

Maciej Szatkowski*

Elegia o rzece – próba dekonstrukcji chińskiej utopii

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.016>

Streszczenie: W sierpniu 1988 roku w chińskiej telewizji centralnej (CCTV) będącej pod kontrolą rządu i cenzury pojawił się sześcioczęściowy serial dokumentalny pt. *Elegia o rzece*. Serial zgromadził przed telewizorami sporą publiczność, co mogło być spowodowane rewolucyjnymi tezami postawionymi w filmie. Po raz pierwszy w drugiej połowie XX wieku w tak szeroko dostępnym medium postawiono tezę o tym, że kultura chińska jest wsobna, a jedynie korzystanie z rozwiązań zachodnich (w gospodarce i demokratyzacji kraju) może sprawić, że Chiny wkroczą w nową, wspaniałą erę. Twórcy serialu zdekonstruowali uświęcone symbole cywilizacji chińskiej. W *Elegii o rzece* Chiny przestały być arkadyjską krainą smoka, przedstawione zostały raczej jako dystopiczne miejsce, które, by z niego wyjść, musi śmiało otworzyć się na świat zewnętrzny. Autorzy postulują całkowitą zmianę paradygmatu, która manifestować miałaby się w otwarciu w stronę niebieskiego oceanu, w stronę świata cywilizacji zachodniej. Uzyskanie nowej tożsamości narodowej i odejście od wegetacji kulturowej miałyby odbyć się poprzez budowę nowej utopii i reinterpretację symboli narodowych. Był to projekt na wskroś futurologiczny, mający silne oparcie w polityce realizowanej przez frakcję Zhao Ziyanga.

Słowa kluczowe: film dokumentalny, kultura ChRL, kontrkultura, dekonstrukcja utopii, Tian'anmen 1989

83

LITTERARIA COPERNICANA 2(38) 2021

ISSNp 1899-315X

ss. 83–97

* Dr, adiunkt w Centrum Języka i Kultury Chińskiej, Katedrze Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Specjalizuje się we współczesnej kulturze i literaturze chińskiej.
E-mail: szatkowski@umk.pl | ORCID: 0000-0002-6540-4140.



A Chinese Attempt to Deconstruct the National Myth in the Documentary Series *River Elegy* (1988)

Abstract: In August 1988, the government-controlled China Central Television (CCTV), under the control of the censorship, launched the six-part documentary series entitled *River Elegy*. The series gathered a large audience, which could have been caused by the revolutionary theses put forward in the film. It was for the first time in the second half of the twentieth century that such a widely accessible medium was used to propose the thesis that Chinese culture was self-centred and that it was only by following the West that China could enter a new and wonderful era. The creators of the series deconstructed the sacred symbols of Chinese civilization. In *River Elegy*, China is not portrayed as an Arcadian land of the dragon. Instead, it is presented as a dystopian place, which must boldly open itself to the outside world and learn from the West. The authors propose a radical paradigm shift, which would manifest itself in the opening towards "the blue ocean", towards the world of Western civilization. A new national identity was to be gained, while the vegetative state of Chinese culture was to be abandoned. All this was supposed to take place through building a new utopia and by offering a new interpretation of the national symbols. The project was truly futurological and firmly grounded in the policy pursued by the faction of Zhao Ziyang.

Keywords: documentary, PRC culture, counterculture, deconstruction of utopia, Tian'anmen 1989

W dawnych czasach mówiono, że gdy Rzeka Żółta się oczyści, nadejdzie czas rządów wielkiego mędrca. Powiedzenie, „gdy Rzeka Żółta się oczyści” stało się w Chinach określeniem czasu, który nigdy nie nadejdzie, czymś w rodzaju „na święte nigdy”. W przewidywalnej przyszłości rzeka raczej się nie oczyści. Oczekiwany „błękit” industrializacji w zachodnim stylu dokłada tylko do rzeczno-muł, będącego przyczyną tysięcy powodzi [...]. Rzeka Żółta symbolizuje obecnie nie tylko długowieczność chińskiej cywilizacji, ale i ekologiczne zagrożenia na drodze do nowoczesności, którą podążają dzisiejsze Chiny (Gifford 2013: 174).

W sierpniu 1988 roku w chińskiej telewizji centralnej (CCTV) pojawił się sześciu-odcinkowy serial dokumentalny pt. *Elegia o rzece*¹. Emisja gromadziła przed telewizorami sporą publiczność, co mogło być spowodowane rewolucyjnymi twierdzeniami przedstawionymi w filmie. Po raz pierwszy w drugiej połowie XX wieku w tak szeroko dostępnym medium postawiono tezy o tym, że kultura chińska jest wsobna, a jedynie podążenie drogą Zachodu może sprawić, że Chiny wkroczą w nową, wspaniałą erę. Autorzy filmu postulowali o całkowitą zmianę paradygmatu i redefinicję kultury chińskiej, a obraz stworzony przez

¹ Chiń. *Heshang* 河殇 na język angielski tłumaczona jako *River Elegy* lub rzadziej jako *Death Song of the River*. W języku polskim spotyka się nazwę *Elegia o Rzece Żółtej*. *Elegia o rzece* nie była jedynym filmem dokumentalnym, który skupił uwagę szerokiej publiczności telewizyjnej. W 2006 CCTV wyemitowała *Daguo jueqi* 大国崛起 *Powstanie mocarstw*, opowiadający historię drogi do mocarstwowości krajów zachodnich i Chin w perspektywie historycznej i socjologicznej. Serial dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=P9ebJ3eJCrI> [10.01.2021].

Su Xiaokanga² i Xie Xuanjuna³, Wang Luxianga⁴, Zhang Ganga⁵, Yuan Zhiminga⁶ i wyreżyserowany przez Xia Juna⁷ zdekonstruował uświęcone symbole cywilizacji chińskiej. Ten proces w niniejszym artykule rozumiany jest jako rozbiór na czynniki pierwsze narodowych fantazmatów (i podobnie jak w wersji Derridiańskiej negacja tychże) oraz ponowne ich odczytanie. Twórcom przyświecały wyraźne intencje rewizyjne bazujące na demontażu mitów, symboli i znaków. Artykuł podejmuje próbę wyluskania tych elementów oraz opisanie ich, bez wchodzenia w polemikę z autorami serialu. Celem niniejszego tekstu jest opisanie strategii dekonstrukcji utopii, którą obrał Su Xiaokang wraz z pozostałymi twórcami *Elegii*.

W *Elegii o rzece* Chiny, wbrew częstej praktyce, nie zostały pokazane jako arkadyjska kraina smoka. Przedstawione zostały raczej jako dystopiczne miejsce, z którego można uwolnić się jedynie poprzez otwarcie się na świat zewnętrzny oraz wdrożenie rozwiązań sprawdzonych na Zachodzie. Uzyskanie nowej tożsamości narodowej i odejście od wegecacji kulturowej miałyby odbyć się poprzez bolesną reinterpretację symboli narodowych. Dokument był projektem na wskroś futurologicznym, mającym silne oparcie w polityce realizowanej przez frakcję Zhao Ziyanga⁸. Serial utrwalał poczucie niższości chińskiej kultury względem Zachodu i może być odbierany jako ojkofobiczny. Odrębną kwestią, nieporuszoną w niniejszym artykule, która warta jest zbadania, jest pytanie czy w tamtych okolicznościach przez krótki moment była to oficjalna narracja polityczno-historyczna czy też jedynie prywatny pogląd twórców, któremu na chwilę udało się podważyć oficjalny dyskurs.

