



Studia
Filmoznawcze
44
Wrocław 2023

Aleksander Młyński

CHINY W HOLLYWOOD. WPŁYW WZROSTU CHIŃSKIEGO RYNKU KINOWEGO NA TREŚĆ WSPÓŁCZESNYCH FILMÓW HOLLYWOODZKICH

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.44.16>

Wyrośnięcie Chin do rozmiarów globalnej potęgi jest z pewnością jednym z najważniejszych procesów na arenie międzynarodowej XXI wieku. Opinia publiczna najczęściej skupia się na tych materialnych, „twardych” dowodach wzrostu. Wskaźniki PKB czy wartość handlu zagranicznego mówią nam o ekonomicznym aspekcie historii i choć udaje im się uchwycić bardzo dużo, to coś im może umknąć. Dla tej pracy podstawową statystyką jest jedna, bardzo specyficzna — liczba ekranów kinowych. W Chinach w 2020 roku było ich 75 581. Dla porównania w Stanach Zjednoczonych jest ich wówczas raptem 40 998¹. Konsekwencji tego zjawiska jest wiele, gdyż rynek filmowy został w ostatniej dekadzie przez masowe otwieranie kin w Państwie Środka wywrócony do góry nogami. W 2018 roku, czyli ostatnim przed zakłóceniami wywołanymi pandemią COVID-19, sprzedaż biletów w Chinach wyniosła 8,9 mld USD, w USA zaś i Kanadzie — 11,89 mld USD². Zgodnie z przewidywaniami ekspertów mimo zawirowań związanych z pandemią w 2020 roku

¹ R. Davis, *China's cinema screen count leaps despite COVID closures*, Variety.com 16.02.2021, <https://variety.com/2021/film/news/china-cinema-screen-count-increased-2020-1234909164/> (dostęp: 9.07.2021).

² L. Shackleton, *China's box office increases by 9% to \$8.9bn in 2018*, „Screen Daily” 2.01.2019, <https://www.screendaily.com/news/chinas-box-office-increases-by-9-to-89bn-in-2018/5135508.article#:~:text=China%27s%20box%20office%20reached%20%248.86,by%20the%20National%20Film%20Bureau> (dostęp: 15.10.2022).

chiński box office wyprzedził pod względem sprzedaży biletów ten amerykański³. Ów trend będzie jedynie się utrzymywał, a jego długofalowe skutki wciąż pozostają niezidentyfikowane.

Społeczeństwa oparte na indywidualizmie i prawie do wolności ekspresji mogą patrzeć na rosnący status Chin ze zmartwieniem, ponieważ to państwo reprezentuje inne wartości. Obecny tam ustrój ma charakter autorytarny (przez niektórych określany nawet mianem totalitarnego⁴) i promuje kolektywizm obywateli, a zarazem tłamsi indywidualizm. Nie jest to co prawda nowość dla sinosfery, która przez wieki została ugruntowana na konfucjańskim promowaniu społeczeństwa jako bytu kolektywnego i harmonijnego⁵. Indywidualizm był nowością pojawiającą się w chińskim społeczeństwie za sprawą industrializacji, urbanizacji i zwiększonej mobilności ludności w ostatnich dekadach⁶. Współcześnie Komunistyczna Partia Chin używa cenzury jako narzędzia do promocji pożądaných postaw. Taki odgórny nacisk jednak martwi. Problematiczna okazuje się bowiem sytuacja, w której po zabiegi ograniczające wolność słowa sięga aktor stosunków międzynarodowych, będący jednocześnie ekonomicznym i politycznym hegemonem na scenie światowej. Niewielkie zainteresowanie Zachodu sytuacją Ujgurów w chińskiej prowincji Sinciang dowodzi jednocześnie tego, że amerykańskie i europejskie korporacje na naruszenia praw człowieka nie reagują. A nawet jeśli na to sobie pozwolą, to szybko zostaną przez chiński rząd ukarane⁷.

Z wymogami chińskiej cenzury zgadzać się muszą nie tylko rodzime produkcje filmowe, lecz także te zagraniczne, próbujące uzyskać dostęp do tego największego rynku kinowego na świecie. Dostęp do sieci dystrybucyjnej w Państwie Środka jest ściśle regulowany, niemniej kuszą ewentualne profity z nim związane. W rezultacie nawet najbardziej zamożne studia filmowe decydują się na tworzenie blockbusterów, których treści nie zakwestionują w żaden sposób linii partyjnej. Celem niniejszej pracy jest eksploracja właśnie tego procesu. W jego ramach kino hollywoodzkie, zamiast tradycyjnego propagowania wartości amerykańskich, ugina się i przystaje na wymogi innego państwa. To sytuacja bez precedensu, gdyż amery-

³ P. Brzeski, *It's official: China overtakes North America as world's biggest box office in 2020*, „The Hollywood Reporter” 18.10.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/its-official-china-overtakes-north-america-as-worlds-biggest-box-office-in-2020-4078850/> (dostęp: 9.07.2021).

⁴ S. Babones, *Yes, you can use the T-word to describe China*, „Foreign Policy” 10.04.2021, <https://foreignpolicy.com/2021/04/10/china-xi-jinping-totalitarian-authoritarian-debate/> (dostęp: 9.07.2021).

⁵ B. Winfield *et al.*, *Confucianism, collectivism and constitutions: press systems in China and Japan*, „Communication Law and Policy” 5, 2020, nr 3, s. 323–347.

⁶ W. Gong *et al.*, *The lineage theory of the regional variation of individualism/collectivism in China*, „Frontiers in Psychology” 2020, nr 11, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.596762>.

⁷ ps, *Chińskie stacje tv zamazują loga zachodnich marek, to zemsta za wsparcie dla prześladowanych Ujgurów*, Wirtualne Media 9.04.2021, <https://www.wirtualnemedia.pl/artikul/chinskie-stacje-tv-zamazuja-loga-zachodnich-marek-kara-za-wsparcie-dla-wykorzystywanych-ujgurow-dlacz> (dostęp 9.07.2021).

kański przemysł filmowy był tradycyjnie lojalny wobec swoich ojczyrstych wartości i służył od zawsze jako narzędzie do promocji i zwiększania prestiżu USA.

Sztuka filmowa jest nieodłącznie powiązana z uwarunkowaniami rynkowymi, zaś sukces artystyczny częstokroć pozostaje drugorzędny względem tego komercyjnego. Opisuje to John Belton, który zauważa, że kino było ewoluującą instytucją o charakterze ekonomicznym, technologicznym oraz społecznym⁸. Rozwój trzech systemów — studyjnego, gatunkowego i aktorskiego — był kluczowy dla wytworzenia się specjalnych, przemysłowych warunków, w których powstało Hollywood jako światowe zagłębie produkujące rozrywkę. Ważne jest jeszcze podkreślenie, jak egalitarnym i bliskim amerykańskiemu społeczeństwu doświadczeniem było chodzenie do kina. Kino, mimo niezbyt prestiżowej proveniencji na początku XX wieku, z czasem stało się luksusową instytucją⁹. W latach 1929–1949 ponad 80 mln obywateli Stanów Zjednoczonych wybierało się do kina przynajmniej raz w tygodniu — było to niemal 70% ówczesnej populacji całego kraju¹⁰. Dla porównania w 2019 roku raptem 14% Amerykanów udało się do kina przynajmniej raz w miesiącu¹¹. Jako dziecko rewolucji przemysłowej film mógł być tworzony taśmowo, przy podziale prac pomiędzy poszczególnymi pionami produkcyjnymi. W Hollywood, zwanym wszakże inaczej Fabryką Snów, artyzm i sztuka ustąpić musiały miejsca biznesowi i modelowi wytwórstwa, który był spadkobiercą Fordowskiej produkcji taśmowej¹².

Z PERSPEKTYWY STOSUNKÓW MIĘDZYNARODOWYCH

Liczne teorie stosunków międzynarodowych mogą, poprzez użycie argumentacji opartej na dowodach empirycznych, wyjaśnić procesy przebiegające na linii Chińska Republika Ludowa (dalej: ChRL)–Hollywood. Jednak temat tej pracy wymaga bardziej zniuansowanego podejścia czerpiącego z niematerialnego spojrzenia na rzeczywistość. Najgorętsza debata dotycząca mariażu dwóch pozornie odległych od siebie instytucji — kultury i polityki — rozgorzała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Anna Wojciuk tłumaczy, że: „z jednej strony było to związane z »szokiem« końca zimnej wojny, a z drugiej — z »rozrożeniem« nacjonalizmów oraz konfliktów o charakterze etnicznym”¹³. Główne nurty teoretyczne, czyli realizm

⁸ J. Belton, *American Cinema/American Culture*, New York 2013, s. 5–6.

⁹ *Ibidem*, s. 16.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ J. Stoll, *Frequency of going to movie theaters to see a movie among adults in the United States as of June 2019*, Statista.com 4.06.2021, <https://www.statista.com/statistics/264396/frequency-of-going-to-the-movies-in-the-us/> (dostęp: 9.07.2021).

¹² J. Belton, *American Cinema*, s. 64.

¹³ A. Wojciuk, *Kultura w teoriach stosunków międzynarodowych*, [w:] *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, red. H. Schreiber, G. Michałowska, Warszawa 2013, s. 45.

i neoliberalizm, nie były adekwatnymi narzędziami do opisu nowej rzeczywistości. Wojciuk stwierdza, że ich dominacja „do skrajności doprowadziła założenia realizmu, przyjmując, że państwa są funkcjonalnie niezróżnicowanymi jednostkami, które dążą do maksymalizacji swoich użyteczności”¹⁴. Analiza ta pokazuje, że w myśleniu o polityce zagranicznej zaniedbywano różnice kulturowe czy ideologiczne pomiędzy poszczególnymi aktorami na arenie międzynarodowej. Skupiano się jedynie na tym, co znajdowało wyraz w empirii.

