

## SERIAL TELEWIZYJNY W DOBIE „NOWEJ KULTURY” CHIN

ABSTRACT: This paper attempt to define and classify contemporary television series produced in China (chin. *dianshiju*); (eng. *Chinese drama*) in terms of its genre, origin, audience, structure, function and meaning, placing the phenomenon in a broader theoretical, cultural and historical context. The major textual study subject and exemplification are reduced to melodrama, domestic drama, family drama, history drama, idol drama—representing the main types of *dianshiju* in the 21st century.

KEYWORDS: Chinese TV drama, cultural context, audience, typology, function

Chiński serial telewizyjny (*dianshiju*) określany jest w różnorodny sposób, można mówić nawet o zamieszaniu terminologicznym, związanym z równorzędnym stosowaniem pojęć, wskazujących na jego konotacje gatunkowe. Obok używanego w języku ogólnochińskim terminu *guoyu*, na Tajwanie stosowany jest *lianxuju* (‘dramat serialowy’) oraz *tongsuju* (‘dramat popularny’) ponadto spotyka się: *shineiju* (‘dramat domowy we wnętrzu’), *qingjieju* lub *yanqingju* (‘melodramat’), *feizaaju* (‘opera mydlana’), *lishiju* (‘serial historyczny’) i *jingfeiju* (‘detektywistyczny’). W języku angielskim przyjęła się nazwa *Chinese (TV) drama*. Uporządkowanie wszystkich pojęć wymaga szerszej refleksji natury genologicznej, która jest przedmiotem pogłębionych badań medioznawczych. Niezależnie od tego, że według Kisielewskiej<sup>1</sup> i Godzica<sup>2</sup> wymienne stosowanie pojęcia serialu, tele-sagi, telenoweli czy opery mydlanej jest nieuprawnione, to każde z nich, różniąc się nieco pod względem tradycji i cech gatunkowych, jest narracyjną formą telewizyjną o konstrukcji epizodycznej, która w sposób symultaniczny przedstawia losy wybranej grupy postaci<sup>3</sup>. Jako jedno ze zjawisk kultury popularnej przez długie lata serial nie cieszył się specjalnym zainteresowaniem środowisk naukowych zajmujących się Chinami. Dopiero w końcu lat 80. zaczęto go badać wykorzystując teorie oraz propozycje metodologiczne wypracowane przez medioznawców, kulturoznawców i socjologów publikujących na Zachodzie. Począwszy od późnych lat 90. pojawiało się coraz więcej analiz tekstualnych a w ślad za nimi badania publiczności i recepcji programów telewizyjnych. Publikacja przynajmniej siedmiu znaczących antologii<sup>4</sup>, w których analizuje się problematykę mediów z odmiennej perspektywy badawczej otworzyła pole do poszukiwania nowego spojrzenia na zjawiska kultury medialnej. Przykładem owej różnorodności badawczej jest książka

<sup>1</sup> Alicja Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009, s. 26, 28.

<sup>2</sup> Wiesław Godzic, *Telewizja i jej gatunki po ‘Wielkim Bracie’*, Universitas, Kraków 2004, s. 37.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Najważniejsze antologie to: Zhong Xueping, *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society, and the Production of Meaning in Reform-era China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010; Zhu Ying, *Television in Post-Reform China: Serial Dramas, Confucian Leadership and the Global Television Market (Media, Culture and Social Change in Asia)*, Routledge, London 2009; Ying Zhu, Michael Keane, Ruoyun Bai, *TV Drama in China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2008; Zhong Yibin, Huang Wangnan, *Zhongguo dianshi yishu fazhan shi*, Zhejiang chubanshe, Zhejiang 1994; Stephanie Hemelryk, Donald, Keane Michael, Yin Hong (red.) *Media in China: Consumption, Content and Crisis*, Routledge, London 2002.