Elegię o rzece można określić jako uproszczony kurs historii i filozofii, w którym znajdziemy odniesienia do idei np. Marksa, Hegła, Plechanowa, Toynbeego, Smitha, Bacona oraz chińskich myślicieli: Li Yininga, Wanga Juntao czy Zhang Weia. Każdy odcinek to kolaż kroniki filmowej, wywiadów z ekspertami, obrazów współczesnego Zachodu, chińskich archiwów, wizerunków przywódców zmarłych i potępionych oraz urywki filmów, wycinki gazetowe i wcześniej niepokazywane publicznie notatki dotyczące wielkiego skoku i rewolucji kulturalnej (Starr 2011:118). Hybrydyczna forma filmu wymyka się łatwej klasyfikacji tradycyjnego filmu dokumentalnego z lat 80. Kolaż i dekonstrukcja wskazują na postmodernistyczną formę, która w połowie lat 80. zawitała do Chin.

Lata 80. XX wieku to czas ścierania się partyjnych stronnictw, a jednemu z nich, progresywnemu i wspierającemu reformy otwarcia, udało się wykorzystać tę okazję do zaprezentowania głośnego dokumentu telewizyjnego. Dekada poprzedzająca protesty studenckie

² Su Xiaokang (ur. 1949) – chiński intelektualista, pisarz i dysydent polityczny. Po pekińskiej wiośnie 1989 opuścił ChRL i zamieszkał w Stanach Zjednoczonych.

³ Xie Xuanjun (ur. 1954) – chiński naukowiec, poeta i antropolog kultury. Mieszka poza granicami Chin. Autor książek i artykułów na temat m.in. teatru, filozofii i narodowych mitologii w ujęciu komparatystycznym, np. *Mythologies and National Ethos* (2015).

⁴ Wang Luxiang (ur. 1956) – producent telewizyjny, krytyk kulturalny, pracuje w Chinach kontynentalnych i w Hongkongu.

⁵ Zhang Gang – chiński ekonomista mieszkający w Stanach Zjednoczonych. Jego głównym wkładem w *Elegię o rzece* była analiza orientalnego despotyzmu. W latach 80. doradzał grupie skupionej wokół Zhao Ziyanga.

⁶ Yuan Zhiming (ur. 1955) – scenarzysta, dysydent polityczny.

⁷ Xia Jun (ur. 1962) – reżyser i producent telewizyjny. Objęty zakazem wykonywania pracy do 1996 roku, nie wyemigrował z Chin po 1989 roku.

⁸ Zhao Ziyang (1919–2005) – sekretarz generalny Komunistycznej Partii Chin w latach 1987–1989, promotor reform otwarcia, w latach 80. bliski współpracownik Deng Xiaopinga. Po 1989 roku odsunięty od funkcji publicznych, po wyrażeniu sprzeciwu w sprawie siłowego rozwiązania protestów na placu Tian'anmen w 1989 roku. Ostatnie 15 lat życia spędził w areszcie domowym.

1989 roku to dość burzliwy okres w chińskiej kulturze⁹, to czas gorączki kultury, ale również pole dwóch kampanii zawężających obszar swobód artystycznych – w 1983 roku przeciw duchowym zanieczyszczeniom i w 1987 przeciw liberalnej burżuazji. Serial oddawał nastroje wielu ludzi zranionych w latach 80. i we wcześniejszych okresach naznaczonych kampaniami Mao Zedonga. Po jego emisji nie zawiązał się żaden ruch intelektualistów, którzy stanęliby na czele nowej rewolucji, lecz w dużej części opracowań i artykułów na temat protestów w Pekinie w 1989 roku pojawiają się opinie, że serial wpłynął na ich wybuch. Nie sposób jednak odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu *Elegia o rzece* mogła się do tego przyczynić. Choć popularność serialu była ogromna, to wpływ idei szeroko rozpowszechnianych przez serial na protesty jest materia właściwie niemierzalną. Obraz poprzez dość prosty przekaz wizualny trafił do szerokich mas, natomiast intelektualiści skupili się na interpretacji warstwy narracyjnej, historycznej, ciekawych diagnozach i jasnym wyznaczeniu kierunku rozwoju gospodarczego i intelektualnego na przyszłość. Jedną z tez filmu było twierdzenie, że tradycja chińska stoi na przeszkodzie modernizacji kraju. Ważnym pytaniem stawianym w filmie było „kto ma wprowadzać Chiny w »erę oświecenia«?”. Mieli to być chińscy intelektualiści, którzy mogli podjąć dialog z Zachodem, nauczyć się i wdrażać zachodnie rozwiązania. W tym kontekście w filmie wspomina się chińskich literatów, m.in. Qu Yuana i obrazoburców z Ruchu 4 Maja, którzy angażowali się w tradycyjną intelektualną praktykę troski o państwo i naród (*youguo youmin* 忧民忧国) (Starr et al. 2011: 121).

Treść serialu

Część pierwsza¹⁰, *W poszukiwaniu marzenia* (chiń. *Xunmeng* 寻梦), dotyczy wpływu Rzeki Żółtej na chiński los. Chociaż cywilizacja wykształcona została wiele tysięcy lat temu, w serialu dominuje przekonanie, że Chiny niewiele zmieniły się od tamtego czasu. Rzeką ukazana została jako część cywilizacji chińskiej, która ogranicza wolność i wprowadza despotię. Ratunkiem miało być skierowanie się ku morzu i porzucenie rzecznej sentymentu. Już w pierwszych scenach filmu, w silnie spersonalizowanej narracji, pokazany zostaje przekrój społeczeństwa Chin kontynentalnych, w którym nie pominięto modlących się muzułmanów i Tybetańczyków. W tle słychać piosenkę o Żółtej Rzece, pokazane są pocztówkowe obrazy wąwozów i krajobrazów rzecznych. Narrator filmu zaczyna rozważania na temat wpływu zachodniej okupacji oraz skutków wieku upokorzeń na kondycję kraju. Ironicznie stwierdza, że Chińczycy ten okres dyshonoru wynagradzają sobie wykopaliskami i odnajdywaniem świadectw wyjątkowości własnej kultury. W tle przebijają się pozornie przypadkowe i krótkie fragmenty filmowe z okresu rewolucji kulturalnej i te z okresu cesarstwa. Pada pytanie o początki narodu i cywilizacji oraz odpowiedź, że należy ich szukać w Rzece

⁹ W połowie lat 80. w chińskiej literaturze pojawiła się postać tzw. zbędnego człowieka (*duoyuzhe* 多余者). Temat ten w swojej twórczości poruszali m.in. Liu Suola, Xu Xing, Wang Shuo czy Chen Cun. Zbędny człowiek to zazwyczaj krnąbrny i niepokorny buntownik mający wiele cech wspólnych z Angry Young Man obecnym w literaturze brytyjskiej w latach 60. i 70. (zob. Zhou 2007: 87).

¹⁰ Treść poszczególnych odcinków opisana została na podstawie serialu w oryginalnej wersji językowej i poglądach przedstawionych w poszczególnych odcinkach, chyba że podano inne źródła. Cały dokument dostępny jest na stronie <https://www.youtube.com/watch?v=JDVF2aunD3Q> [10.01.2021].