Zwrot nadszedł w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Wojciuk podkreśla rolę w tej wolcie Alastaira Iaina Johnstona, który:

pisze, że ahistoryczne, „obiektywne” zmienne, jak: technologia, zdolności, poziomy zagrożenia i uwarunkowania organizacyjne odgrywają drugorzędą rolę, bowiem dopiero interpretacyjne soczewki kultury nadają tym zmiennym znaczenie¹⁵.

Inny teoretyk Samuel Huntington podkreślał, że po zimnej wojnie konflikty światowe będą miały charakter nie tyle międzypaństwowy, ile międzycywilizacyjny. Dodatkowo, jego zdaniem, napięcia te mają mieć swoje podłoże nie tyle w sporach ideologicznych, ile kulturowych¹⁶. Postulaty te wywołały szereg kontrowersji, zaś rozwój wydarzeń na arenie międzynarodowej dodatkowo pokazał, że predykcje te nie były w pełni trafione. Mimo to sygnalizowane przez Huntingtona zmiany można dostrzec w dzisiejszej rywalizacji na linii USA–Chiny. Komponent kulturowy jest w niej bardzo wyraźny.

Nowo powstały paradygmat konstruktywistyczny, pogłębiony o wymiar kulturowy, wzbogacił myślenie o stosunkach międzynarodowych. Nienamacalne pojęcia, takie jak władza symboliczna czy prestiż, choć kształtowały rzeczywistość społeczną od zawsze, w naukach o stosunkach międzynarodowych nie doczekały się satysfakcjonującej uwagi. Zgodnie z teoriami konstruktywizmu krytycznego Alexandra Wendta nasza tożsamość i nasze interesy (zarówno na poziomie jednostkowym, jak i państwowym) okazują się kowalne, to znaczy są konstruowane społecznie. Na bazie takiego ontologicznego podłoża (to znaczy opartego na przekonaniu, że obiektywnie prawdziwego świata nie ma, a istnieją jedynie zbiory sił i dyskursów, które narzucają nam myślenie o rzeczywistości) tym ważniejsze jest unaocznienie i nazwanie cenzorskich praktyk ChRL.

HOLLYWOOD NA WOJNIE

By w pełni zrozumieć, jak często kino głównego nurtu było służebne wobec dominujących narracji rządu, warto przyrzeć się pokrótce trendom kształtującym działania

¹⁴ *Ibidem*, s. 47.

¹⁵ *Ibidem*, s. 48,

¹⁶ Por. S.P. Huntington, *The Clash of Civilizations?*, „Foreign Affairs” 72, 1993, nr 3, s. 22–49.

Hollywood po drugiej wojnie światowej. Zobrazują one pełniej, jak wyjątkową sytuacją jest współczesna uległość przemysłu filmowego USA wobec nacisków ChRL.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych kino wojenne przedstawiało na ekranie pewne wzorce, które często w populistyczny sposób opowiadały o amerykańskich ideałach. Przed filmami z tamtego okresu stało trudne zadanie ukazania USA jako państwa, którego działania wojenne były moralnie uzasadnione i chwalebne. Miało to doprowadzić do konwersji pacyfistycznego i izolacjonistycznego społeczeństwa amerykańskiego, podgrzania antyfaszystowskich i antynazistowskich wojennych nastrojów i wzbudzenia poparcia dla działań militarnych.

Bardzo ciekawym zjawiskiem w kinie wojennym była także jego egalitarna wymowa. Na przykład *Mściwy Jastrząb* (reż. Howard Hawks, 1943) opowiadał o losach załogi będącej *pars pro toto* amerykańskiego społeczeństwa. Oto na pokładzie tytułowego samolotu spotykają się żołnierze polskiego, szwedzkiego, anglosaskiego i żydowskiego pochodzenia, by we wspólnym wysiłku zapomnieć o podziałach etnicznych i działać na rzecz dobra swojego kraju. W wielu narracjach armia stanowiła przekrój społeczeństwa, umożliwiała międzyrasową współpracę i dowodziła, że kosmopolityzm Stanów Zjednoczonych faktycznie działa. W ten sposób kino wojenne przedstawiało zakłamaną rzeczywistość, w której ramach choćby temat napięć rasowych i dyskryminacji był konsekwentnie przemilczany. Belton zwraca jednak uwagę, że rasizm z hollywoodzkiego kina nie tyle zniknął, ile znalazł nową ofiarę:

Rasizm domowy został stłumiony, czy też, przeniesiony na rasę, której nienawidzenie było w wojennym kontekście dopuszczalne: amerykańskiego wroga, czyli Japończyków. [...] Mogli się oni stać znacznikami różności i rasowej inności, w której stronę możliwe było skierowanie animozji¹⁷.

Hollywood lat siedemdziesiątych zaczęło odchodzić się ideologicznie od tego, co proponował amerykański rząd. Nowe Hollywood kwestionowało mity i oficjalne narracje, a duch kontrkultury wisiał nad takimi produkcjami jak *Swobodny jeździec* (reż. D. Hopper, 1969) czy *Czas Apokalipsy* (reż. Francis Ford Coppola, 1979). Jednak era ta dobiegła końca wraz z nadejściem Kina Nowej Przygody, które stawiało przede wszystkim na rozrywkę, a nie rozbudowane analizy rzeczywistości społeczno-politycznej. Przez swój koniunkturalizm dzieła takich twórców jak Steven Spielberg czy George Lucas oferowały eskapistyczne doświadczenia filmowe. Ronald Reagan, zwany Wielkim Komunikatorem (*The Great Communicator*), oparł swoją prezydenturę na ponownym wytworzeniu utraconej iluzji. W reakcji na zawód kontrkulturowymi latami sześćdziesiątymi i siedemdziesiątymi czterdziesty prezydent USA obiecywał powrót do idyllicznego czasu sprzed wietnamskiej klęski:

jeśli lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte były, przynajmniej w części, okresami rozczarowania, to na przełomie siódmej i ósmej dekady nadszedł czas re-iluzji. Odpowiedzialny za to był Ronald

¹⁷ J. Belton, *American Cinema*, s. 211.

Reagan. Nie tylko miał on za zadanie odbudować amerykańską ekonomię i poczucie militarnej dominacji, lecz także, co jeszcze ważniejsze, musiał przywrócić Ameryce niewinność¹⁸.

Amerykańskie kino za czasów prezydentury Ronalda Reagana przeszło pewną transformację. Biegło torem równoległym do jego polityki, niejako dopasowując się do nowego obrazu Ameryki narzucanego przez prezydenta. To wtedy kino gatunkowe zaczęło prezentować określony wzorzec męskości. Jego symbolami stali się tacy aktorzy jak Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone czy Dolph Lundgren, a w ten kanon wpisał się także Clint Eastwood i jego kultowa postać Harry’ego Callahana (*Nagle zderzenie*, reż. Clint Eastwood, 1983 oraz *Pula śmierci*, reż. Buddy van Horn, 1988). Gwiazdorzy wyróżniali się swoją fizycznością: ogromna muskulatura i niezbyt ekspresyjna gra aktorska mogą świadczyć o pewnej powierzchowności postaci, które odtwarzali na ekranie. J. Hoberman jednak zauważa, że widza nie powinny takie pozory zwodzić — pod fasadą mięśni i prostoty skrywała się określona ideologia. Przykładem może być tutaj czwarta część przygód Rocky’ego Balboi (Sylvester Stallone), w której bokser mierzy się z Ivanem Drago (Dolph Lundgren). Trudno o mniej subtelne obrazowanie — USA w tej ekranowej fantazji odnoszą militarny sukces, by po chwili propagować pokojowe i demokratyczne ideały. W *Rockym IV* Stallone wskrzesza wiarę w „amerykański sen” oraz to, że USA mogą dalej odgrywać rolę światowego przywódcy. Kino, polityka i ideologia znalazły w czasach prezydentury Reagana moment idealnej synergii.

RASIZM I STEREOTYPY W REPREZENTOWANIU AZJATÓW W KINIE HOLLYWOODZKIM

Genealogię napięć i stereotypów dotyczących mniejszości azjatyckie i arabskie opisał w swoim klasycznym opracowaniu Edward Said. *Orientalizm* to praca podkreślająca, jak dziedzictwo kolonializmu wpłynęło na myślenie białego „człowieka Zachodu” na temat „orientalnej reszty świata”. Orient według Saida to nie tyle konkretna kraina, ile zbiór wyobrażeń i uproszczeń dotyczących nieskonkretyzowanej przestrzeni geograficznej. To konstrukt będący zbiorem zachodnich wyobrażeń na temat abstrakcyjnego, nieistniejącego, mitycznego Wschodu¹⁹. Ostatnie zmiany w związku z przedstawieniami wszelkich mniejszości na ekranach wynikają, zdaniem Michała Witka, z dwóch procesów: walki owych mniejszości o większą widoczność w branży rozrywkowej oraz pojawienia się nowych mediów, zwłaszcza

¹⁸ J. Hoberman, *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*, New York-London 2020, s. 17.

¹⁹ E. Said, *Orientalism*, London 1995, s. 1–2.

serwisów streamingowych takich jak Netflix czy Hulu²⁰. Jednak zanim do tej rewolucji mogło dojść, mniejszości chińskie i japońskie spotykały się w przestrzeni publicznej USA ze stereotypami. Warto przyjrzeć się doświadczeniom tych mniejszości, gdyż to one z perspektywy tej pracy są najważniejsze.