Floriana Schneidera *Visual Political Communication in Popular Chinese Television Series*<sup>5</sup>, w której po raz pierwszy uwzględnia się aspekt wizualno-dźwiękowy w analizie funkcji i politycznego uwarunkowania treści chińskich seriali telewizyjnych. Kolejnym przykładem jest publikacja Zhao Yuezhi, *Communication in China: Political Economy, Power and Conflict* Zhao Yuezhi<sup>6</sup>, w całości poświęcona badaniu polityczno-ekonomicznej strony strukturalnego rozwoju mediów. Wciąż jednak niewiele uwagi poświęca się przyczynom i mechanizmom popularności oraz sile oddziaływania kultury popularnej w dzisiejszych Chinach. Pośród badań kontekstualnych – zawsze interesujących – wspomniane kwestie są podstawą analiz Shuyu Kong, podjętych w *Media, Social Emotion and Public Discourse in Contemporary China*<sup>7</sup>. Przyjmując założenia Kit-wai Ma<sup>8</sup> Shuyu Kong stara się odsłonić złożoność kultury popularnej, jej podwójne kodowanie, wieloznaczność oraz rozbieżności pomiędzy tekstem i intertekstem a także pokazać aktywną absorpcję wartości kulturowych w procesie produkcji i konsumpcji tekstów medialnych<sup>9</sup>. Aby zrealizować cel Kong adaptuje koncepcję komercyjnej kultury popularnej Grossberga<sup>10</sup>, rozumianą jako przestrzeń, w której artykułowane są przede wszystkim relacje afektywne (estetyczne i emocjonalne), nadrzędne wobec ideologicznego konsensusu<sup>11</sup>. A warto podkreślić, że większość krytyków telewizyjnej kultury masowej w Chinach wciąż uznaje kontekst ideologiczny i polityczny za ważniejszy, akcentując zjawiska depolityzacji, globalizacji i konsumpcjonizmu. Reprezentantem takiej postawy jest Sheldon Lu<sup>12</sup>, który traktuje chińską twórczość telewizyjną, w tym seriale, jako produkt będący syntezą oficjalnego dyskursu, ideologii państwowej i „kultury elitarnej” (*jingying wenhua*) oraz nowej „kultury plebejskiej” (*shimin wenhua*). Z tego założenia wynikają jego preferencje badawcze skupione między innymi na polityce kulturalnej ChRL, cenzurze, ale i kapitalistycznym uprzedmiotowieniu kultury oraz gustach publiczności masowej.

Wobec rozległości propozycji badawczych sfery kultury popularnej szczególnie interesująca wydaje się kwestia tożsamości producenta i odbiorcy chińskiego serialu. Podążając tropem rozumowania Melosika<sup>13</sup> konsumpcja konkretnego produktu kultury popularnej jest wyborem dokonywanym w ramach tożsamości i powstałym „układem komplementarności”. Polega on na tym, że przyjemne doznania, jakie oferuje współczesna konsumpcja, stanowią antidotum dla rzeczywistości zakazów i działania opresyjnych instytucji, które, jak powszechnie wiadomo, stanowią w Chinach ważny komponent współczesnego życia. W konsekwencji oznacza to, że tożsamość oglądającego seriale telewizyjne z jednej stro-

---

<sup>5</sup> Florian Schneider, *Visual Political Communication in Popular Chinese Television Series*, Brill, Leiden 2012.

<sup>6</sup> Zhao Yuezhi, *Communication in China: Political Economy, Power and Conflict*, Lanham, MD, Boulder, CO, New York 2008.

<sup>7</sup> Kong Shuyu, *Popular Media, Social Emotion and Public Discourse in Contemporary China*, (Contemporary China Series), Routledge, London 2014.

<sup>8</sup> Eric Kit-wai Ma, *Rethinking Media Studies: The Case of China*, w: J. Curran, M. Perry (red.), *De-westernising Media Studies*, Routledge, London 2000, 21–34.

<sup>9</sup> S. Kong, *Popular Media, Social Emotion*, op. cit., s. 12.

<sup>10</sup> Lawrence Grossberg, *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Routledge, London 1992.

<sup>11</sup> S. Kong, *Media, Social Emotion*, op. cit., s. 13.

<sup>12</sup> Lu Sheldon H., Sheldon H. Lu, *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*, Stanford University Press, Stanford 2001, s. 217.

<sup>13</sup> Zbyszko Melosik, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2013.

ny cechuje wolność wyboru, ale z drugiej konformizm i dyscyplina wobec narzuconych zasad i tradycji<sup>14</sup>. Wyczuwając doskonale napięcie pomiędzy analizami kultury T.W. Adorna i poststrukturalisty J. Fiske’go, Melosik tworzy atrakcyjną perspektywę m.in. dla badania tożsamości konsumentów chińskiej kultury popularnej – w szczególności seriali telewizyjnych – poprzez przeciwstawienie podmiotowości jednostki (implikujące wolność i emancypację) dominacji struktur społecznych (implikujące zniewolenie i uprzedmiotowienie)<sup>15</sup>.