Żółtej, która wykształciła narodowy charakter Chin, decydowała o ich przeznaczeniu, ale też zrodziła azjatycką despotię¹¹. Opanowanie rzeki miało szansę powodzenia wyłącznie przy despotycznym zarządzaniu masami poprzez scentralizowany reżim np. przez rządy pierwszego cesarza Qin Shihuangdiego. Pokazany zostaje jego imponujący grobowiec, który rozmachem przypomina piramidy egipskie. Podsumowując odcinek, narrator zachęca do otwarcia Chin na świat zewnętrzny, które będzie trudną drogą, ale to jedyny sposób, by skończyć z biedą i odmienić los chińskiej cywilizacji dotychczas skazanej na wsobność.

Druga część, pt. *Przeznaczenie* (chiń. *Mingyun* 命运), koncentruje się na kwestii chińskiego determinizmu geograficznego. Twórcy filmu twierdzą, że lessowe płaskowyże uwięziły interior kraju w kulturze rolniczej i tym samym szczelnie zamknęły chińskiego ducha. Zaściankowość utrwalana jest przez Wielki Mur, który jest raczej znakiem bojaźliwości i konserwatyzmu niż imperialnej wszechmocy (Starr et al. 2011: 121). W tej części widz dowiaduje się, że Chińczycy przez wieki byli silnie zrośnięci z żółtą ziemią, a uprawiając ją, byli zwróceny do niebieskiego nieba plecami. Tym samym skupiali się na pozyskiwaniu pożywienia jedynie z łądu, a nie z morza. To ziemia stanowiła sens życia, a jej żółty kolor symbolizuje tysiące lat chińskiej tradycji. Autorzy produkcji sugerowali, że przez Wielki Mur chińskie rolnictwo było izolowane i straciło na innowacyjności. Symbol chińskiej dumy i prosperity, gdyby mógł mówić, odezwałby się głosem więźniów politycznych zmarłych przy jego budowie. Autorzy, dekonstruując ten jeden z najokazalszych symboli chińskich, choć jako taki zaczął być szerzej odbierany dopiero w XX wieku, zadają pytanie, czy zasadne jest śpiewanie pieśni opiewających jego wielkość. Być może należałoby śpiewać piosenki sławiące potęgę Pacyfiku, któremu chińska kultura przez wieki nie udzielała głosu. Druga część odcinka pokazuje ujęcia walk między siłami zachodnimi, a broniącymi się Chińczykami z przełomu XIX i XX wieku. Wówczas fale oceanu po raz kolejny przyniosły na chińskie wybrzeże zachodnią cywilizację, tym razem silniejszą i bardziej ekspansywną, która upokorzyła starą chińską kulturę. Ta w zderzeniu z nowoczesnością okazała się bezradna. Konfrontacja wywołała kryzys identyfikacji narodowej. W następnych sekwencjach drugiej części widzimy dwie rewolucje – Ruch 4 Maja i rewolucję kulturalną oraz słyszymy opowieść o istocie nauki i demokracji¹². Mowa jest też o przodkach, których prymarnym celem było biologiczne przetrwanie, a ich cechą immanentną był brak umiejętności wykorzystania możliwości rozwoju, które daje morze. Tego rodzaju atrofia kulturalna, zdaniem twórców serialu, przeniknęła do chińskiego ducha narodowego. Narrator przekonuje, że pojawiła się kolejna szansa, której nie można zmarnować – w tym momencie na ekranach pojawia się Zhao Ziyang podpisujący umowy handlowe z Brytyjczykami, a chwilę później Żółta Rzeka wpadająca do morza. Narrator twierdzi, że Chińczycy na przestrzeni wieków wykazywali się czasem innowacją, podając przykłady Wan Hu¹³ i Wu Zhonghua¹⁴. Przestrzega jednak przed tym, że chińska kultura narodowa nie może dłużej tłamsić postępu.

¹¹ Tematem zajmowali się m.in. Karol Marks i Karl A. Wittfogel (zob. Wittfogel 1953).

¹² Istotnymi ideami Ruchu 4 Maja byli Pan Nauka (*Sai xiansheng* 赛先生) i Pani Demokracja (*De xiansheng* 德先生) (w tłumaczeniu przyjęto rodzaj żeński słowa demokracja w języku polskim). Więcej na temat Ruchu 4 Maja zob. Szatkowski 2018: 157–180.

¹³ Wan Hu – na poły legendarny chiński wynalazca z przełomu XV i XVI wieku. Kojarzony z planami konstrukcji maszyny latającej.

¹⁴ Wu Zhonghua (1917–1992) – chiński fizyk, którego publikacje pomogły m.in. w konstrukcji silnika Rolls-Royce'a (np. RB211).

Trzecia część została zatytułowana *Światłość* (chiń. *Lingguang* 灵光). Analizie zostaje poddany przygnębiający paradoks chińskiej innowacyjności w czasach starożytnych i kryzys myśli technologicznej w czasach współczesnych. Chociaż papier, druk, proch i kompas są chińskimi wynalazkami, to Europa zrobiła z nich większy użytek i udoskonaliła je. W Chinach etyczne nakazy zawsze ograniczały rozwój wiedzy, a doktrynerstwo blokowało wynalazki intelektualne, które są warunkiem niezbędnym w rozwoju nauki (ibid.: 119). W starożytności Chińczycy intelektualiści wpatrywali się w niebo i próbowali je opisać. W XX wieku nie wyruszyli jednak w kosmos jako pierwsza nacja, nawet nie jako druga. Byli zbyt zafocani technologicznie, by tego dokonać. Chińczycy wynaleźli druk i papier, które stały się w Europie istotnymi środkami komunikowania treści, wspomogły przepływ informacji i pośrednio przyczyniły się do upadku feudalizmu. Istotnie przysłużyły się także popularyzacji wiedzy i rozwojowi przemysłu. Autorzy filmu pytają, dlaczego nie było to możliwe w Chinach. W kolejnych ujęciach pokazani zostają Chińczycy intelektualiści, a narratorzy apelują, by nie traktować ich jako „elementu niepewnego”. Doświadczyli oni w okresie rządów Mao Zedonga opresji politycznej, a dziś mierzą się z opresją ekonomiczną. Chiny straciły wielu intelektualistów, którzy umarli w szczycie swoich możliwości. Na horyzoncie nie jawi się nowa generacja chińskiej inteligencji i trzeba temu zaradzić. Według autorów szkolnictwo znalazło się w głębokim kryzysie, a intelektualiści wciąż nie uzyskali przestrzeni należytej im wolności. 18 grudnia 1978 ogłoszono reformy otwarcia w Chinach. Ale otwarcie to nie jedynie, jak mówi przejętym głosem narrator, „kolorowy telewizor, lodówka czy miesięczne zarobki 1000 RMB”, ale ciężka codzienna praca wielu pokoleń na rzecz realnych przemian.