Zachód od czasów kolonialnych myślał o Azji Wschodniej przez pryzmat stereotypu „żółtego niebezpieczeństwa” (*Yellow Peril*). Równoległe do działań kolonizatorskich Europy także w Stanach Zjednoczonych zaczęło rozwijać się wrogie nastawienie względem imigrantów chińskich i japońskich. Ich znaczny napływ w XIX wieku wynikał z niedoboru pracowników na rynku oraz wybuchu „gorączki złota” w Kalifornii²¹. Wrogość wynikała z napływu imigrantów i lęku białych Amerykanów przed utratą pracy na rzecz przybyszów z Azji. Niechęć miała więc podłoże ekonomiczne, niemniej z czasem nabrała ona kolejnych wymiarów. Lęk przed ludnością pochodzenia chińskiego i japońskiego²² przybierał formę konkretnego stereotypu. Standardowym wyobrażeniem na temat Azjaty w popularnym dyskursie był „drobny mężczyzna o komicznie przesadzonych cechach, niezdolny do posługiwania się poprawną angielszczyzną i dodatkowo zupełnie kulturowo niezrozumiały dla białego człowieka”²³. Jednym z emblematycznych przykładów, które zapisały się w kulturze lat trzydziestych XX wieku, jest postać doktora Fu Manchu, czyli superzłoczyńcy, którego wizerunek powielany był w literaturze i filmach. Te reprezentacje przyczyniały się do demonizacji azjatyckich mniejszości i „w typowo Saidowskich ramach prezentowały »cywilizację azjatycką« jako moralnie i technologicznie gorszą, a także niebezpieczną względem »cywilizowanego, białego Zachodu»”²⁴. Długie dziedzictwo tego stereotypu egzemplifikowane jest przez Cesarza Minga (Max von Sydow) w komiksowym *Flashu Gordonie* (reż. Mike Hodges, 1980)²⁵ czy też kreacjach Christophera Lee z lat sześćdziesiątych (*Twarz Fu Manchu*, reż. Don Sharp, 1965; *Narzeczone Fu Manchu*, reż. Don Sharp, 1966; *Zemsta Fu Manchu*, reż. Jeremy Summers, 1967; *Krew Fu Manchu*, reż. Jesús Franco, 1968; *Zamek Fu Manchu*, reż. Jesús Franco, 1969).

²⁰ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril” — representations of Asians and Asian Americans in the context of the “streaming revolution” in the United States*, „Prace Kulturoznawcze” 24, 2020, nr 4, s. 15–31.

²¹ D. Shim, *From yellow peril through model minority to renewed yellow peril*, „Journal of Communication Inquiry” 22, 1998, nr 4, s. 387.

²² Witek i Saito zwracają uwagę na to, że stereotypiczne myślenie zatarło również wszelkie granice i rozróżnienia między przedstawicielami poszczególnych azjatyckich nacji. Zgodnie z opisywanymi przez Saida orientalistycznymi praktykami kontynent azjatycki, wszak najbardziej różnorodny ze wszystkich, ma w zachodnim myśleniu twarz Chińczyka.

²³ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril”*, s. 19.

²⁴ *Ibidem*, s. 21.

²⁵ B. Child, *The problem with Flash Gordon is racism — and animation won't fix it*, „The Guardian” 27.06.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/jun/27/the-problem-with-flash-gordon-racism-taika-waititi-project> (dostęp: 9.07.2021).

Warto przy tym jednocześnie podkreślić, że równoległe do stereotypowych, a momentami wręcz demonizujących przedstawień kultur azjatyckich w Hollywood, dochodziło do praktyki whitewashingu. Wymienione powyżej przykłady Cesarza Minga granego przez Maxa von Sydowa czy Fu Manchu odgrywanego przez Christophera Lee pokazują, że w wielu wypadkach dochodziło do sytuacji, w której wybrane etniczności nie były pokazywane w ogóle na ekranie. Co ważne, echa tej praktyki docierają również do czasów współczesnych. W amerykańskim remake’u anime *Ghost in the Shell* (reż. Rupert Sanders, 2017) w roli głównej wystąpiła Scarlett Johansson, rolę zaś Starożytnej w marvelowskim *Doktorze Strange* (reż. Scott Derrickson, 2016) odegrała Tilda Swinton. Obie te postacie oryginalnie były azjatyckiego pochodzenia (odpowiednio: japońskiego i tybetańskiego), jednak w wymienionych blockbusterach zaangażowano białe aktorki, co wywołało falę kontrowersji.

Mechanizm ten był częścią ogólniejszego problemu związanego z marginalizacją kultur azjatyckich, a także zawłaszczeniem ich przez białe media głównego nurtu. Jednym z toposów bardzo często przewijających się w tym kontekście było coś, co Steve Rose określił potocznie „białymi kolesiami lepszymi w byciu Azjatami niż sami Azjaci”²⁶. Koronnym przykładem jest tutaj kariera Bruce’a Lee, który spopularyzował kino sztuk walki w Hollywood, a następnie został zastąpiony przez Davida Carradine’a w serialu *Kung Fu* (ABC, 1972–1975), mimo że główna rola początkowo napisana była dla Lee²⁷.

Odbiór chińskich i japońskich Amerykanów rozciągnięty był między dwoma modelami — opisanym „żółtym niebezpieczeństwem” a koncepcją tak zwanej modelowej mniejszości (*model minority*). Zakładała ona, że reprezentanci wymienionych mniejszości etnicznych świetnie funkcjonują w społeczeństwie USA mimo swojego imigranckiego statusu. Takie spojrzenie na ugrupowania chińskie i japońskie wynikało zarówno z przemian politycznych, jak i z danych empirycznych, które wskazywały, że w przeciwieństwie do innych mniejszości narodowych i etnicznych, te radziły sobie wyjątkowo dobrze. Witek opisuje, jak w latach sześćdziesiątych XX wieku Amerykanie azjatyckiego pochodzenia prezentowani byli jako wzór dla innych grup, co miało jednocześnie na celu zdyskredytowanie Ruchu Praw Obywatelskich²⁸. Politycy, zwłaszcza reprezentujący partię Republikanów, używali stereotypu *model minority*, by pokazać, że w USA możliwe jest osiągnięcie awansu społecznego pomimo nieuprzywilejowanego statusu. Sukces finansowy i przedsiębiorczość mniejszości azjatyckich okazały się dowodem na nieudolność innych grup społecznych, w tym tych afroamerykańskich.

²⁶ S. Rose, *Ghost in the Shell’s whitewashing: does Hollywood have an Asian problem?*, „The Guardian” 31.03.2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/31/ghost-in-the-shells-whitewashing-does-hollywood-have-an-asian-problem> (dostęp: 9.07.2021).

²⁷ M. Witek, *The changing face of the “Yellow Peril”*, s. 23.

²⁸ *Ibidem*.

Według Gary'ego Okiihiro mniejszości azjatyckie stawiane były przed nierozwiązywalnym wyzwaniem, zaś „żółte niebezpieczeństwo” i modelowość nie stanowiły przeciwstawnych biegunów, a raczej reprezentowały pewien cykl, w który azjatyccy Amerykanie byli stale uwikłani²⁹. Z kolei Keith Aoki określał to jako wstęgę Möbiusa, w której cechy, zależnie od nacisku i kontekstu, mogły być interpretowane jako pozytywne bądź negatywne³⁰. Opisane powyżej przedstawienia, nacechowane stereotypami i uproszczeniami, musiały zostać z czasem poddane rewizji. Era beztroskiego podejścia do mniejszości azjatyckich dobiegła końca wraz ze wzrostem rynków po drugiej stronie Pacyfiku. Innym powodem było wprowadzenie w 1965 roku The Immigration and Nationality Act, za którego sprawą doszło do dwudziestodwukrotnego powiększenia się azjatyckich diaspor w USA, liczących w 2019 roku 14,1 mln osób³¹.

CHIŃSKI RYNEK FILMOWY

Jednym z największych wydarzeń w globalnym przemyśle filmowym XXI wieku z pewnością było pojawienie się Chin jako nowego potentata pod kątem produkcji, dystrybucji oraz rozmiaru rodzimego rynku. Boom w tym państwie zbiegł się w czasie z jego rozwojem ekonomicznym, zapoczątkowanym przez wstąpienie do Światowej Organizacji Handlu (WTO) w 2001 roku. Ten rok wyznacza również cezurę dla chińskiej kinematografii, która stała się wówczas bardziej zorientowana na wymiar komercyjny, gdy „Biuro Filmu wprowadziło kilka programów promujących i ułatwiających rodzimą produkcję, by chińskie filmy mogły konkurować z amerykańskimi blockbusterami”³². Jednak należy podkreślić, że droga, którą chińska kinematografia przebyła, by dotrzeć do tego chwalebego punktu, była bardzo wyboista.

Opisując historię chińskiego kina, warto zauważyć, że w związku z burzliwymi wydarzeniami w ChRL (poprzedzonymi jeszcze długą, przerywaną wojną domową prowadzoną w latach 1927–1949) nie rozwijało się ono w sposób linearny. Pierwsze pokazy filmowe (czy też pokazy „zachodniego teatru cieni”, *xiyang yingxi*) odbyły się na przełomie XIX i XX wieku, kinematograf zaś od początku wzbudzał duże za-

²⁹ G. Okiihiro, *Margins and Mainstreams: Asians in American History and Culture*, [b.m.w.] 1994, s. 141.