Biorąc pod uwagę treści pojawiające się w cyberprzestrzeni<sup>16</sup>, najciekawszym polem obserwacji dla przeciętnego obserwatora chińskiej kultury medialnej wciąż pozostają produkcje XXI w. Historia chińskiego filmu telewizyjnego sięga lat 50. i jest dobrze opisana przez badaczy, lecz pierwszy chiński serial wyemitowano w lutym 1981. Ten 9-odcinkowy thriller *Diyang shiba nian* (“Osiemnaście lat w obozie wroga”)<sup>17</sup> nie zyskał przychylności widowni, która w latach 80. preferowała seriale zagraniczne, głównie brazylijskie, japońskie i tajwańskie. Do czasu pojawienia się rodzimego serialu *Kewang* („Tęsknota”)<sup>18</sup> w 1993 r. w chińskiej telewizji obowiązywała tzw. „przewodnia melodia” (*zhuxuanli*), która oznaczała połączenie ideologii KPCh z tematyką związaną z przemianami społecznymi, wyrażanych artystycznie w duchu sztuki socrealistycznej. Ogromny sukces 50-odcinkowej “Tęsknoty”, nakręconej przez Pekińskie Centrum Sztuki Telewizyjnej z udziałem wybitnych pisarzy Zheng Wanlonga i Wang Shuo<sup>19</sup>, nie tylko wywołało narodową dyskusję na temat nowego modelu socjalistycznej etyki i moralności, ale przede wszystkim rozpoczęło proces zmiany świadomości twórców, krytyków i widowni na temat funkcji oraz jakości przekazu telewizyjnego<sup>20</sup>. W miejsce patetycznego komunikatu nacechowanego oficjalną ideologią pojawiły się obrazy i teksty atrakcyjne dla widza, który oczekiwał rozrywki oraz urozmaicenia gatunkowego. Pod tym względem w latach 90. największą popularnością cieszyły się seriale historyczne, opowiadające dzieje cesarstwa, by na przełomie wieków ustąpić pierwszeństwa serialom rodzinnym.

W tym czasie reforma systemu kultury (*Wenhua tizhi gaige*)<sup>21</sup>, będąca częścią szerszego projektu urynkwienia gospodarki, doprowadziła do gwałtownego rozwoju przemysłu rozrywkowego, który wraz z całą produkcją telewizyjną ulegał systematycznej komercjalizacji. Począwszy od końca lat 90. przez pierwszą dekadę nowego stulecia, ze względu na pewną liberalizację w sferze cenzury oraz spore zyski, produkcja seriali telewizyjnych rozwinęła się w ChRL na niespotykaną skalę. W 2002 r. funkcjonowało na rynku około 700 podmiotów gospodarczych, posiadających licencje Państwowej Organizacji ds. Prasy, Radia Filmu i Telewizji (Guojia Guangbo Dianying Dianshi Zongju)<sup>22</sup>, które zaangażowały

<sup>14</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>16</sup> Między innymi widocznymi na stronach www: dramacrazy.eu; gooddrama.net; dramago.com; myasiantv.se; kissasian.co; dramafever.com.

<sup>17</sup> Serial *Diyang shiba nian* – wyprodukowany przez centralną telewizję chińską (CCTV) w 1980 – poświęcono osiemnastoletniej (1931–49) historii szpiegów Komunistycznej Partii Chin działających w szeregach nacjonalistycznej władzy Guomindangu.

<sup>18</sup> Serial *Kewang* – wyprodukowany przez Pekińskie Centrum Sztuki Telewizyjnej oraz CCTV – opowiada historię miłosną dwóch par w czasie „rewolucji kulturalnej” (1966–76).

<sup>19</sup> Pisarze Wang Shuo i Zheng Wanlong byli autorami scenariusza serialu *Kewang*.

<sup>20</sup> Y. Zhu, M. Keane, R. Bai, *TV Drama*, op. cit., s. 6.

<sup>21</sup> *Wenhua tizhi gaige* – reforma systemu kultury chińskiej obejmująca wszystkie jej dziedziny instytucjonalne: prasę, radio, telewizję, kinematografię, wydawnictwa. Realizowano ją w trzech etapach, w latach 1978–1992, 1993–2002 i 2003–2013.