Czwarta część, *Nowa era* (chiń. *Xin jiyuan* 新纪元), stawia pytanie, dlaczego Chiny przednowoczesne poniosły porażkę w przeprowadzeniu rewolucji przemysłowej i w rozwoju gospodarki rynkowej. Chińska produkcja przez wieki opierała się na posiadaczach ziemskich i drobnych przedsiębiorcach, zaangażowanych w niewielką produkcję, którzy konsekwentnie wykazywali brak zdolności do włączenia się w obieg makroekonomiczny. Ponadto, mimo ogromnego potencjału w postaci dużej populacji, Chiny niegospodarnie korzystały z siły roboczej (ibid.: 120). W pierwszych scenach odcinka autorzy starają się wyjaśnić, na czym polega dystrybucja i podział pracy na świecie. To zafocane kraje Ameryki Łacińskiej, Azji i Afryki stały się dostawcami surowców na rynek zachodni, który potrafi je właściwie i opłacalnie wykorzystać. Kapitalizm jest konsekwencją rozwoju cywilizacji przemysłowej, a ta nie zadomowiła się w Chinach. Wielkim problemem okazuje się ogromna populacja, niewykorzystująca swych możliwości. Gospodarka oparta na rolnictwie jest słaba i nie stwarza odpowiednich warunków do podejmowania odważnych decyzji. Masy zdają się wciąż wierzyć w mity o swojej wielkości (w tym momencie na ekranie pojawiają się przebitki na Mao Zedonga i rewolucję kulturalną), ale ich wykształcenie i poziom kultury osobistej pozostawia wiele do życzenia. Jedynie zdrowy rynek, oparty na konkurencji może być wybawieniem. Chińczycy nie powinni bać się reform otwarcia i zmian, które one przynoszą, bo są szansą wyrwania ich z marazmu. Problemem Chin, wg twórców *Elegii o rzecze*, jest nie tylko zacofanie gospodarcze, ale też to emocjonalne. Mao twierdził, że biedni są „czysti i nieskażeni”. W rzeczywistości bieda wynika właśnie z pustki, z zacofania, ze wspomnianego wcześniej „nieskażenia”.

Rzeka Żółta nazywana jest Chińskim Smutkiem. Chińczycy żyją w swego rodzaju uciśku, w którym trzyma ich rzeka. Wylewające wody Rzeki Żółtej są niczym feudalizm dławiący naród i wyraźnie z nim kojarzone.

Część piąta nsi tytuł *Smutek i obawa* (chiń. *Youhan* 忧患) i podejmuje próbę dowiedzenia, że Rzeką Żółtą to symbol narodowego smutku. Chiny żyją w okresach wyznaczanych przez powodzie, spowodowanymi przez człowieka klęskami żywiołowymi oraz masowymi buntami chłopskimi. Społeczeństwo z kolei uwięzione jest w systemie biurokratycznym, który toczony jest przez korupcję, co powoduje upadek takiej struktury. W Chinach nieobce jest zjawisko totalitaryzmu, porównane w filmie do „osadzającego się błota”, które blokuje i tamuje zmiany (ibid.: 120).

Propozycję wyjścia z tej sytuacji odnajdujemy w kolejnej, szóstej części pt. *Lazur* (chiń. *Weilanse* 蔚蓝色). W pierwszych scenach tego odcinka widać brudną Rzekę Żółtą i jej czyste, niebieskie źródła. W miarę jak rzeka płynie przez Chiny, staje się coraz ciemniejsza, zabrudzona, niebezpieczna i tyranizuje ziemię, przez którą przepływa. W tym odcinku pojawiają się po raz kolejny przebitki na rewolucję kulturalną i marszałka Lin Biao, a także komentarz, że niepokoje społeczne są w Chinach silnie zakorzenione. Od zakończenia rewolucji kulturalnej minęło w 1988 roku 12 lat. Narrator zadaje pytanie, dlaczego wybuchła ona raptem niecałe 20 lat po „wyzwoleniu”. Czy to oznacza, że tragiczna chińska historia to cykl ciągłych przewrotów i rewolucji? Niepokoje społeczne wciąż są świeże w chińskiej pamięci. To, co osłabia Chińczyków, to nie 4 modernizacje, ale biurokracja, specjalne przywileje i korupcja¹⁵. Te bolączki, wg autorów serialu, są jak stare i dobrze znane choroby społeczne, są jak muł Rzeki Żółtej, który blokuje tor wodny i nieuchronnie prowadzi do kryzysu i katastrofy.

Autorzy filmu dają jednak widzom nadzieję, pocieszenie i receptę na rozwiązanie problemów. Pojawiają się fragmenty z XIII Zjazdu KPCh i zbliżenia na głównych promotorów reform otwarcia, tj. Deng Xiaopinga i Zhao Ziyanga. Narrator mówi: „Niezależnie od tego, ile trudu będziemy musieli ponieść w związku z reformami, nie mamy wyboru – musimy poświęcić się dla kolejnych pokoleń. Musimy iść naprzód, spojrzeć na niebieski ocean, a za sobą zostawić wylewającą rzekę”. W historii Chin miał miejsce okres, kiedy niebieski ocean budził zainteresowanie wśród Chińczyków. Wypłynęli na szerokie wody, a Zheng He w początkach XV wieku dotarł na Półwysep Arabski, do Zatoki Perskiej i Afryki. Fascynacja oceanem okazała się jednak słabsza niż przywiązanie do żółtej ziemi. Być może wynikało to z szowinistycznego stosunku Chińczyków (w różnych okresach historii w różnym natężeniu) do świata zewnętrznego, uznawanego za peryferia w stosunku do Tianxia. Gdy Magellan opływał świat, chiński cesarz Jiajing z dynastii Ming prowadził politykę izolacjonistyczną. Autorzy w kolejnych scenach opowiadają o modelach westernizacji chińskiej kultury oraz o siłowym wkroczeniu sił zachodnich na teren Chin. Najodważniejszymi zdają się sceny, w których widzimy tańczących ludzi z Shanxi, zacofanego chińskiego interioru i zarazem kolebki chińskiej cywilizacji¹⁶, a zaraz potem przenosimy się do nowoczesnego Shenzhenu, gdzie buduje się drapacze chmur. W tym czasie narrator opowiada, że żółta ziemia nie może już dłużej uczyć Chińczyków, czym jest nauka, a tyraniczna Żółta Rzeką nie ma prawa mówić, czym jest demokracja. Rzeką nie zapoczątkuje nowej cywilizacji, bo nie jest już tak odżywcza i nie ma takiego potencjału jak w przeszłości. Narrator zadaje

¹⁵ Hasła sprzeciwu wobec szerzącej się korupcji i nepotyzmu pojawiły się podczas protestów studenckich na placu Tian'anmen wiosną 1989 r.

¹⁶ Prowincja Shanxi funkcjonuje w świadomości Chińczyków jako kolebka ich cywilizacji. Utrwalił ten obraz Chen Kaige w filmie *Żółta ziemia* (1984). Za teren „czystej chińskości” uznaje się powiat Hongtong. Zob. m.in. Oakes 200: 667–692.

retoryczne pytanie: w 1984 roku kolejne nadmorskie miasta otworzyły się na wolnorynkową współpracę gospodarczą ze światem zewnętrznym¹⁷, ale ilu Chińczyków bierze w tym otwarciu świadomy udział?

Kiedy mowa jest o opresji minionych lat, pokazana zostaje Jiang Qing, która sprawiła, że Chińczycy są narodem strachliwym. Głos należy oddać intelektualistom, którzy nie boją się mówić o zacofaniu narodu, promują naukę (na ekranach pojawia się portret Lu Xuna), należy także docenić tych, którzy pracują w pocie czoła, implementując reformy otwarcia – biznesmenów, drobnych przedsiębiorców i robotników.