³⁰ N.T. Saito, *Model minority, Yellow Peril: Functions of 'foreignness' in the construction of Asian American legal identity*, „Asian Law Journal” 4, 1997, nr 1, s. 71.

³¹ M. Hanna, J. Batalova, *Immigrants from Asia in United States*, MPI 10.03.2021, <https://www.migrationpolicy.org/article/immigrants-asia-united-states-2020#:~:text=With%20the%20passage%20of%20the,29%2Dfold%20increase%20from%201960> (dostęp: 15.10.2022).

³² S. Nakajima, *The Genesis, structure and transformation of the contemporary Chinese cinematic field: Global linkage and national refractions*, „Global Media and Communication” 12, 2016, nr 1, s. 93.

interesowanie³³. Przedwojennymi zagłębiami filmowymi stawały się Szanghaj oraz Hongkong. Co ciekawe, już w latach dwudziestych XX wieku unikano nadmiernej europeizacji pod kątem treści i formy rodzimych produkcji: stawiano na filmy historyczne, celebrujące chińską kulturę i chińskie wartości:

troska o zachowanie narodowego ducha przejawiała się na różne sposoby, poczynając od samej nazwy „teatru sztuki cieni”, podkreślającej związek z narodową tradycją. W tematyce filmów dochodziła do głosu potrzeba lansowania tradycyjnych wartości, a ich forma nawiązywała do wzorów wcześniej znanych z teatru, literatury i malarstwa³⁴.

Jeszcze w powojennych latach chińska kinematografia szukała sposobów na odróżnienie się od dzieł i wzorców napływających z Zachodu.

W początkowych latach komunizmu w Chinach kino pełniło funkcję służebną wobec partii. Pozbawione wymiaru komercyjnego było tubą propagandową rządu: „perturbacje po prowadzonej w latach 1957–1958 przez Mao Zedonga »kampanii przeciw prawicowcom« doprowadziły do sytuacji, w której kino zostało całkowicie podporządkowane linii partii»³⁵. Filmy tworzone były masowo, ograniczenia zaś cenzorskie i zawrotne tempo kręcenia negatywnie wpływały na jakość dzieł pochodzących z Chin kontynentalnych³⁶. Jacek Flig podkreśla powtarzalność i formalną miślność produkcji z tamtego okresu. W fabularnym centrum umieszczano konsekwentnie „bohatera pozytywnego, zaangażowanego ideowo, sypiącego cytatami z Mao jak z rękawa»³⁷. Klęska rewolucji kulturalnej w latach 1966–1976 zobrazowana może być przez upadek produkcji filmowej, jako że w tej dekadzie w Państwie Środka powstał zaledwie jeden film³⁸.

Wraz z nadejściem rządów Deng Xiaopinga doszło do liberalizacji i modernizacji państwa nie tylko pod kątem ekonomicznym i politycznym. Odwilż pozytywnie wpłynęła także na świat kultury. Najjaśniejszym punktem w kinematografii Chin XX wieku była tak zwana Piąta Generacja, czyli pokolenie reżyserów wykształconych w Pekinńskiej Szkole Filmowej³⁹. Twórcy wykorzystywali wspomnienia i narodowe traumy jako główne tematy swoich dzieł. Cui Shuqing stwierdza, że autorzy Piątej Generacji „dokonywali przy tym historycznej rewizji, kwestionowali ideologiczną ortodoksję oficjalnych dyskursów i odkrywali osobiste lub rodzinne

³³ A. Helman, *Chiny*, [w:] *Historia kina*, t. 1. *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2012, s. 811.

³⁴ *Ibidem*, s. 815–817.

³⁵ J. Flig, *Chiny*, [w:] *Historia kina*, t. 3. *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 1295.

³⁶ *Ibidem*, s. 1296.

³⁷ *Ibidem*, s. 1297.

³⁸ A. Mikrut-Żaczekiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, [w:] *Cicha eksplozja. Nowe kino Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej*, red. J. Murczyńska, Kraków 2016, s. 31–52.

³⁹ J. Flig, *Chiny*, s. 1302.

doświadczenia, które wcześniej poddawane były represji⁴⁰. Okres ten okazał się złotą erą dla kina chińskiego (zwłaszcza dla Zhang Yimou), którego dzieła święciły triumfy na światowych festiwalach. Wraz z nowym milenium doszło jednak do ponownej zmiany ze strony rządzących. Skupienie na kinie komercyjnym, ideologicznie uległym i niepodejmującym trudnych dialogów z historią sprawiło, że mimo dużej rocznej produkcji nowe komercyjne filmy nie spotykają się już z zagranicznym zainteresowaniem.

Warto przy omawianiu chińskiego rynku filmowego podkreślić jego wyjątkowość, hybrydyczną formę, w której ramach wolnorynkowe rozwiązania i orientacja na komercyjność przeplatają się z ścisłymi regulacjami i z wpływem ze strony rządu (a konkretniej — Komunistycznej Partii Chin). Agnieszka Mikrut-Żaczkiewicz podkreśla, że:

wytwórnice filmowe nie tylko podlegają centralnej jednostce, jaką jest SAPPFT (z ang. *State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television*), ale udziałowcami w większości z nich są instytucje państwowe lub wysoko postawieni członkowie Partii⁴¹.

W ten sposób w Chinach ukonstytuowany został bardzo nietypowy ekosystem, który jednocześnie jest w stanie wytworzyć preferowane warunki dla rodzimych produkcji. Do decentralizacji rynku filmowego w Chinach doszło w 2003 roku, gdy rząd wprowadził mniej wymagające regulacje. Po pierwsze, cenzorzy oceniali nie cały scenariusz, lecz jego synopsis; po drugie, zielone światło poszczególnym produkcjom mogły dawać regionalne oddziały Biura Filmu i Telewizji, a nie centralna jednostka SAPPFT w Pekinie⁴². Oprócz rozluźnienia na polu produkcyjnym utworzono także nowy system dystrybucyjny. Monopol rządowej China Film Group został zaburzony przez powstanie konkurencyjnych spółek prywatnych:

tylko w 2005 roku SARFT [*State Administration of Radio, Film, and Television*, od 2013 roku NRTA — *National Radio and Television Administration* — A.M.] dał licencję aż pięciu prywatnym firmom, pozwalając im na dystrybucję rodzimych filmów na terenie Chińskiej Republiki Ludowej, co było kamieniem milowym w procesie urynkowania kinematografii chińskiej⁴³.

Cele tych wszystkich działań były dwa. Po pierwsze, to sytuacja bez precedensu w historii kina chińskiego — zorientowanie produkcji przede wszystkim na zysk, a nie na promocję ważnych z perspektywy partyjnej treści to bardzo znaczący ruch nadający kształt współczesnej kinematografii Państwa Środka. Po drugie, Chiny

⁴⁰ S. Cui, *The cinematic orient and female conflict*, [w:] *Film Analysis: A Norton Reader*, red. J. Geiger, R.L. Rutsky, New York-London, 2013, s. 883.

⁴¹ A. Mikrut-Żaczkiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, s. 31–32.

⁴² *Ibidem*, s.33.

⁴³ W. Leug, *Product placement with 'Chinese characteristics': Feng Xiaogang's films and "Go LaLa Go"*, „Journal of Chinese Cinemas” 9, 2015, nr 2, s. 127.

w ten sposób rzucają wyzwanie Hollywood, chcą bowiem doprowadzić do równowagi „między produkcją rodzimą a tą importowaną z Zachodu”⁴⁴.

W 2007 roku prezydent ChRL Hu Jintao ogłosił na XVII Kongresie Komunistycznej Partii Chin, że Państwo Środka musi zainwestować w swoją *soft power*, czyli „zdolność do osiągania pożądanych efektów poprzez przyciąganie i perswazję, a nie zastraszenie czy opłatę”⁴⁵. Oprócz opisanego wcześniej wymiaru komercyjnego z czasem Komunistyczna Partia Chin postawiła przed rodzimym kinem jeszcze jedno zadanie. Przemysł kulturowy, zyskujący na swoim komercyjnym potencjale, zidentyfikowany został jako narzędzie, które może przedstawić i uatrakcyjnić na arenie globalnej ChRL. Od początku prezydentury Xi Jinpinga (czyli od 2012 roku) *soft power* stała się jednym z kluczowych pojęć. Chińskie Ministerstwo Kultury oraz producenci filmowi pogłębili współpracę między sobą.

Nowa strategia, w której ramach podjęto próbę podporządkowania zachodniej kultury promocyjnym celom Chin, określana była potocznie jako „pożyczanie łodzi i wypływanie nią w morze”. Nałożone zostały limity na liczbę premier produkcji zagranicznych; w Państwie Środka mogą się odbyć jedynie 34 rocznie. Tajemnicą poliszynela pozostaje, że o przyznanie tych intratnych miejsc amerykańscy producenci toczą zaciekle, zakulisowe boje⁴⁶. Jak zauważa Marcin Krasnowolski: „wprowadzenie limitu okazało się znakomitym narzędziem wpływania na treść filmów — to fabuła, która spodoba się komunistycznym decydom, będzie miała bowiem pierwszeństwo”⁴⁷.

CHIŃSKA CENZURA

W historii relacji na linii Hollywood–Chiny pewien przełom nastąpił w latach dziewięćdziesiątych, gdy premierę miały *Kundun* — *życie Dalajlamy* (reż. Martin Scorsese, 1997) oraz *Siedem lat w Tybecie* (reż. Jean-Jacques Annaud, 1997). Filmy te opowiadały o jednym z tematów „trzech T” (Tybet, Tiananmen, Tajwan), czyli wątkach z historii ChRL, które Pekin wołał wymazać. Studium przypadku *Kundun* pokazuje, jak Chinom udało się wpłynąć na zachodnią korporację (Disney) oraz treści przez nią pokazywane na ekranie. Yu Hongmei stwierdziła, że konflikt ten jest ważnym przykładem zmiany, w której ramach polityczne pryncypia zostały zastąpione przez te ekonomiczne⁴⁸.

