ale wręcz stabilność całego systemu dystrybucji.

Można stwierdzić, że prasowa narracja, tworząc nowy wizerunek wzorowego pracownika systemu kultury centralnie sterowanej, stała się częścią dużo większego projektu, który miał na celu ukształtowanie „nowego socjalistycznego człowieka”, zaś kinooperatora przedstawiano jako inspirujący wzorzec osobowy. Media określały go jako obywatela Nowych Chin, o doskonałych kwalifikacjach politycznych, moralnych i fizycznych, bowiem jego ciało było postrzegane jako symbol wyzwolenia kraju. Denise Gimble nazwała to przedsięwzięcie rodzajem „somatycznej inżynierii” (*somatic engineering*), nakierowanej na wtłoczenie politycznych i ideologicznych wartości w fizyczne ciało³³. Michael Dutton natomiast, opisując chiński wymiar sprawiedliwości, zdefiniował instytucję reformy przez pracę (*劳动改造, laodong gaizao*) jako system bezpośrednio oddziałujący na ciała skazanych i produkujący „aktywnych, zaangażowanych i użytecznych socjalistycznych poddanych”³⁴.

Obie idee mają jedynie częściowe zastosowanie przy analizie prasowych opisów podróży zespołów projekcyjnych. Po pierwsze, kinooperatorzy byli jedynie narzędziem „somatycznej inżynierii”, której skuteczność zależała od tego, czy widzowie rozumieli i akceptowali przekazywane za pomocą filmów przesłanie ideologiczne. W tym sensie ich rola jako instrumentów propagandy niewiele różniła się od

³¹ *Pingdu dianying fangyingdui 平度电影放映队, Rang shehuiizhuyi sixiang chuanbian xin nongcun: tan nongcun puji fangying de jige guanjian wenti 让社会主义思想传遍新农村——谈农村普及放映的几个关键问题* [Niech socjalistyczna myśl dotrze do każdej nowej wsi: o kilku kluczowych problemach związanych z upowszechnianiem projekcji na terenach wiejskich], „Dianying Fangying” 1964, no. 8, s. 6.

³² Y. Chen, *Creating the „New Man”...*, s. 76.

³³ D. Gimble, *Civilizing Bodies: Somatic Engineering in China* [w:] *Sports Across Asia: Politics, Cultures, and Identities*, eds. K. Bromber, B. Krawietz, J. Maguire, New York 2013, s. 32–58.

³⁴ M. Dutton, *Disciplinary Projects and Carceral Spread: Foucauldian Theory and Chinese Practice*, „Economy and Society” 1992, no. 3, s. 276–294.

aktorów (bądź postaci filmowych), ponieważ w takim samym stopniu opierała się na promowaniu nowych wzorców osobowych. Kierownictwo aparatu propagandy wielokrotnie apelowało do filmowców o przedstawianie heroicznych protagonistów, by mogli służyć widzom za ideały do naśladowania. Historia kina tzw. siedemnastu lat (“十七年”电影, *shiqi nian dianying*)³⁵ dowodzi, że chociaż rezultaty pracy zespołów projekcyjnych były dalekie od doskonałości, to prasowe doniesienia na ich temat pomagały tworzyć wizerunek „aktywnych, zaangażowanych i użytecznych socjalistycznych poddanych”, jak pisał Dutton.

Podsumowanie

Jean-Louis Baudry w artykule *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* z 1975 r. dowodzi, że skuteczność politycznej propagandy ostatecznie zależy od tego, jak dobrze ukryty jest proces produkowania i przetwarzania podawanych obywatelom informacji³⁶. Dlatego też na Zachodzie krytyka propagandy opiera się na demaskowaniu kłamstw oraz na dekonstrukcji nieprawdziwych wizji rzeczywistości tworzonych przez polityczne reżimy.