Puentując, autorzy mówią, że rzeka ostatecznie wpływa do niebieskiego morza i musi uznać jego potęgę. Chińczycy mają szanse na spełnienie pokładanych w niebieskim oceanie nadziei i odejście od wielowiekowej izolacji. Należy zatem zwrócić się ku wielkiemu błękitowi. Lazur zostaje zestawiony z żółcią, ziemia z morzem, demokracja z tyranią, a Chiny ze światem.

Utopia czy dystopia?

Twórcy serialu mogą być postrzegani jako Nestbeschmutzerzy, ale w „kalaniu gniazda” mieli jasny cel polityczny, czyli poparcie dla Zhao Ziyanga i jego reform. Nie należy ich jednak uważać za sygnalistów, którzy podejmują interwencję, gdy widzą negatywne zjawisko. To raczej publicyści, którzy przy wybiórczym potraktowaniu historii i kultury dekonstruują stary chiński świat, przedstawiając go jako twór skończony, bez możliwości dalszego trwania w ówczesnym kształcie. Tworzą przy okazji utopijny obraz przyszłości, w której Chiny zrewidują swoją historię i kulturę, rozpoznają własne przeznaczenie, odwrócą wektory determinizmu geograficznego i zbudują nowy świat na modłę zachodnią. Burząc jeden mit, budują inny, wręcz nową utopię wraz z szerokim spektrum „oświeceniowego” fantazmatu narodowego. O powtarzających się cechach w kształtowaniu się narracji utopijnej i antyutopijnej pisał Dariusz Wojtczak w książce *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*. Wśród nich odnaleźć można elementy obecne w narracji *Elegii o Rzece*, m.in.:

- tematykę eksponującą prezentację ideału państwa i społeczeństwa połączoną z krytyką społeczeństwa rzeczywistego;
- dydaktyzm wynikający z konfrontacji obu przedstawionych światów;
- postać narratora pierwszoplanowego albo trzecioosobowego, wszechobecnego i wszechwiedzącego z elementami narracji personalnej (Wojtczak 1994: 55).

Istotnie, w *Elegii o rzece* narrator mówi o „naszym kraju”, „nas Chińczykach”, a opisując Chiny i cywilizację chińską, poprzedza ją zazwyczaj zaimkiem pierwszoosobowym. Tworzenie i wdrażanie nowych utopii towarzyszyło Chinom kilkakrotnie w XX wieku. Cechy utopijnej kreacji nowego świata miały Ruch Nowej Kultury, Ruch 4 Maja, rewolucja komunistyczna czy rewolucja kulturalna. Serial odważnie opowiada o „kulturowym narcyzmie” dominującym w głównej narracji kulturowo-historycznej w Chinach, który fetyszyzuje Rzekę Żółtą, Wielki Mur i smoka. Twórcy przywołują w filmie liczne dobrze rozpoznane

¹⁷ Były to Dalian, Qinhuangdao, Tianjin, Yantai, Qingdao, Lianyungang, Nantong, Szanghaj, Ningbo, Wenzhou, Fuzhou, Kanton, Zhanjiang i Beihai.

panoramy kulturowe i historyczne, wzbogacając je silnie nacechowanym emocjonalnie językiem. Jeden z twórców, Su Xiaokang, twierdzi, że serial nie skupia się jedynie na Chinach i utracie mocarstwowości, a krytyka wybrzmiewająca z filmu *de facto* jest nacjonalistyczna¹⁸: „Jeśli Chiny będą potrafiły się zmienić, to będą znowu wielkie” (Starr 2011: 120). Nie chodzi tu o bezkrytyczne naśladownictwo Zachodu, ale pragmatyczną imitację sprawdzonych wzorców.

Wydaje się, że nigdy wcześniej ani później tak odważny tekst kultury, podważający podstawy nie tylko oficjalnej narracji partyjnej, ale też cywilizacji chińskiej, nie funkcjonował w oficjalnym obiegu ChRL. W drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku intelektualny ferment był udziałem ikonoklastycznych ruchów – Nowej Kultury i 4 Maja. Były to ruchy modernizujące chińską kulturę oraz przenoszące ją w czasy współczesne, a w Chinach po raz pierwszy głośno wybrzmiały hasła nawiązujące do nauki i demokracji oraz modernizacji na wzór zachodni¹⁹. *Elegia o rzece* poniekąd przypomina założenia obu ruchów, bo także ma mocno antykonfucjański i antyfeudalny wydźwięk. Można w niej odnaleźć promocję demokratycznego porządku opartego na gospodarce rynkowej. Serial był kolejnym elementem podważającym dotychczasowy światopogląd i rozbudzającym wyobraźnię Chińczyków na temat ich kraju i narodu. Sama *Elegia o rzece* i jej tekst wydany drukiem może stanowić ciekawe studium kulturoznawcze i historyczne, w którym chwali się innowacją hanowską i otwarciem tangowskie (Lee 1993: 593), korzysta się z symboli patriotycznych i mitów narodowych, przy jednoczesnym ich dekonstruowaniu. O ile chińska kultura została napiętnowana, o tyle zachodnia została skomentowana właściwie bez żadnej krytyki.

Rzeczywistym językiem filmu jest symbol. Smok, Wielki Mur, Rzeka Żółta, Wyżyna Lessowa stają się znakami zamknięcia, izolacjonizmu, poddania i zniewolenia. Ocean jest z kolei uosobieniem kultury marynistycznej, odważnego demokratycznego przedsięwzięcia narodów zachodnich. Su Xiaokang i pozostali twórcy twierdzą, że historia Chin jest powtarzającym się continuum z cyklicznymi zmiennymi – tyranią i klęską, której wybawienie może przynieść morze. W filmie dominują dwa kolory budujące opowieść – niebieski i żółty. Mowa jest o tym, że Chińczycy narodzili się z żółtej ziemi, mają żółte oblicze, jedzą żółty ryż, piją żółtą wodę, są pokryci żółtym piaskiem i żyją w yaodongach²⁰, a po śmierci powracają do żółtych źródeł²¹. Wyzwolenie z pęt historycznego fatum może nastąpić poprzez życie zgodne z duchem litery prawa i połączenie się ze światem, nie tylko ekonomicznie, ale też emocjonalnie (ibid.:120).

Autorzy przyglądają się chińskim symbolom, podważają ich historyczne znaczenie i wysnuwają ciekawe wnioski:

¹⁸ Zapewne ma na myśli nacjonalizm w duchu Ruchu 4 Maja, zasadniczo pozbawiony elementów szowinistycznych.

¹⁹ W XX wieku miała też miejsce brutalna próba demontażu chińskiego uniwersum podczas rewolucji kulturalnej, w niej jednak Zachód został przedstawiony jako wróg, a promowany wówczas maoizm, mimo hasel internacjonalizmu, był w gruncie rzeczy dość szowinistyczny.

²⁰ Jaskinie wydrążone w skałach na terenach Wyżyny Lessowej, nazywanej po chińsku Huangtu Gaoyuan, czyli Wyżynie Żółtej Ziemi.

²¹ *Huangquan* 黄泉, czyli żółte źródła – idea wywodząca się z chińskich wierzeń ludowych, obecna także w taoizmie i buddyzmie.