⁴⁴ A. Mikrut-Żaczekiewicz, *Kino komercyjne w Chinach*, s. 33.

⁴⁵ J. Nye, *China's soft power deficit*, „Wall Street Journal” 8.05.2012, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304451104577389923098678842> (dostęp: 9.07.2021).

⁴⁶ M. Krasnowolski, *Pożyczona łódź. Jak Chiny rozegrały fabrykę snów*, „Ekran” 2020, nr 4, s. 73.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 73.

⁴⁸ H. Yu, *From Kundun to Mulan: A political economic case study of Disney and China*, „ASIA-Network Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts” 22, 2015, nr 1, s. 13.

Mimo antykomunistycznego profilu Disney eksportował swoje dzieła do Chin od lat osiemdziesiątych, gdy Michael Eisner podpisał kontrakt z CCTV (China Central Television). W jego ramach emitowano w telewizji programy z Myszka Miki i Kaczorem Donaldem⁴⁹. Za sprawą Michaela Ovitza Disney planował dynamiczną ekspansję oraz koprodukcje, dzięki którym jego obecność na rynku chińskim (wówczas jeszcze raczkującym, ale mającym według prognoz niedługo eksplodować) miałyby rosnać. Na drodze do realizacji tego planu stanęła jednak kontrowersyjna biografia Dalajlamy. *Kundun* opowiada bowiem nie tylko o samym Tenzinie Gyatso — w tle ukazywane są historyczne procesy, w których tradycje i kultura Tybetu zostają zmiażdżone przez pekińską politykę. Ze względu na liczne kontrowersje wokół tego regionu i naciski ze strony Zachodu Tybet stał się dla Chin bardzo drażliwym tematem. O bardzo orientalizującym myśleniu na temat Tybetu pisał Orville Schelle w pracy *Virtual Tibet*:

z jednej strony, utrzymywał on wszystkie asocjacje z rajskim Shangri-La, z drugiej jednak, po okupacji przez Chiny w latach pięćdziesiątych, zaczął być postrzegany jako skrzywdzona kraina i zdemolowana kultura po tym, jak poddana została inwazji ze strony kolonizatorskiej siły⁵⁰.

Właśnie ze względu na to, jak pobudzającym wyobraźnię zachodniego widza regionem jest Tybet, Disney zdecydował się na wyprodukowanie i wydanie *Kundun*, pomimo gróźb o potencjalnych reperkusjach ze strony Pekinu. O tym miejscu, w podobnie stereotypowy sposób, opowiadał Jean-Jacques Annaud w *Siedmiu latach w Tybecie*. W reakcji na to Chiny stworzyły *Hong he gu* (reż. Xiaoming Feng, 1997), który miał promować chińską władzę w regionie. Mi Jiayan oraz Jason Tonic zauważają więc, że owa przestrzeń stała się miejscem napięć, w którym zderzały się nie tylko chińskie i zachodnie narracje i wyobrażenia, lecz także konkretne siły i interesy⁵¹.

W reakcji na niepodporządkowanie się postawionym wymogom Chiny postanowiły ukarać Disneya przez wstrzymanie wszelkich jego interesów w kraju. Strategia ta określona została mianem „zabijania kurczaka do przestraszenia mały” i miała na celu pokazanie Zachodowi, że nie może się wtrącać do polityki wewnętrznej Chin⁵². Założenie, że Komunistyczna Partia Chin nie będzie reagować gwałtownie na *Kundun*, okazało się dla studia Myski Miki bardzo kosztowne. Szansą na nowe otwarcie było dopuszczenie do chińskiego rynku disneyowskiej animacji *Mulan* (1999). Dzieło to świadczyło o reorientacji amerykańskiego giganta na rynek globalny, a nie jedynie krajowy. Jeśli *Kundun* był produktem świata, w którym istniała

⁴⁹ Disney docierał do Chin i Hongkongu także przed rewolucją, jednak po 1949 roku wszystkie amerykańskie studia zrezygnowały z obecności na tamtym rynku.

⁵⁰ O. Schell, *Virtual Tibet: Searching for Shangri-La from the Himalayas to Hollywood*, New York 2000, s. 8.

⁵¹ J. Mi, J. Tonic, *Consuming Tibet: Imperial romance and the wretched of the holy plateau*, „Tamkang Review” 42, 2011, nr 1, s. 48.

⁵² H. Yu, *From Kundun to Mulan*, s. 16.

jeszcze zimna wojna, to *Mulan* adresowana była do widzów na całym świecie, a jej rodzinny przekaz okazał się znacznie bardziej uniwersalny⁵³.

W wypadku adaptacji owej chińskiej legendy Chiny stanęły w obliczu dylematu: jak pozycjonować się względem zachodnich wpływów, jak chronić, i jak eksportować swoją kulturę? *Mulan* z 1999 roku w fascynujący sposób spaja te liczne dylematy, ponieważ jest amerykańską produkcją, która adresowana jest również do chińskiego czy nawet szerzej — globalnego widza. Eksport chińskiej legendy stał się więc w tym wypadku procesem dwuznacznym: „do jakiego stopnia kultura naroduwa może zostać przywłaszczona i napisana na nowo przez homogenizujący, globalny kapitalizm, jeśli zważyć, że cele tego drugiego mają charakter ekonomiczny, jak i ideologiczny?”⁵⁴. Odpowiedzią na to pytanie stał się zaawansowany projekt polityki kulturalnej Chin, w której centrum znalazła się budowa *soft power*. Złożyły się na nią system koprodukcji, limitów na filmy zagraniczne oraz szeroko zakrojona cenzura.

W momencie premiery w 2002 roku *Hero* Zhanga Yimou spotkał się z zacięłą krytyką. Kontrowersje dotyczyły przekazu, jaki film miał proponować widzowi. Odczytywano go jako apologię zarówno chińskiego imperializmu w przeszłości, jak i współczesnych ekspansywnych aspiracji rządu ChRL. Afera wokół *Hero* nauczyła Chińczyków wiele, ale chyba przede wszystkim tego, że kino może być potężnym narzędziem do przekazywania i promowania konkretnych idei, a także może służyć do kształtowania narracji wokół danego aktora na arenie międzynarodowej.

KSZTAŁTOWANIE NARRACJI PRZEZ CENZURĘ

Określenie, jaka historia czy scena zostanie ocenzurowana, a jaka nie, może być często kwestią arbitralną i trudno przewidzieć, co pod czujnym okiem kontrolera zostanie dopuszczone do pokazów. Niemniej w 2016 roku Chiński Kongres Narodowy wydał Prawo promocji przemysłu filmowego, którego artykuł 16 kodyfikuje we w miarę luźnych ramach, co jest niedozwolone do pokazywania na ekranie:

1. naruszenia podstawowych pryncypiów Konstytucji; podburzanie do oporu lub kwestionowania implementacji Konstytucji, praw lub administracyjnych regulacji;
2. zagrożenia jedności narodowej, suwerenności lub jedności terytorialnej; szkodenie narodowej godności, narodowemu honorowi lub interesowi; propagowanie terroryzmu lub ekstremizmu;
3. umniejszanie etnicznych i tradycyjnych kultur; propagowanie nienawiści lub dyskryminacji na tle etnicznym; naruszanie etnicznych obyczajów; pogwałcanie etnicznej historii lub etnicznych historycznych postaci; naruszanie etnicznych uczuć lub osłabianie etnicznej jedności;

⁵³ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 18.

4. nawoływanie do umniejszania narodowej polityki religijnej, kultów i przesądów;

5. zagrożenia społecznej moralności, zakłócanie porządku społecznego, promowanie pornografii, hazardu, narkotyków, przemocy lub terroru; podżeganie do działań kryminalnych albo udzielania się kryminalnie;

6. naruszenia praw i interesów nieletnich lub szkodenie fizycznemu i psychologicznemu zdrowiu nieletnich⁵⁵.

Owe sformułowania mogą wydawać się niekonkretne. Taka praktyka umożliwia szeroką interpretację i służy Chińskiej Partii Komunistycznej jako polityczna broń w walce z dysydentami. Terminologia taka jak „naruszanie narodowej jedności” ma swoje odpowiedniki w chińskim prawie karnym i była do tej pory stosowana chociażby w kontekście opozycji w Mongolii Wewnętrznej, Sinciangu czy Hongkongu⁵⁶.

Raport PEN America identyfikuje liczne wątki, tematy i idee jako „nietykalne” w chińskim systemie cenzorskim: „kwestionowane terytoria Tybetu, Tajwanu, Sinciangu, Morza Południowochińskiego; kult Falun Gong; chińscy przywódcy polityczni; protesty na placu Niebiańskiego Pokoju w 1989 roku lub w Hongkongu w 2019; a także wszystko to, co rzuca cień wątpliwości na prawo Komunistycznej Partii Chin do rządzenia państwem”⁵⁷. Zaraz potem autorzy dodają: „nie oznacza to, że filmy dotyczące takich tematów nie istnieją. Raczej, by opowiadać tego typu historie, twórcy muszą blisko współpracować z rządowymi cenzorami, tak aby ostateczny produkt ukazywał rządzących w pozytywnym świetle”⁵⁸.