W przeciwieństwie do Europy w Chinach polityczna natura pracy objazdowych kin była często i dogłębnie „demaskowana” przez media, których doniesienia pokazywały, jak wielki wysiłek krył się za blaskiem białego płótna rozstawionego pod rozgwieżdżonym nocnym niebem. Członkowie zespołów wystawieni byli na kontakt z publicznością i nie mogli ukryć się w mroku kinowej sali. Wręcz przeciwnie, czytelnicy i widzowie byli zachęceni, by zaglądać za kulisy i przekonywać się osobiście, jak działa system dystrybucji i projekcji oparty na fizycznym wysiłku „pracowników kultury”. Ukrywany na Zachodzie fizyczny aspekt tego zawodu w Chinach był celebrowany jako część nowego socjalistycznego etosu pracy.

Naturalnie, ten rodzaj „demaskowania” przez partyjną prasę był jedynie pozorny, ponieważ treść filmów była wypaczeniem faktów i próbą manipulowania historią. Jednakże nawet takie „odkrywanie” mechanizmów działania propagandy miało na celu uwidocznienie jej istnienia i szerokiego zasięgu oddziaływania dla mieszkańców terenów wiejskich, którzy mieli znikomą kontakt z jakimikolwiek instytucjami państwa, a jeszcze mniejszy z instytucjami państwowej kultury centralnie planowanej. W tym procesie to właśnie praca i ciało kinooperatorów odegrały kluczową rolę, ponieważ stanowiły dopełnienie ideologicznego przesłania filmowych obrazów.

³⁵ Powszechnie stosowane w chińskim filmoznawstwie określenie kina lat 1949–1966.

³⁶ J.-L. Baudry, *Ideological effects...*

Literatura

- Bao W., *Fiery Cinema: The Emergence of an Affective Medium in China 1915–1945*, Minneapolis 2015.
- Barnard T., *The Machine Operator: Deus Ex Machina of the Storefront Cinema*, „Framework” 2002, no. 1.
- Baudry J.-L., *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, „Film Quarterly” 1974–1975, no. 2.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963.
- Chen H.T., *Cinemas, Highways, and the Making of Provincial Space: Mobile Screenings in Jiangsu, China, 1933–1937*, „Wide Screen” 2018, no. 1.
- Chen Y., *Creating the „New Man”: From Enlightenment Ideals to Socialist Realities*, Honolulu 2009.
- Dapo yandong bu huodong de chenghui* 打破严冬不活动的成灰 [Trzeba zerwać z przyzwyczajeniem do bierności fizycznej w czasie mrozów], „Dianying Fangying Ziliao” 1956, no. 3.
- Dianying fangyingdui buyao pa jin shanqu* 电影放映队不要怕进山区 [Mobilne zespoły projekcyjne nie powinny obawiać się wchodzić na tereny górskie], „Renmin Ribao”, 2.09.1953.
- DeMare B., *Mao’s cultural army: Drama Troupes in China’s Rural Revolution*, Cambridge 2015.
- Dutton M., *Disciplinary Projects and Carceral Spread: Foucauldian Theory and Chinese Practice*, „Economy and Society” 1992, no. 3.
- Gallagher S., Zahavi D., *Phenomenological Mind*, London 2008.
- Kenez P., *The birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917–1929*, London 1985.
- Gimple D., *Civilizing Bodies: Somatic Engineering in China* [w:] *Sports Across Asia: Politics, Cultures, and Identities*, eds. K. Bromber, B. Krawietz, J. Maguire, New York 2013.
- Huoyue zai qunshan zhong de dianying fangyingdui* 活跃在群山中的电影放映队 [Działający pośród gór mobilny zespół projekcyjny], „Renmin Ribao”, 13.06.1963.
- Li R. 李瑞东, „Projekcja Filmowa” 1966, no. 1–2.
- Li S. 李舒凯, *Wo shi yige Xin Zhongguo de fangyingyuan* 我是一个新中国的放映员 [Jestem projekcjonistką Nowych Chin], „Dazhong Dianying” 1951, no. 26.
- Li X. 衣向东, *Aiqing Xijie* 爱情西街 [Zachodnia alejka miłości], Guilin 2008.
- Lu X., *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity*, Boston 2020.
- Mai Chen T., *Proletarian White and Working Bodies in Mao’s China*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 2003, no. 2.
- Mai Chen T., *Textual communities and localized practices of Film in Maoist China* [w:] *Film, History, and Cultural Citizenship: Sites of Production*, eds. T. Mai Chen, D.S. Churchill, New York 2007.
- Mai Chen T., *The Human-Machine Continuum in Maoism: The Intersection of Soviet Socialist Realism, Japanese Theoretical Physics, and Chinese Revolutionary Theory*, „Cultural Critique” 2012, no. 80.
- Mauss M., *Techniques, Technology, and Civilization*, New York 2006.
- Meisner M., *Mao’s China and After*, New York 1986.
- Meng L. 孟玲, *Tapo bingshan wei mumin* 踏破冰山为牧民 [Pokonując mroźne góry dla pasterzy], „Dianying Fangying” 1964, no. 12.
- Pang L., *The Visual Representation of the Barefoot Doctor: Between Medical Policy and Political Struggle*, „Positions: Asia Critique” 2014, no. 4.
- Pingdu dianying fangyingdui* 平度电影放映队, *Rang shehuizhuyi sixiang chuanbian xin nongcun: tan nongcun puji fangying de jige guanjian wenti* 让社会主义思想传遍新农村——谈农村普及放映的几个关键问题 [Niech socjalistyczna myśl dotrze do każdej nowej wsi: o kilku kluczowych problemach związanych z upowszechnianiem projekcji na terenach wiejskich], „Dianying Fangying” 1964, no. 8.