1. Rzeka Żółta

Tytuł filmu wyraźnie sugeruje, że będzie ona osią i centralnym punktem filmu. Nazywana chińskim smutkiem, od wieków postrzegana jest jako matka i kolebka chińskiej cywilizacji. Twórcy serialu oskarżają ją o utrwalenie wschodniego feudalizmu i despotyzmu. Szlam i osad rzeczny symbolizują ciężar konfucjańskiej tradycji, która zamula chińskie umysły (Gifford 2014: 171–172).

2. Żółta ziemia

W latach 80. także piąta generacja kina chińskiego, np. Zhang Yimou, Chen Kaige czy Tian Zhuangzhuang, odwoływała się do żółtej ziemi, wykorzystując ziemską nostalgię, a nie bez znaczenia będą tu idee *xungenu* 寻根²². Był to rodzaj szowinizmu, w którym łączy się odraza do własnej kultury z narcyzmem narodowym. Serial krytycznie odnosił się do poszukiwania korzeni „chińskości” i stanowił w wielu aspektach opozycję do *xungenu*, postulując o eksplorację zewnętrzną-niebieską, nie wewnętrzną-żółtą, bo ta kojarzona była jednoznacznie z wsobnością.

3. Wielki Mur

Podziwiany (przynajmniej w XX wieku) za bycie symbolem chińskiego trwania i oporu, był krytykowany w serialu za ograniczanie Chin w kontaktach ze światem, za tchórzliwość i pajsynwą taktykę obronną. Mur w serialu stał się znakiem nieludzkiego traktowania poddanych przez cesarza i przypomnieniem, że w trakcie jego budowy zginęło tysiące robotników.

4. Chiński smok

Smok oznaczający władzę i siłę, został przedstawiony (w pewnym stopniu zdemitologizowany i odromantyzowany) jako przedziwna hybryda z głową konia, ciałem węża, pazurami koguta, rogami jelenia (Ma 1996: 31). Symbol jest o tyle istotny, że Chińczycy nazywali się synami (potomkami) smoka, a w 1988 roku przypadał rok smoka w chińskim kalendarzu. Bo Yang, chiński i tajwański intelektualista, napisał: „Nie mogę zrozumieć dlaczego Chińczycy obrali ten ponury i ohydny symbol smoka jako reprezentanta naszego narodu. W istocie, smok reprezentuje niedolę, a ilekroć ktoś wspomina o »potomkach smoka« włoś mi [się] jeży na głowie. [...] Należy zadać sobie pytanie dlaczego Chińczycy uwielbiają potwora” (Barmé 1999: 228). Również w *Elegii o rzece* autorzy zastanawiali się, dlaczego panuje przyzwolenie na tolerowanie zła, które jest utożsamiane ze smokiem.

²² Nurt w kulturze chińskiej (głównie filmie i literaturze), który pojawił się po zakończeniu rewolucji kulturalnej, w końcu lat 70. Artyści tworzący w tym nurcie próbowali redefiniować własne życie i jego sens oraz chińską kulturę poprzez wędrówkę na peryferia kulturowe i geograficzne. Mierzyli się z problemem tożsamości kulturowej i biologicznej człowieka. Zajmowali się świadomością konfucjańską i przedkonfucjańską, kulturami mniejszościowymi, religiami oraz prymitywistyczną kulturą wiejską. Więcej: Kasarełło 2000.

5. Żółty kolor

To kolor lessowych pól, przez które płynie rzeka i nabiera ich barwy, to kolor chińskiej skóry, to także kolor cesarski i kolor chińskiego smoka, który miał narodzić się w wodach Huang He. W filmie dominuje dość jednoznacznie dychotomiczna narracja, która opiera się na osi współczesny Zachód i stary Wschód (Ma 1996: 31). Hershatter napisał, że Chiny w *Elegii o rzecze* zostały przedstawione jako stary bezzębny wieśniak bojący się rozwoju i utrzymujący kilkanaścioro dzieci (Hershatter 2007: 117). Przez taki przekaz serial dotknął dogłębnie chińską wrażliwość i tradycję narodową. Wiadomość, która kryła się pod płytką metaforą, to: wszelka wszeteczność, zacofanie i słabość powinny być kojarzone z kulturą chińskiej północy, z Rzeką Żółtą i jej kolorem. Jeśli Chiny chcą się zmodernizować, muszą zwrócić się ku niebieskiemu oceanowi, a żółć musi stać się kolorem przeszłości. To niezwykle ikonoklastyczna próba zmiany paradygmatu polegająca na podważeniu istotnego znaku i wyrosłych wokół niego znaczeń i konotacji. Zwłaszcza, że żółty w symbolice chińskiej jest kolorem jednoznacznie utożsamianym z Chinami. Wolfram Eberhard, analizując symbolikę koloru, pisze, że żółty w fazie przemian odpowiada piątemu kierunkowi świata, czyli środkowi. Chiny w języku chińskim to Kraj Środka *Zhongguo*. Żółty jest też kolorem cesarza panującego w środku świata, a „żółty smok” miał dobrowróżbne konotacje (Eberhard 2006: 311).

Kwestia Tian'anmen 1989 roku i chińska krytyka serialu

Z dzisiejszej perspektywy, po ponad 30. latach od wiosny 1989 roku, nie jest możliwe oszacowanie i przeprowadzenie rzetelnego badania dowodzącego, czy i w jakim stopniu *Elegia o rzecze* wywołała protesty na placu Tian'anmen. Z pewnością film trafił w czas, w którym jego emisja była możliwa, i w okres, w którym w kręgach intelektualnych odczuwano potrzebę do przeprowadzenia odważnych zmian społecznych i ideologicznych oraz w sprzyjający czas dużych wpływów Zhao Ziyanga. „Podprogowy” przekaz serialu rzeczywiście trafił do szerokich mas, ale żaden ruch oficjalnie się nie zawiązał, a protesty na Placu miały charakter dość spontaniczny i w pierwszej fazie mało sformalizowany. Po tym jak Zhao został usunięty z urzędu, krytykowano *Elegię*, głównie za stworzenie mikroklimatu dla protestów 1989 roku (Barmé 1999: 23).

Ezra Vogel jest zdania, że większość protestujących studentów skupiała się na postulacie wolności osobistej, w mniejszym stopniu politycznej. Młodzież chciała zyskać prawo do samodzielnego kierowania karierą zawodową i nie chciała podpowiedzi politycznych decydujących o tym, jak ich życie potoczy się po studiach. Protestujący domagali się także ujawnienia majątków polityków, ich posiadłości oraz źródeł bogactwa ich dzieci (Vogel 2013: 600–601). Rozterki ideologiczne czy dylematy dotyczące rozwoju cywilizacji chińskiej nie były pierwszoplanowymi hasłami podczas protestów.

Kwestią czasu było to, kiedy frakcja przeciwna Zhao Ziyangowi ruszy z odsieczą i znacznie ostro atakować obraz. Po masakrze na placu Tian'anmen twórców serialu prześladowano, a wiceprezydent Wang Zhen powiedział wprost: „szkalujecie naród chiński i chińską cywilizację” (Ferdinand 2006: 239). Serial po protestach na placu Tian'anmen spotkała krytyka, choć unikało się wspomnienia o przebiegu zdarzeń i masakrze. Na wydarzenie nałożone było bowiem embargo informacyjne. Oskarżano serial o promocję westernizacji i narodowy nihilizm (Ma 1996: 29). Dla części późniejszych recenzentów była to pochwała reform i wizja przyszłości, dla innych było to dzieło niemoralne, odpowiedzialne za zohydzenie i szkalowanie kraju oraz wywołanie protestów w Pekinie.