Jedną z najbardziej zaskakujących zasad chińskiej cenzury jest absolutny zakaz pokazywania historii o duchach, a zwłaszcza tych, które sugerować mogą widzowi, że duchy są prawdziwe⁵⁹. ChRL sprzeciwia się tematyce spirytualnej, ponieważ ta może z kolei promować kultury i przesądność. Opowieści o duchach mogłyby więc naruszać sekularny charakter państwa. Na przykład takie dzieło jak *Piraci z Karaibów. Skrzyżnia umarlaka* (reż. Gore Verbinski, 2006) nie doczekało się nigdy chińskiej premiery właśnie ze względu na tego typu zawartość. W czasie prac nad następną częścią: *Piraci z Karaibów. Na krańcu świata* (reż. Gore Verbinski, 2007) Disney dokonał odpowiednich cięć, tak by pozbawiony duchów film mógł trafić na chińskie ekrany.

Ghostbusters (reż. Paul Feig, 2016) oraz *Crimson Peak* (reż. Guillermo del Toro, 2015) nie doczekały się chińskiej premiery z tego samego powodu co *Skrzy-*

⁵⁵ J. Tager, *Made in Hollywood, Censored by Beijing: The U.S. Film Industry and Chinese Government Influence*, PEN America, 2020, <https://pen.org/report/made-in-hollywood-censored-by-beijing/> (dostęp: 2.10.2023).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 10–11.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 26.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ D. Sims, *China's no-ghost protocol is hampering movie flops*, „The Atlantic” 22.10.2015, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/no-ghosts-allowed/411940/> (dostęp: 7.07.2021).

nia umarlaka. Powodem niechęci partyjnych władz względem duchów może jednak być nie tylko ich spirytualny aspekt. Zdaniem Jin Aowena „w chińskiej literaturze i historii duchy były metaforami, a złe duchy często symbolizują skorumpowanych przedstawicieli rządu”⁶⁰. Wymogi cenzorskie, mimo pozornej arbitralności, wręcz absurdalności, są więc umotywowane ekspercką znajomością historycznych i kulturowych uwarunkowań.

Cenzorskie działania nie są jednak w pełni przejrzyste, a zasady stosowane są w wybiórczy sposób. Przykładem jest tutaj preferencyjne traktowanie serii filmów o Harrym Potterze. Według „Wall Street Journal”, mimo że franczyza oparta jest na wątkach magicznych i zawiera duchy, to ze względu na ogromne zainteresowanie chińskich widzów musiała zostać dopuszczona do rynku kinowego Państwa Środka⁶¹. Innym zaskoczeniem była premiera *Coco* (reż. Lee Unkirch, Adrian Molina, 2017), czyli animacji studia Pixar opowiadającej o meksykańskim Dniu Zmarłych (*Día de los Muertos*)⁶². Według hipotezy stawianej przez Robaaina Caina promocja obowiązkowości wobec rodziny w filmie przeważyła nad niechcianymi przez partię duchami: „Meksyk ma swój *Día de los Muertos*, Chiny zaś mają swój odpowiednik zwany Dniem Zamiatania Grobów”⁶³.

Innym przykładem zakazanego wątku fabularnego jest podróż w czasie. W 2011 roku SARFT wydał dokument deklarujący, że producenci filmowi „traktują poważną historię w zbyt frywolny sposób”, co ostrzegło filmowców przed niechcianymi narracjami⁶⁴. Choć ponownie taki rodzaj restrykcji wydawać się może losową i nieuzasadnioną decyzją, istnieje jej wytłumaczenie. Zdaniem PEN America przedstawiciele chińskiej partii komunistycznej mogą obawiać się tego, że polityczna historia Chin mogłaby zostać zmieniona w fikcyjnym uniwersum opartym na podróży w czasie⁶⁵. Możliwość nadania rzeczywistości nowego kształtu przez

⁶⁰ A. Jin, *Is China really scared of ghost films?*, BBC News 6.12.2015, https://www.bbc.com/news/magazine-35008573?fbclid=IwAR3VsrgHUNmw4h_VRix5cTJqFskOAiNmfbC0wasgbIojy mUUmBe3vAn4Neo (dostęp: 7.07.2021).

⁶¹ *Better late than never: Final Harry Potter film soars into China*, „Wall Street Journal” 4.08.2011, https://www.wsj.com/articles/BL-CJB-14139?fbclid=IwAR350jgADAsvwbkj_sPPaFFB vCErY0QAaXdaCcJW-fcQhHoxNEzf3ILTYYQ (dostęp: 7.07.2021).

⁶² J. Horwitz, „*Coco*” looks like a surprise hit in China — where it technically should be banned, Quartz 28.11.2017, <https://qz.com/1139304/pixars-coco-looks-like-a-surprise-hit-in-china-where-it-technically-should-be-banned/?fbclid=IwAR0SI3CsbvqG6mQbAjFQwgVWwGZAZKQGF4n2uTrBmCntE0SdQXuwmSyRL6s> (dostęp: 7.07.2021).

⁶³ R. Cain, *270% saturday leap by 'Coco' at China's box office is biggest ever for a wide release*, „Forbes” 25.11.2017, https://www.forbes.com/sites/robocain/2017/11/25/cocos-explosive-270-saturday-leap-at-chinas-box-office-is-the-biggest-ever-for-a-wide-release/?fbclid=IwAR0AzZb_qatCTaNmwGfffiIdyUAAoqPefOADt-ItOIIld-jVPV45RIoTrcl&sh=1461c49d1306 (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁴ J. Landreth, *China bans time travel and shows, citing disrespect of history*, „The Hollywood Reporter” 13.04.2011, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/china-bans-time-travel-films-177801/> (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁵ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 27.

jednostkę wydaje się niepożądanym rozwiązaniem z perspektywy partyjnej. Z kolei krytyk Raymond Zhou Liming podaje inne wytłumaczenie: „To, co nie jest możliwe w prawdziwym świecie [jak na przykład podróż w czasie — A.M.], należy do świata zabobonów”⁶⁶. Jednym z pierwszych przykładów był film *Powrót do przyszłości* (reż. Robert Zemeckis, 1985), który doczekał się dystrybucji dopiero na nośnikach fizycznych w 2007 roku.

Dużo bardziej zmiennym przypadkiem jest jednak historia filmu *Looper: Pętla czasu* (reż. Rian Johnson, 2012). Fabuła o podróżującym przez czas zabójcy (Bruce Willis) pozornie powinna zobaczyć czerwone światło ze strony cenzorów ChRL. Jednakże chińska firma DMG Entertainment miała sfinansować 40% z sześćdziesięciomilionowego budżetu filmu, dzięki temu mógł on się kwalifikować do pokazów w kinach. Wiązało się to jednak z pewnymi zmianami fabularnymi, na które amerykańscy producenci musieli przystać. Mieszkanie głównego bohatera przeniesiono więc z Paryża do Szanghaju, jego żonę zaś zagrała chińska aktorka Xu Qing. Dodatkowo do chińskiej wersji filmu dodane zostały sceny, których akcja rozgrywała się w Szanghaju. Choć spowalniały one fabułę, producenci zdecydowali się je zatrzymać, ponieważ czyniły w ten sposób *Looper* bardziej „chińskocentrycznym”⁶⁷. Jednak tym, co mogło najbardziej przekonać cenzorów do poluzowania regulacji, była kwestia wypowiediana przez jednego z głównych bohaterów filmu: „Jestem z przyszłości. Powinieneś wybrać się do Chin”. Zdaniem Dana Mintza, CEO DMG Entertainment, postawienie znaku równości pomiędzy ChRL a przyszłością było ewenementem w historii kina: „mówienie o Chinach w przyszłości nigdy wcześniej nie miało miejsca, nawet Chiny tego dotąd nie zrobiły”⁶⁸. Choć ta teza nie jest do końca prawdziwa (filmy o przyszłości Chin jak najbardziej powstawały wcześniej), to w znamienity sposób podkreśla, jak producenci w świadomy sposób dopasowywali fabularne elementy, by zadowolić odbiorcę globalnego.

Pekin swoją polityką może oddziaływać na to, jak przedstawiane są Chiny w zachodnich produkcjach. Hollywood coraz bardziej krytykowane jest za próbę schlebienia ChRL. Widać to w poszczególnych scenach, które dodawane były w określonym celu — nie dla rozwoju fabularnego czy pogłębienia świata przedstawionego, lecz by przypodobać się odbiorcy pochodzącemu z azjatyckiego supermocarstwa. Najprostszym przykładem tego typu praktyki jest nacisk, jaki producenci

⁶⁶ J. Landreth, *China bans time travel...*

⁶⁷ S. Zeitchik, *A more Sino-centric version of 'Looper' will be released in China*, „L.A. Times” 19.06.2012, <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-xpm-2012-jun-19-la-et-mn-joseph-gor-don-levitts-looper-will-be-released-differently-in-china-20120619-story.html?fbclid=IwAR0jFGi-PaXhdXl7VzZBgCKXMDfXiCnVb-exQkFwiZWjYr2deubJYUz05A4> (dostęp: 7.07.2021).

⁶⁸ P. Hoad, *Looper bridges the cinematic gap between China and the US*, „The Guardian” 28.08.2012, https://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/aug/28/looper-china-us-dan-mintz?fbclid=IwAR2aZQzn8wovmSWV18KPL4tpWLQCKD_HI7hy8nxmIsxFaIn6mGln0Vv83c (dostęp: 7.07.2021).

kładą na pojawienie się przynajmniej jednej postaci, jednego pobocznego wątku czy jednej sceny, które będą powiązane z Chinami. Oczywiście, sama próba wykreowania bardziej różnorodnego świata i oddanie na ekranie miejsca dla postaci niebiałych są wręcz wskazane — historycznie przedstawienia tego typu bohaterów były problematyczne. Dodatkowa motywacja w postaci finansowych korzyści również nie wydaje się czymś niewłaściwym. W kontekście Chin jednak warto się zastanowić (za raportem PEN Club America) nad tym, jakie konkretnie powody stoją za umieszczeniem danego wątku w filmie.