<sup>22</sup> Organizacja rządowa podlegająca Radzie Państwa ChRL.

prywatny kapitał w produkcji serialowe<sup>23</sup>. Szacuje się, że zainwestowano około 200 mln juanów w przygotowanie 9257 odcinków składających się na 489 seriali<sup>24</sup>. Tendencja ta utrzymała się przez kolejne lata XXI w., kiedy to seriale stały się jednym z najbardziej lukratywnych gałęzi przemysłu telewizyjnego. Pomimo dominacji CCTV<sup>25</sup> jego mocodawcy pozwolili na usamodzielnienie się stacji prowincjonalnych i satelitarnych, co stopniowo doprowadziło do zmiany hierarchicznego systemu zarządzania mediami przez państwo<sup>26</sup>. Najpopularniejsze seriale z zasady emitowano w głównym czasie antenowym, czyli zaraz po najważniejszych wiadomościach CCTV o 17:30 i powtarzano kilkakrotnie w godzinach porannych i popołudniowych. Kong powołuje się na dane dostarczone przez CMS Research Media ([www.csm.com.cn](http://www.csm.com.cn)), z których wynika, że w latach 2007–2010 seriale stanowiły ok. 30% całej produkcji telewizyjnej<sup>27</sup>.

Wraz z rozwojem rynku medialnego seriale stawały się coraz ważniejszym czynnikiem zmian w pejzażu kultury popularnej w Chinach. Jednocześnie o jego ostatecznym kształcie decydowała ogólna sytuacja w kulturze, będąca funkcją gigantycznych przemian gospodarczych, politycznych i społecznych ChRL, która awansowała z pozycji kraju rozwijającego się do rangi potęgi międzynarodowej. Parafrazując opis pierwszego otwarcia Chin na świat zewnętrzny w latach 20. i 30. XX w., można rzec, że niecałe 100 lat później Chiny po raz pierwszy oglądały się w lustrze świata pozbawione kompleksów i syndromu ofiary. Świadome swej wielkości, inaczej też jeły postrzegać i oceniać świat odbity w chińskim zwierciadle, próbując krytycznej adaptacji zachodniego dziedzictwa kulturowego. Wprawdzie większości niekorzystnych procesów wywołanych przez zjawisko globalizacji nie udało się zahamować, to jednak wielu ideologów i intelektualistów przełomu wieków XX i XXI deklarowało potrzebę kontroli i aktywnego wpływania na stan świadomości chińskiego społeczeństwa. Świadczą o tym dyskusje na temat oceny Ruchu Czwartego Maja 1919 (*Wusi yundong*)<sup>28</sup> oraz wyboru drogi pomiędzy tym, co narodowe a zachodnie; globalne a lokalne; nowoczesne a tradycyjne, które rozgorzały za czasów słynnej „debaty kulturowej” (*wenhua taolun*) w tzw. Nowym Okresie (*Xinshi qi*) i trwają do dzisiaj.

W ostatnich 35 latach zasadniczy spór intelektualny dotyczący przyszłości Chin toczył się pomiędzy neoautorytarystami, nową lewicą i liberałami. Ci pierwsi na początku lat 90. opowiedzieli się za neokonserwatyzmem odrzucając ideę nowego oświecenia, inspirowaną przez teoretyków zachodniej, liberalnej demokracji oraz krytykując Kang Youweia i Liang Qichao<sup>29</sup> za zbyt radykalne wprowadzanie reform<sup>30</sup>. Na przeciwstawnych biegunach znajdowali się liberałowie oraz nowa lewica, niechętna gospodarce wolnorynkowej, broniąca czystych wartości socjalizmu zgodnych z ideałami Komunistycznej Partii Chin. Natomiast

<sup>23</sup> S. Kong, *Popular Media, Social Emotion*, op. cit., s. 4.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> CCTV, czyli Chinese Central Television (Zhongguo Zhongyang Dianshitai) – publiczna telewizja w ChRL.

<sup>26</sup> S. Kong, *Popular Media, Social Emotion*, op. cit., s. 7.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>28</sup> Ruch Czwartego Maja 1919 – masowe wystąpienia studenckie w Pekinie 4 maja 1919 zorganizowane na znak protestu przeciwko postanowieniom traktu wersalskiego. W historiografii chińskiej określa szersze zjawisko, stanowiące element procesu modernizacji Chin w sferze kultury (1915–1919).