Serial, by trafić do jak najszerszego grona odbiorców, posiłkował się demagogiczną narracją. Z oficjalnymi propagandzistami chińskimi łączył ich brak niuansu, a różniła zdecydowanie głębsza analiza tematu. Ciekawe wnioski wysuwa Yu Ren, chiński komunista, który pisze o niszczyielskiej, pożerającej własne dzieci matce (przytoczona zostaje historia Lei Jianshenga, odpowiedzialnego za udrażnianie Rzeki Żółtej, który ginie w jej wodach). Twierdzi, że serial odsłania upadek kultury Rzeki Żółtej i sugeruje bezsens poświęcania się dla niej. Sam obraz nazywa politycznym komentarzem, który poprzez refleksję miał rozbudzać samoświadomość narodu na temat własnej kultury. Pod rozwagę czytelnika poddaje kwestię, czy rewolucja komunistyczna nie została wprowadzona w Chinach zbyt gwałtownie (Yu Ren brał w niej udział), bez odpowiedniego przygotowania. Być może nastawiona była na szybki efekt, a marksizm nie do końca przystawał do chińskiej rzeczywistości (Yu 1989: 58). To tezy więcej niż odważne jak na artykuł, który przeszedł kontrolę cenzorską.

Liu Xiaobo²³ mówił w jednym z wywiadów, że film posiada błędne założenia, bo nie ma opozycji między Wschodem a Zachodem, a sam konflikt jest wymysłem chińskim (Liu 2017: 11). Liu dalej zauważa, że język i narracja serialu przypomina język maoistowski i karmi chińską próżność (ibid.: 12). Niepowodzeń nie można tłumaczyć różnymi splotami historii i uwarunkowaniami geograficznymi. Duży kontrast jawi się między obrazem dalece niedoskonałej teraźniejszości i historii, postawionej w opozycji do utopijnej przeszłości, w której Chiny się znajdują, jeśli tylko zwrócą się ku niebieskiemu oceanowi, czyli mówiąc wprost, poprą politykę Zhao Ziyanga.

Elegia o rzece stała się jedną z pierwszych ofiar tzw. czystek kulturowych (Barmé 1999: 23). Serial krytykowano za negowanie pozytywnego wpływu narodowej tradycji na kształt cywilizacji chińskiej, zdyskredytowanie chińskiej rewolucji i socjalizmu, propagowanie westernizacji i odegranie ważnej roli w „mieszaniu ludziom w głowach”. W związku z emisją serialu promoistowscy krytycy kultury wzywali do rektyfikacji nowego Yan'anu. Krytykowano Zhao Ziyanga za politykę zwiększania swobód w kulturze, których owocem była *Elegia o rzece*. Wydział Propagandy wprowadził we wrześniu 1989 roku tzw. aksamitny terror (*velvet terror*), jak nazywa ten okres Barmé. Wang Meng przestał być wówczas ministrem kultury, a zastąpił go okryty złą sławą He Jingzhi. *Elegia o rzece* okazała się jednym z ostatnich tchnień względnej wolności przed rozpoczęciem kampanii oczyszczania z „burżuazyjnej liberalizacji” (ibid.: 24).

²³ Niezwykle krytyczny wobec chińskiej cywilizacji i tradycji intelektualista i literaturoznawca. Laureat Pokojowej Nagrody Nobla w 2010.

Wyznaczającemu ramy narracyjne serialu determinizmowi geograficznemu poświęcono dość ostrą krytykę prasową w artykule „Krytyka kulturowego podejścia w *Elegii o rzecze*” z maja 1989 roku. Autorzy tego tekstu twierdzą, że determinizm geograficzny jest narzędziem nienaukowym, za pomocą którego film pomniejsza i deprecjonuje rolę narodu. Zhang Muze oraz Cai Lesu we wstępie do swojego wywodu piszą, że Żółta Rzeka to kolebka Chin, na których obrzeżach znajdują się step mongolski, lasy syberyjskie, pustynie i wysokie Himalaje, a wschód kraju graniczy z bezkresnym oceanem. Geografia wyznaczyła kulturze chińskiej system izolacji i skierowała ją do wewnątrz. Zhang i Cai twierdzą, że geografii i ukształtowania terenu nie można zmienić, więc promowanie determinizmu geograficznego to obraza dla narodu (1989: 27).

Zhang i Cai przyznają, że geografia może odgrywać pewną rolę w kształtowaniu się kultury narodowej, ale nie jest to główny czynnik kulturotwórczy i nie ma naukowych podstaw, żeby potwierdzić tę tezę. Uwarunkowania geograficzne wpływają często na jakość życia, ale nie są jedynym elementem determinującym rozwój społeczny i kulturę narodów. Jeśli warunki naturalne są korzystne, kraj jest zasobny w surowce naturalne oraz istnieje dogodny sposób ich transportowania, wówczas obserwuje się korzystny wpływ tych czynników na rozwój społeczeństw. Uwarunkowania terenu nie mogą być jednak jedynym czynnikiem, bo okoliczności geograficzne mogą powoli się zmieniać. Chińska geografia się nie zmieniała, ale Chiny zmieniały swoje społeczne oblicze – od kraju feudalnego, półkolonialnego, aż do socjalizmu. Podobnie w Japonii, warunki geograficzne zasadniczo są niezmiennie, a mimo to społeczeństwo się przeobrażało. Autorzy twierdzą, że *Elegia o rzecze* pomija również sukcesy KPCh, a sam serial nie wspomina, że ludzie mogą mieć wpływ na to, jak wykorzystają uwarunkowania naturalne (ibid.: 30). W artykule pojawiają się zarzuty, że *Elegia o rzecze* niesprawiedliwie deprecjonuje kulturę rolniczą i zestawia się ją z zachodnią uprzemysłowioną cywilizacją. Jest to ewidentnie myślenie postkolonialne, a twórcy serialu nie chcą zauważyć postępu socjalistycznego. Zapominają, że gdyby rewolucja komunistyczna nie zwyciężyła, to Chiny pod rządami imperialistów byłyby wciąż kolonizowane. Propozycja całkowitej westernizacji i gruntowne zanegowanie tradycyjnej kultury, nie jest gwarancją sukcesu. Zhang i Cai zarzucają twórcom serialu kulturowy nihilizm, podważenie roli tradycji i historii. Odnoszą się przy tym lekceważąco do socjologii jako nauki. Taki stosunek do tej dyscypliny wiedzy ma w Chinach pewną tradycję, komuniści nazywali bowiem tę dziedzinę „burżuazyjną pseudonauką”. Już w maju 1989 roku, na miesiąc przed finałem protestów na placu Tian’anmen, Zhang i Cai pisali, że serial poddaje młodzież skażeniu ideologicznemu. Oburzeni byli, że nowa era w dziejach świata nie jest liczona od rewolucji październikowej, lecz od brytyjskiej rewolucji przemysłowej. Podejrzewali, że poprzez promocję rozwoju i modernizacji, „zmianę żółtego na niebieski”, autorzy serialu nie mają na myśli ulepszenia socjalizmu, ale zastąpienie go kapitalizmem (ibid.: 33).