Autorzy raportu zauważają, że producenci filmowi muszą tak naprawdę adresować swoje dzieło do kilku odbiorców na raz, wypośredkowując je w taki sposób, by trafiło w liczne gusta: „studia hollywoodzkie mają więc trzy motywacje, którym muszą schlebiać: opowiadać bardziej autentycznie międzynarodowe historie, przypodobać się chińskiej widowni, być na dobrej stopie z chińskim rządem”⁶⁹. W efekcie w amerykańskim kinie XXI wieku dostrzegamy coraz więcej wątków z Chińczykami czy osadzonych w Chinach kontynentalnych. Co bardziej martwi, niektóre dzieła ukazują również w pozytywnym świetle chiński establishment, często odgrywający rolę zbawiciela ludzkości. Ze względu na autorytarny charakter rządu ChRL świadczy to o hipokryzji Hollywood. Przykładami tego typu przedstawień są filmy *Grawitacja* (reż. Alfonso Cuarón, 2012)⁷⁰, *2012* (reż. Roland Emmerich, 2009) oraz *Nowy początek* (reż. Denis Villeneuve, 2016).

Szczególnie ciekawym przypadkiem jest tutaj *Marsjanin* (reż. Ridley Scott, 2015). Przedstawia on bowiem fantazję zakładającą możliwość globalnej (a nawet międzyplanetarnej) współpracy między dwoma supermocarstwami: ChRL a USA. W filmie główny bohater Mark Watney (Matt Damon) zostaje sam na Marsie po tym, jak pozostali astronauty uznali, że zaginął on w akcji. Fabuła przedstawia próbę przetrwania protagonisty na Czerwonej Planecie. Twórcy stawiali przy tym na realistyczne ukazanie całej historii: Watney używa więc rozwiązań, które nauka faktycznie ma do zaoferowania. Uprawia rośliny dzięki wytworzeniu odpowiedniej atmosfery pod namiotem i wykonuje prace umożliwiające mu przedłużenie swojej egzystencji w oczekiwaniu na ratunek. Statek kosmiczny z wysłaną mu w sukurs przez NASA misją eksploduje jednak po starcie. Przed śmiercią ratują go więc Chińczycy, którzy w tym samym czasie pracowali nad własną rakieta. Tego typu fantazja jest ze współczesnej perspektywy mało prawdopodobna: to nie rakietą z Europy czy

⁶⁹ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 30.

⁷⁰ Na obronę filmu Alfonso Cuarona warto jednocześnie dodać, że scenariusz do *Grawitacji* powstał w 2008 r., a więc zanim doszło do boomu na chińskim rynku kinowym. Rozwiązania fabularne zaproponowane przez niego (grana przez Sandrę Bullock Ryan Stone zostaje uratowana przed śmiercią w Kosmosie przez chińską stację kosmiczną) były rzekomo umotywowane realizmem. Por. P. Brzeski, *Alfonso Cuarón in Beijing: 'Gravity' China references not 'some marketing ploy'*, „The Hollywood Reporter” 20.11.2013, https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/alfonso-cuaron-beijing-gravity-china-658099/?fbclid=IwAR0x3amOCC8hydrCOWSEBkY5OYM2HV3hCNvnuT_hcZSCv4XO0K5QhYCTjM (dostęp: 7.07.2021).

Indii (a więc strategicznych sojuszników USA) ratuje astronautę. Przedstawiony w filmie scenariusz zakłada, że pomoc nadciągnie ze strony państwa, z którym Stany Zjednoczone jednocześnie uwikłane są od kilku lat w wojnę celną. Ilustruje to więc wyraźnie, że film Ridleya Scotta mógł być jak najwierniejszy realizmowi pod kątem nauki, jednak geopolityczna rzeczywistość została w *Marsjaninie* nagięta tak, by przypochebić się zarówno chińskim widzom, jak i rządzącym.

Historia *Iron Mana III* (reż. Shane Black, 2013) posłużyła hollywoodzkim twórcom za przykład, jak nie należy balansować pomiędzy rynkiem zachodnim a chińskim. Film z serii Marvela spotkał się po premierze z krytyką ze strony azjatyckich fanów. Powstał on bowiem w dwóch wersjach: międzynarodowej i adresowanej wyłącznie do chińskich kin. W efekcie *Iron Man III* stworzony dla globalnego odbiorcy zawiera śladowe ilości scen, w których pojawiają się chińscy członkowie obsady (między innymi Wang Xueqi i Fan Bingbing). Taka praktyka obsadzania aktorów w nieznających rolach jedynie w celach marketingowych przez amerykańskich producentów została określona przez internautów jako *hua ping*, co tłumaczy się jako „waza na kwiaty”. W wypadku *Iron Mana III* spotkało się to ze sprzeciwem chińskich fanów⁷¹. Co jeszcze ważniejsze, Zhang Pimin, wiceprzewodniczący SARFT, wydał po premierze filmu oświadczenie, w którym skrytykował „falszywe” koprodukcje, zawierające, jego zdaniem, niewystarczającą ilość chińskich treści⁷². Z podobnymi reakcjami spotkał się *Kong. Wyspa czaszki* (reż. Jordan Vogt-Roberts, 2017), którego kampania promocyjna zapowiadała znaczącą rolę aktorki Jing Tian. Ostatecznie jej występ był jednak epizodyczny, a jeden z internautów napisał, że Chinka wyglądała w filmie jak turystka na tle zachodnich aktorów, inny komentator stwierdził: „gdy zobaczyłem Jing Tian na ekranie, poczułem wstyd jako Chińczyk”⁷³. Takie praktyki stają się coraz rzadsze, a hollywoodzkie produkcje z większą wrażliwością próbują przedstawiać inne kultury, w tym chińską.

PODSUMOWANIE

Relacje na linii USA–Chiny są trudne ze względu na sprzeczność strategicznych interesów obu państw od lat siedemdziesiątych, gdy prezydent Richard Nixon odbył pierwszą, historyczną wizytę w ChRL i dzięki staraniom Henry’ego Kissingera nawiązał ponowne relacje dyplomatyczne z azjatyckim gigantem. Ostatnie lata są jednymi z najchłodniejszych, jeżeli chodzi o stanowiska, jakie oba mocarstwa

⁷¹ C. Tsui, *‘Iron Man 3’ criticized for scaling back Chinese actors’ screen time*, „The Hollywood Reporter” 25.04.2013, https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/iron-man-3-criticized-scaling-446541/?fbclid=IwAR0S7Y8RVM5LLmr78L0Z_Chk8eRITqNmydvxpuhBjhr8q3hg93RT2UkMbCo (dostęp: 7.07.2021).

⁷² X. Brooks, *Iron Man 3 international cut angers Chinese bloggers*, „The Guardian” 26.04.2013, <https://www.theguardian.com/film/2013/apr/26/iron-man-3-chinese-edition> (dostęp: 7.07.2021).

⁷³ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 31.

przyjmują wobec siebie. Kurs kolizyjny zapoczątkowany przez Donalda Trumpa sprawia, że w świecie kina również może w niedługim czasie dojść do znaczących transformacji. Rynek filmowy i tak w ostatnich latach przechodzi gwałtowne zmiany: globalizacja i rewolucja streamingowa to procesy, które przez pandemię COVID-19 zostały tylko przyspieszone. W latach dziewięćdziesiątych amerykańskie filmy mogły zacząć trafiać na ekrany chińskich kin. Spotykały się wówczas z ogromnym zainteresowaniem, w ostatnich latach zaczęło ono jednak słabnąć. Lata po pandemii pokazują malejące zainteresowanie zagranicznymi produkcjami w Państwie Środka. W 2012 roku hollywoodzkie produkcje przejęły 48,2% dochodu z biletów w chińskich kinach, w 2016 było to 36%, a w 2021 raptem 12%⁷⁴, przede wszystkim dlatego, że w Chinach rozrósł się rodzimy przemysł filmowy, o czym świadczą choćby wybitne wyniki finansowe produkcji *800* (reż. Hu Guan, 2020)⁷⁵. Dodatkowo, nieudolna walka z pandemią również wpłynęła negatywnie na prestiż Stanów Zjednoczonych, których gwiazda przestała tak jasno świecić⁷⁶. Patrick Brzeski w artykule dotyczącym zachowania chińskiego rynku kinowego w 2022 roku odnotował, że „dziś Chiny nie mają już na celu być kinowym rynkiem numer jeden na świecie — interesuje je jedynie nacjonalistyczny produkt”⁷⁷. Widać to również po następującym trendzie: choć zagraniczne zainteresowanie chińskim kinem komercyjnym pozostaje znikome, to jego domowe wyniki z każdym rokiem stają się coraz lepsze. Ów brak zainteresowania chińskimi produkcjami mainstreamowymi wynikać może z ich ideologicznej zawartości: mowa tu bowiem o tak zwanych Filmach Głównej Melodii, czyli dziełach takich jak *The Battle at Lake Changjin* (reż. Kaige Chen, Dante Lam, 2021) i sequel *The Battle at Lake Changjin 2* (reż. Kaige Chen, Dante Lam, Tsui Hark, 2022), mających charakter quasi-propagandowy.