<sup>29</sup> Kang Youwei i Liang Qichao – dwaj czołowi reformatorzy chińscy, współtwórcy ruchu reformatorskiego tzw. „Stu Dni reform”, który trwał od 11.06. do 21.09.1898. Zakończony fiaskiem postulował reformy w dziedzinie edukacji, modernizację armii i systemu administracyjnego cesarstwa.

<sup>30</sup> Y. Zhu, M. Keane, R. Bai, *TV Drama*, op. cit., s. 27.

chińscy liberałowie utożsamiający się z oświeceniowymi ideałami Ruchu Czwartego Maja, przeciwni ortodoksyjnemu marksizmowi-leninizmowi, opowiadali się za pełnym urynkowaniem i polityczną liberalizacją<sup>31</sup>.

Cezura XXI w. zmusiła wielu uczestników sporu do zajęcia stanowiska w sprawie przyszłości Chin w nowym stuleciu. Część intelektualistów<sup>32</sup>, odmiennie od pozostałych definiując postmodernizm (*houxiandaizhuyi*) i nowoczesność (*xiandaixing*) w kontekście rozwoju kraju, inaczej oceniła i zrecenzowała chińską rzeczywistość XXI w. Dla Zhanga Yiwu to „zupełnie Nowe Chiny” (*Xinxin Zhongguo*), które w myśl ukutego przez niego określenia są synonimem całkiem nowego porządku. Charakteryzując chińską „kulturę nowego wieku” (*xinshiji wenhua*) z jednej strony docenia on odzyskanie pozycji równorzędnego współuczestnika globalnego świata, z drugiej usprawiedliwia rezygnację z ideałów na rzecz zaspokojenia materialnych pragnień zubożalego społeczeństwa. Innymi słowy przyznaje, że za cenę realizacji tzw. „chińskiego marzenia” (*Zhongguo meng*), które można uznać za wiodące hasło propagandowe XXI w., kultura chińska, zwłaszcza masowa, uległa wpływom globalizacji powodującej upowszechnienie konsumpcjonizmu oraz fetyszyzację jednostki z jej lękami, chwiejną moralnością i brakiem poczucia stabilizacji<sup>33</sup>. Ban Wang w przeciwieństwie do Zhang Yiwu nie rozgrzesza a raczej ostrzega przed skutkami globalizacji i panowania „nowej mitologii globalnego rynku”, prorokującej między innymi destrukcję kultury tradycyjnej<sup>34</sup>. Pęknięcia i polaryzacje widoczne w powyższym dyskursie narodowym bez trudu można odnaleźć na mapie rozwoju chińskich seriali w XXI w.

Dla analityka tekstu kulturowego istotnym elementem badania jego popularności jest odbiorca i jego preferencje, które w Chinach różnią się w zależności od wieku, wykształcenia oraz miejsca zamieszkania. Mimo zróżnicowania chińskiego odbiorcy tworzy on jednak potężną widownię, dla której serial stał się ulubioną formą narracji, całkowicie dystansując literaturę a nawet film, pomimo powinowactwa struktury formalnej. Współczesna publiczność serialowa przypomina dawną widownię teatru muzycznego (*xiqu*)<sup>35</sup>, która od wieków gromadziła na scenach *zaju*<sup>36</sup>, *chuanqi*<sup>37</sup>, *jingju*<sup>38</sup> i innych lokalnych

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Por. Zhang Yiwu, *Xinxin Zhongguo de xingxiang*, Shandong weiyichubanshe, Jinan 2005; Wang Ning, *The Mapping of Chinese Postmodernity*, w: Arif Dirlik; Xudong Zhang (red.) *Postmodernism and China*, Duke University Press, Durham 2000, s. 21–40; Lu Sheldon H., *China, Transnational Visibility, Global Postmodernity*, Stanford University Press, Stanford 2001.

<sup>33</sup> Y. Zhang, *Xinxin Zhongguo*, op. cit., s. 2.

<sup>34</sup> Ban Wang, *Illuminations from the Past. Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford University Press, Stanford 2004, s. 8.