Nie mniej krytycznie serial ocenił Shu Fen, filozof z Uniwersytetu Hubei. Dość merytorycznie wyluszczył wady *Elegii o rzecze*, wśród których najważniejsze to:

- zachęcanie do kopiowania Zachodu bez zachowania chińskiego kontekstu;
- brak linearności w narracji;
- zbytne uproszczenia w interpretacji historii;
- nieuporządkowana narracja budująca w widzach poczucie chaosu, co sprawiało, że Chiny postrzegane były jako kraj niezorganizowany, w którym panuje anarchia.

Shu pisze ponadto, że serial wyśmiewa narodowe uczucia Chińczyków, sprowadza je do ślepego umiłowania narodu oraz sugeruje widzom, że modernizacja może dokonać się bez udziału Partii (Shu 1989: 26–33).

Epilog

Dzisiaj *Elegia o rzeczce* stanowi ważny tekst kulturowy i historyczny już manifest polityczny. To tekst antykonfucjański, antyfeudalny, promujący wolny rynek i poniekąd demokrację. Po 30 latach od emisji serialu okazało się, że Chiny wybrały trzecią drogę. Grzegorz Kołodko nazywa tę formę „chinizmem” – czyli efemerydą w postaci socjalistycznego kapitalizmu lub kapitalistycznego socjalizmu (cyt. za Górlaczyk 2018: 119). Chiny nie stały się krajem demokratycznym, a gospodarka chińska, choć silnie kontrolowana centralnie, odnalazła się w zglobalizowanym świecie, stając się jego promotorem. Inicjatywa Pasa i Szlaku, wielki projekt gospodarczy i logistyczny, sprawia, że Chiny ekspansję ekonomiczną będą prowadziły nie tylko drogą lądową, ale też morską. W tym celu nie szczędzą środków na dominację na Morzu Południowochińskim, implementując ideę Morskiego Jedwabnego Szlaku, nie bacząc na koszty polityczne i spory terytorialne w regionie.

Chińczycy bogacą się, wskaźniki gospodarcze rosną, a kraj śmiało zwrócił się ku morzu widząc w tym swoją szansę. Do łask powrócił konfucjanizm oraz silna, wręcz legistyczna rola władzy. Chiny stały się wzorem dla krajów socjalistycznych (Wietnam, Laos, Kuba), które dzięki przykładowi chińskiemu uwierzyły, że bogacenie się możliwe jest w kraju (nominalnie) socjalistycznym.

W latach 90. Państwo Środka jeszcze szerzej otworzyło się gospodarczo na świat zachodni, stało się bardziej kosmopolityczne, wstąpiło do WTO w 2001 i zorganizowało igrzyska olimpijskie w 2008 roku. Zaczęto na nowo zgłębiać biografię i osiągnięcia Zheng He. Można zatem stwierdzić, że po części *Elegia o rzeczce* zapowiedziała tę drogę, choć nikt nie przypuszczał 30 lat temu, że Chiny będą przejawiały wielką ambicję dominacji na Morzu Południowochińskim. W okresie emisji *Elegii o rzeczce* Chiny mierzyły się z ogromnym kompleksem niższości, dziś są natomiast krajem niezwykle dumnym, często manifestującym i podnoszącym kwestie godnościowe. A dumę czerpią nie tyle z naśladownictwa Zachodu, ile ze swojej historii, tradycji i osiągnięć gospodarczych ostatnich 40 lat.

Bibliografia

- Barmé, Geremie R. 1999. *In the red: on contemporary Chinese culture*. New York: Columbia University Press.
- Cao, Jinqing 2005. *China Along the Yellow River. Reflections on rural society*. London: Routledge.
- Eberhard, Wolfram 2006. *Symbole chińskie. Słownik*. Tłum. Renata Darda. Kraków: Universitas.
- Ferdinand, Peter 2006. “Ethnosymbolism in China and Taiwan”. W: Athena S. Leoussi [&] Steven Grosby (red). *Nationalism and Ethnosymbolism. History, Culture and Ethnicity in the Formation of the Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Gifford, Rob 2014. *Chińska droga. Podróż w głąb Państwa Środka*. Tłum. Joanna Gilewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Góralczyk, Bogdan 2018. *Wielki renesans. Chińska transformacja i jej konsekwencje*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Hershatter, Gail 2007. *Women in China's Long Twentieth Century*. Berkeley: University of California Press.
- Kasarek, Lidia 2000. *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Kołodko, Grzegorz 2018. „Chinizm, czyli pożegnajmy schematy”. *Rzeczpospolita*, wyd. z 4 stycznia.
- Lee, Gregory B. 1993. “Deathsong of the River: A Reader's Guide to the Chinese TV Series Heshang. By Su Xiaokang and Wang Luxiang. Introduced, Translated and Annotated by Richard W. Bodman and Pin P. Wan”. *The China Quarterly* 135: 586.
- Longan, Michael [&] Tim Oakes 2002. “Geography's conquest of history in the The Diamond Age”. W: James Kneale [&] Rob Kitchin (red). *Lost in Space: Geographies of Science Fiction*. London, New York: Continuum.
- Liu, Xiaobo 2017. *Nie mam wrogów*. Tłum. Piotr Dubicki. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog.
- Ma, Shu-Yun 1996. “The Role of Power Struggle and Economic Changes in the »Heshang phenomenon« in China”. *Modern Asian Studies* 30: 29–50.
- Oakes, Tim 2000. “China's Provincial Identities: Reviving Regionalism and Reinventing »Chinese-ness«”. *The Journal of Asian Studies* 59 (Issue 3): 667–692.
- Shu Fen 1989. ‘Heshang’ zhong de xiandangdai Zhongguo [Współczesne Chiny w Elegii o rzece]. *Hubei Daxue xuebao (Zhhexue shehui kexue ban)* 5: 26–33.
- Starr, Chloë [&] Margaret Hillenbrand 2011. *Documenting China: A Reader in Seminal Twentieth-Century Texts*. Seattle: University of Washington Press.
- Szatkowski, Maciej 2018a. “Deification of Mao Zedong's image and an iconoclastic attempt at its deconstruction”. *Atheneum* 59: 47–63.
- 2018b. „Ruch 4 Maja: udana próba modernizacji chińskiej kultury i literatury w perspektywie końca I wojny światowej”. W: Joanna Marszałek-Kawa [&] Tadeusz Dmochowski (red.). *Rozważania o kierunkach współczesnej polityki Chin*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wittfogel, Karl A. 1953. *The Ruling Bureaucracy of Oriental Despotism: A Phenomenon That Paralyzed Marx*. Notre Dame: Notre Dame University.
- Wojtczak, Dariusz 1994. *Siódmy krąg piekiel. Antyutopia w literaturze i filmie*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Vogel, Ezra F. 2013. *Deng Xiaoping and the Transformation of China*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Yu Ren 1989. “Heshang de »que nan« he »zuijia de xiaoguo«”. [O sukcesach i porażkach Elegii o rzece]. *Wenyi lilun yu piping* 3: 55–59.
- Zhang Muze [&] Cai Lesu 1989. „Ping »Heshang« de wenhuaguan” [Kulturowe spojrzenie na Elegię o rzece]. *Xueshu yu yanjiu* 5: 27–33.
- Zhou, Xuelin 2007. *Young Rebels in Contemporary Chinese Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.