Tang P. 唐佩泽, *Guojingxian shang de yizhi fangyingdui* 国境线上的一支放映队 [Mobilny zespół projekcyjny na rubieżach kraju], „Renmin Ribao”, 23.08.1956.

Yinmu guashang Dabashan—Shaanxi Pinglixian dianying fangyingdui disandui de yingxiong gushi 银幕挂上大巴山——陕西平利县电影放映队第三队的英雄故事 [Wznosząc srebrny ekran na górze Ba. Bohaterska opowieść o trzecim zespole projekcyjnym z powiatu Pingli w prowincji Shaanxi], „Renmin Ribao”, 13.06.1960.

Zhongguo dianying faxing fangying gongsi 中国电影发行放映公司, *Zhongguo dianying faxing fangying tongji ziliao huibian* 中国电影发行放映统计资料汇编 [Kompedium statystyczne chińskiej produkcji i dystrybucji filmowej], Beijing 1961.

SUMMARY

BUILDING A NEW SOCIALIST CULTURE: MOBILE PROJECTION TEAMS AS A PROPAGANDA TOOL IN PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA 1949–1966

After the founding of the People's Republic of China, the Chinese Communist Party (CCP) embarked on a groundbreaking project: the creation of new art for “workers, peasants and soldiers.” In this great endeavour designed to shape the “new socialist man,” film proved to be one of the most effective tools and the so-called mobile projection teams (MPT) criss-crossing the country were assigned the task of bringing a new politicised art to people living in the most distant parts of China. The present article aims to describe the mechanisms of centrally-planned culture as it functioned in the vast countryside and prove that film projectionists were as important as films itself for the promotion of new state ideology. Through an analysis of Chinese press articles from the 1949–1966 period and the use of most recent Western scholarship in the field the author aims to bring new life to the study of the so far relatively overlooked aspect of Chinese filmmaking: the “seventeen years” (1949–1966) period. Special attention being paid to contemporary accounts of MPT's work, the author also avails himself of works of fiction in order to present a multi-faceted view of an important aspect of PRC state propaganda. The author believes that this new scope of study will be beneficial not only to scholars of Chinese culture but also bring the largely unknown history of the currently biggest film market in the world to light.