W swojej analizie Wendy Su zastanawia się nad tym, jaka przyszłość w Chinach czeka Hollywood. Odpowiedź pozostaje jednak prozaiczna:

Hollywood dalej będzie w stanie znaleźć sobie miejsce na chińskim rynku. Główny powód leży w podstawowej naturze przemysłu filmowego jako biznesu zorientowanego na zysk. Politycy przychodzą i odchodzą, geopolityka oddziałuje mocniej lub słabiej, ale widzowie pozostaną.

⁷⁴ P. Brzeski, *Does Hollywood need to rethink its China strategy?*, „The Hollywood Reporter” 31.03.2022, <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/china-box-office-1235121616/> (dostęp: 15.10.2022).

⁷⁵ P. Brzeski, *China box office: 'The Eight Hundred' becomes 2020's biggest film globally, 'Mulan' dissipates*, „The Hollywood Reporter” 21.09.2020, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/china-box-office-the-eight-hundred-becomes-2020s-biggest-film-globally-mulan-dissipates-4064338/> (dostęp: 8.07.2021).

⁷⁶ W. Su, *The future of Hollywood–China relations after the pandemic — analysis*, „Eurasia Review” 23.06.2021, https://www.eurasiareview.com/23062021-the-future-of-hollywood-china-relations-after-the-pandemic-analysis/?fbclid=IwAR2q2-fOmB1Pal-h3fnQgpNfjSHqYhJVbQlxeYsCKL8cbHlcsIjiDul_P0M (dostęp: 8.07.2021).

⁷⁷ P. Brzeski, *Does Hollywood need to rethink its China strategy?*.

Logika wolnorynkowa ostatecznie rządzi i służy jako podstawa podtrzymująca partnerstwo na linii Hollywood–Chiny⁷⁸.

Z perspektywy amerykańskich studiów filmowych w tym bilateralnym układzie paradoksalnie ważne jest, by utrzymały się pewne granice i podziały, zwłaszcza takie, które powstrzymają napływ chińskiego kapitału w stronę amerykańskiego przemysłu filmowego. Współpraca z ChRL jest dla wielu twórców coraz bardziej niepokojącym i utrudnionym zagadnieniem.

Wypieranie się własnych ideałów, promowanie cudzych wartości, porzucanie idei i poglądów, w które się wierzy, będących elementem kultury, w której się zostało wychowanym — przed amerykańskimi studiami filmowymi stawiane są naprawdę znaczące wyzwania w obliczu (auto)cenzury, której są poddawane przez Chiny. Zadaniem producenta filmowego jest upewnienie się, by produkt powstały pod jego okiem nie tylko był udany artystycznie, lecz także osiągał dobre wyniki finansowe. Opisywana w tej pracy sytuacja jest jednym z najbardziej patowych przecięć polityki, biznesu i kultury we współczesnym świecie. Przedstawione przykłady dotyczą dzieł powstałych od 1997 roku, który był progiem zaznaczającym rozpoczęcie nowej ery zglobalizowanego przemysłu filmowego. Jak w tej trudnej sieci powiązań i interesów powinny zachowywać się wielkie studia filmowe? Jak mają spełniać swoją naczelną misję (dochodowość), a jednocześnie nie wypierać się swoich ideałów, konsekwentnie promowanych przez amerykański przemysł filmowy, a mianowicie: wolności, demokracji i indywidualizmu? Tymi zagadnieniami zajęli się również autorzy raportu PEN America i przedstawili kilka rekomendacji mających pomóc w zachowaniu integralności producentów:

a) reagować na otwarte oraz antycypowane prośby i wymogi ze strony Pekinu lub jego pełnomocników;

b) nie dopuszczać do sytuacji, w której film zmodyfikowany na potrzeby chińskiego rynku stanie się ostatecznie dziełem dystrybuowanym globalnie;

c) upubliczniać informacje dotyczące wszystkich prób i żądań cenzurowania filmów, wychodzących ze strony przedstawicieli chińskiego rządu;

d) umieścić MPA (Motion Picture Association) razem z Wielką Piątką (NBC Universal, Viacom CBS, Warner Media, Disney, Sony) na czele zmiany, mającej na celu wprowadzenie większej transparentności w działalności studiów filmowych oraz upublicznianie nacisków ze strony chińskiej;

e) rozwinąć strategię przeciwdziałania i opierania się autocenzurze i naciskom propagandy rządowej⁷⁹.

Kishore Mahbubani w książkach *Has the West Lost it?* oraz *Has China Won?* proponuje zmienienie perspektywy, z jaką myślimy o porządku światowym, w jakim obecnie funkcjonujemy. Zamiast podziału Wschód–Zachód proponuje on Za-

⁷⁸ W. Su, *The future of Hollywood–China relations after the pandemic*.

⁷⁹ J. Tager, *Made in Hollywood*, s. 47–52.

chód i Resztę (*West and the Rest*), co w dosadniejszy sposób zarysowuje pewne dysproporcje, których czytelnik, pochodzący choćby z Polski, może nie dostrzegać. Populacja Unii Europejskiej i USA wynosi 850 mln osób — jedną dziesiątą globalnej ludności. Te różnice będą zaznaczały coraz wyrazistsze ślady w naszym świecie. Wzrost znaczenia państw BRICS (Brazylia, Rosja, Indie, Chiny, RPA) będzie tylko nabierał tempa. O *Has the West Lost it?* Marcin Napiórkowski wypowiadał się w następujący sposób: „Dla mnie jest to jednak przede wszystkim niezwykła rozprawa o wyobraźni. O tym, jak bardzo nasz obraz świata bywa wypaczony, a podejmowane działania — nieadekwatne do sytuacji”⁸⁰. Wzrost Chin i ich błyskawiczny wpływ na przestrzeń symboliczną, w której funkcjonujemy, świadczy o tym, że znana nam rzeczywistość może być już melodią przeszłości. Zdaniem Mahbubaniego wkład Zachodu w rozwój cywilizacyjny jest niezaprzeczalny:

Istotą wszystkich tych rewolucji była wiara w to, że rzeczywistość można zmieniać. W nowoczesności nie chodzi już o to, by podtrzymywać kopułę nieboskłonu i wspierać kosmos w nieustanej walce z chaosem. Celem staje się lepsze jutro. Raj przesuwają się z planu eschatologicznej obietnicy w konkretną przyszłość, precyzyjnie opisaną liczbami i odmierzoną wykresami⁸¹.

Pytanie dotyczące dzisiejszej rzeczywistości brzmi: czy na Zachodzie wciąż odnaleźć można ten optymizm, czy też dalszy rozwój uzależniony będzie od pozostałych części globu? Opisywane w tej pracy zjawiska skupiały się na przestrzeni kultury filmowej i tego, w jaki sposób ona ewoluje. Jest to jednak wycinek dużo większego procesu, w którego ramach Chińska Republika Ludowa stara się rozszerzać swój społeczno-ekonomiczno-polityczny wpływ na świat. Badacz stosunków międzynarodowych mógłby w tej sytuacji powiedzieć, że opisywanie tego, co oglądamy na ekranie, nie jest tak ważne, jak ochrona suwerenności państw, które stopniowo uzależniają się od azjatyckiego mocarstwa (na przykład przez Inicjatywę Pasa i Szlaku). Człowiek zawieszony jest jednak w wielu wymiarach i ten kulturowy, choć nie ma tak wyraziście materialnego wpływu na nasze życie, wciąż pozostaje kluczowy dla tego, w jaki sposób postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość. Jeżeli studia filmowe zaczną ulegać naciskom zewnętrznych rządów, to odcisnie się to piętnem na postrzeganiu mocarstwa, które powinno być krytycznie i czujnie obserwowane.

Zgodnie z założeniami paradygmatu konstruktywistycznego rzeczywistość społeczna, w której funkcjonujemy, jest kowalna i można ją ukształtować w dowolny sposób. Zależy to jedynie od tego, z której strony i kto będzie ten świat formował. W wieku XX była to amerykańska Fabryka Snów, która poprzez kulturowy ekspansjonizm dyktowała widzom, jaki układ świata i jakie jego wartości powin-

⁸⁰ M. Napiórkowski, *Zachód od Wschodu*, „Tygodnik Powszechny” 1.06.2020, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/zachod-od-wschodu-163643> (dostęp: 8.07.2021).

⁸¹ *Ibidem*.

ny być celebrowane. Do tych wizji już się przyzwyczailiśmy, choć i one powinny oczywiście być stale poddawane weryfikacji. Jeżeli obecny trend się utrzyma, to już niedługo będziemy śnić sny, które wytwarzane będą w Pekinie.

CHINATOWN IN HOLLYWOOD: INFLUENCE OF THE GROWTH OF CHINESE CINEMA MARKET ON THE CONTENT OF CONTEMPORARY HOLLYWOOD CINEMA

Summary

In this article I analyse the ways in which contemporary American movies are altered due to the growing influence of the emerging entertainment media market in China. For the first time in history, 2020 saw Chinese box office overtake its American counterpart in terms of yearly income. This milestone illustrates how significant the Chinese market has become. At the same time, being an authoritarian regime, the PRC has a robust, refined and strict system of censorship at its disposal. In order for a foreign film to be admitted into the Chinese cinemas, it has to pass domestic censorship. In some decades, particularly in the 1970s, American movies were able to promote values which were not adhering to the mainstream, or were even a platform for criticism of the domestic establishment. Currently, the US film industry is predominantly driven by capitalist logic — box office appears to be the main factor dictating the content (and outlook) of fiction films. This model is exploited by China through imposition of numerous restrictions and regulations. In my analysis I show how “forbidden” topics, plots or even small details become altered in order to satisfy the regulations introduced by the Chinese government.

Keywords: censorship, globalisation, soft power, China, USA