<sup>35</sup> *Xiqu* – potocznie ‘chiński teatr operowy’ lub ‘teatr klasyczny’; gatunek sztuki synkretycznej i umownej, złożonej z mowy scenicznej, elementów muzycznych (śpiew, akompaniament instrumentalny), tanecznej, akrobatyki, szermierki i pantomimy. Ze względu na znaczenie śpiewu i muzyki nazywany teatrem muzycznym. Występują w nim postacie sceniczne stylizowane w ramach ściśle reglamentowanych *emploi jiaoxie*.

<sup>36</sup> *Zaju* – (dosł. ‘sztuki różnaitości’) północna szkoła chińskiej dramaturgii z okresu dyn. Yuan (1271–1368); rodzaj śpiewogry wywodzącej się z *zhugongdiao* (‘melodie w różnych tonacjach’) z XII i XIII w.

<sup>37</sup> *Chuanqi* – literatura dramatyczna za czasów dyn. Ming (1368–1644) i Qing (1644–1911), wykorzystywana jako libretta w wielu gatunkach oper szkoły południowej, głównie teatrze *kunqu*; charakterystyczna zwarta budowa i ściśle określone zasady kompozycyjne zawikłanej fabuły dzielonej na 40–50 scen.

<sup>38</sup> *Jingju* – (dosł. ‘dramat stołeczny’) najpopularniejszy w Chinach gatunek tradycyjnego teatru muzycznego; uznawany za symbol narodowej sztuki scenicznej Chin; powstał z połączenia dwóch

form teatru muzycznego miłośników tradycji łączącej obraz, słowo, muzykę i ruch. Tak jak kiedyś scena wymagała znajomości konwencji oraz treści popularnych opowieści (były znane publiczności chińskiej jako własność rodzimego dziedzictwa kulturowego), tak dzisiaj oczekuje prawie wyłącznie umiejętności zrozumienia przekazu, który jest banalnie prosty i schematyczny na poziomie faktów, obrazów oraz emocji. Z punktu widzenia słowa i narracji kuszące wydaje się porównanie dzisiejszego serialu telewizyjnego z działalnością songowskich (dyn. Song 960–1279) opowiadaczy, zrzeszonych w gildiach i prezentujących swoje opowieści<sup>39</sup> przez kilka dni, kończąc każdy z odcinków w najciekawszym momencie, aby następnego dnia przyciągnąć jak najwięcej słuchaczy. Ta sama zasada epizodycznej, rytmicznej struktury narracyjnej, wyznaczającej ramy dla zajmujących opowieści miłosnych, historycznych, przygodowych, kryminalnych (np. historie o sędzim Bao) i fantastycznych obowiązuje także we współczesnym serialu. Oba gatunki dzielą ze sobą to, co zdaniem Michele i Armanda Matterlart'a pozostaje charakterystyczne dla telenoweli, czyli „kombinację przerywanej narracji z formą struktury długiego trwania”<sup>40</sup>. Dla badaczy literackości serialu telewizyjnego szczególnie przydatna wydaje się teza Jamesa Hay'a, który twierdzi, że seriale stanowią telewizyjny ekwiwalent literatury lub filmu<sup>41</sup>. Zarzut jakoby publiczność serialowa prezentowała trywialne gusta estetyczne i banalne potrzeby intelektualne, bowiem zadowala ją uproszczona fabuła i kiczowata uczuciowość, można również odnieść do widowni tradycyjnego teatru muzycznego typu *chuanqi*, *jingji*, *pingju*, itd. Choć dzisiaj uważa się je mylnie za formę kultury wysokiej, to w czasach cesarskich stanowiły typowy przykład sztuki plebejskiej, należącej do kultury popularnej (*tongsu wenhua*), która za wyjątkiem wyrafinowanego teatru dworskiego *kunqu*<sup>42</sup> nie budziła szczególnego szacunku wśród elit. Zdaniem Schneidera<sup>43</sup> nieco pogardliwy stosunek do kultury masowej cechuje także samych producentów i scenarzystów dzisiejszych chińskich seriali, którzy świadomie dostosowują poziom komunikatu do gustów i możliwości intelektualnych publiczności, nazywając ją bierną, niewykształconą i nieokrzesaną.

W konsekwencji paternalistyczne podejście twórców do odbiorców rodzi paternalistyczny sposób komunikowania treści<sup>44</sup>, ponieważ jak wszędzie chińscy widzowie nie stanowią kulturowego monolitu, homologicznego pod względem dystynkcji i smaku.

Koncepcja Pierre Bourdieu o wspólnocie stratyfikacji społecznej i kulturowej, w uproszczeniu oznaczająca, że władza ekonomiczna reprodukuje gust kulturowy, nie zawsze sprawdza się w analizach współczesnego społeczeństwa chińskiego, ponieważ w czasie „rewolucji kulturalnej” zniszczono kulturę wysoką i nawyki do jej konsumowania. Potem zaś, w wyniku gwałtownej transformacji, pojawiły się – wraz ze zjawiskiem homologii klasowej – fenomeny typowe dla społeczeństwa informatycznego zorientowanego na konsumpcję przemysłu kulturalnego. Z pewnością można znaleźć przykłady

---

tradycji wokalnych *xipi* oraz *erhuang*, zaprezentowanych przez zespoły prowincji Anhui w 1790 w Pekinie; łączy stylistykę teatru dworskiego (*kunqu*) i plebejskiego (system *pihuang*).

<sup>39</sup> *Huaben*, *xiaoshuo* i późniejsze, spisane powieści *zhanghui xiaoshuo*.

<sup>40</sup> Za: A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi*, op. cit., s. 40.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>42</sup> *Kunqu* – (dosł. ‘pieśni z Kunshanu’), rozwinął się w czasach dynastii Ming, gatunek muzycznego teatru południowego słynącego z wytwornego języka, wyrafinowanej gry aktorskiej i wysokiego poziomu sztuki wokalne.

<sup>43</sup> F. Schneider, *Visual Political*, op. cit., s. 207.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

preferencji medialnych mieszkańców ChRL, będących potwierdzeniem poglądu, że elity i inteligencja konsumują kulturę wysoka, a prości ludzie – kulturę niską, ale trudno, nawet przy tak uproszczonym rozumieniu myśli Bourdieu<sup>45</sup> uznać ją za trafną w odniesieniu do chińskiej widowni telewizyjnej. Bardziej adekwatna, choć nie pozbawiona uproszczeń, wydaje się tu koncepcja kulturowej wszystkożerności (*cultural omnivorousness*), której twórca Richard A. Peterson<sup>46</sup> zrewidował kluczowe założenie „o współzależności pomiędzy statusem społecznym i kompetencjami kulturowym” odkrywając, że ludzie o wyższym prestiżu pochłaniają dzisiaj z równym zaangażowaniem filmy, teatr i literaturę, uznawane za wytwór kultury wysokiej jak i niskiej. Biorąc pod uwagę późniejsze klasyfikacje Modesto Gayo-Cala, precyzyjniej opisujące typy wszystko pochłaniających konsumentów kultury popularnej, pośród chińskiej publiczności serialowej bez trudu można odnaleźć i tzw. profesjonalistów (*the professionals*), dysydentów (*the dissidents*) a przede wszystkim uczniów (*the apprentices*)<sup>47</sup>, którzy w pewnym sensie odpowiadają kategorii globalnego nastolatka, czyli młodego Chińczyka żyjącego w wielkim mieście. Zgadając się z dzisiejszymi kulturoznawcami traktującymi kulturę popularną jako „kulturę nowych zróżnicowań”<sup>48</sup> lub „kulturę wspólnoty uczuciowej”<sup>49</sup> warto pamiętać o celowym działaniu twórców, dopasowujących swoje komunikaty do oczekiwań określonej grupy odbiorców. Nadal uważa się, że chińskie sagi rodzinne, emitowane w głównym czasie antenowym skierowane są do szerokiej, tradycyjnie myślącej publiczności, a np. seriale o idolach (*ouyang ju*) czy seriale kampusowe<sup>50</sup>, o pierwszej miłości – do nastolatków. Jednocześnie badania antenowe w Chinach pokazują, że począwszy od 2007 ciężar popularności przesuwają się z seriali domowych, opowiadających zwyczajne historie obyczajowe w kierunku historycznej fantazy, na punkcie którego oszalała nie tylko młoda widownia chińska, ale i diaspora oraz zagraniczni fani tego gatunku. Jego paradygmatyczna i rozrywkowa forma „ucieczki w historię” stwarza możliwość zawoalowanej krytyki problematyki społecznej i politycznej. Biorąc pod uwagę klasyfikacje chińskich seriali istnieje długa lista typów, kategorii i subkategorii, które pokazują precyzyjniej zróżnicowanie gatunkowe i tematyczne. Podział na seriale historyczne i współczesne najprościej porządkują całość, którą rozdzielają wewnętrzne cezury czasowe, związane kolejno z okresami dynastycznymi, dziejami Republiki Chińskiej (1911–1949) z wojną antyjapońską na czele<sup>51</sup> oraz dekadami w historii ChRL, począwszy od lat 50. a na dniu dzisiejszym skończywszy. Aspekt temporalny pośrednio wiąże się z klasyfikacją gatunkową i tematyczną, widać bowiem, że w serialu dynastycznym, politycznym czy

<sup>45</sup> Natomiast niezwykle pożyteczna okazuje się sama idea habitusu, przemocy symbolicznej, kapitału symbolicznego Bourdieu zastosowana do analizy roli władzy w konstruowaniu tożsamości chińskiej publiczności telewizyjnej. Por. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

<sup>46</sup> Por. Richard A. Peterson, Roger M. Kern, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, „American Sociological Review” 1996, nr 61, s. 900–907.

<sup>47</sup> Alan Wardel David Wrigh, Modesto Gayo-Cal, *Understanding Cultural Omnivorousness: Or, the Myth of the Cultural Omnivore*, „Cultural Sociology” July 2007, nr 1, s. 143–164.

<sup>48</sup> Mieczysław Gałuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Akademia Medyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 59.

<sup>49</sup> Za: A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi*, op. cit., s. 45.

<sup>50</sup> Seriale kampusowe – najczęściej poświęcone uczniom starszych klas lub studentom, którzy przeżywają perypetie związane z przyjaźnią i pierwszą miłością.

<sup>51</sup> Np. słynny serial wojenny z 2005 *Liangjian* („Łśniący miecz”) i *Kang Ri qixia* („Zadziwiający wojownik wojny antyjapońskiej”).

antykorupcyjnym najczęściej opowiada się o odległej historii Chin, natomiast w serialu rodzinnym, kryminalnym, młodzieżowym i romansach o ChRL-owskiej terażniejszości. Istnieje również wyraźna korelacja typologii z funkcją społeczną i psychologiczną seriali wyprodukowanych w XXI w. Przyjmując za Schneiderem,<sup>52</sup> pięć zasadniczych ról: propagandową, edukacyjną, komercyjną oraz kompensacyjną i terapeutyczną widać, które z nich są wspierane przez określone kategorie seriali.

Ingerencję państwa w postaci cenzury oraz wywierania nacisku na scenarzystów i producentów najlepiej widać w serialach historycznych z określoną tezą polityczną. W zależności od kategorii, czyli serialu opartego na faktach (*zhengshuo lishiju*) albo fikcji literackiej osadzonej w realiach para-historycznych (*xushuo lishiju*) wybierano najjaśniejsze wydarzenia i postacie w dziejach Chin albo pokazywano świat idealny. W obu przypadkach, choć dotyczy to różnych okresów rozwoju serialu historycznego eksponuje się postać uczciwego i lojalnego urzędnika (*qing guang*), patrioty i reformatora. Osobną kategorię stanowią seriale, w których nostalgia<sup>53</sup> splata się z interesami politycznymi, skłaniającymi obecne władze do oceny rządów dynastii Qing (1644–1911), czego przykładem są seriale *Yongzhen wangchao* („Dynastia Yongzhen”) z 1999, *Kangxi wangchao* („Dynastia Kangxi”) z 2001, *Qianlong wangchao* („Dynastia Qianlong”) z 2003 oraz reinterpretacji ocen słynnych cesarzy<sup>54</sup>. Chociaż funkcja propagandowa całkowicie zdominowała seriale produkowane w ramach promowania „czerwonej klasyki” (*hongse hongdian*)<sup>55</sup> lub „gorączki Mao Zedonga” (*Mao Zedong re*)<sup>56</sup> opowiadające o historii komunistycznych Chin, to jednak w ostatnich latach straciła ona swoją ostrość na rzecz walorów komercyjnych i częściowo terapeutycznych. Pod wpływem tajwańskiej telewizji w chińskich produkcjach historycznych pojawia się coraz więcej obrazów sztuk walki, scen batalistycznych, wątków komediowych, miłosnych intryg oraz sięgania po tematy związane z prawem, medycyną, muzyką i piśmiennictwem (np. serial o Puyi – *Modai huangdi chuanqi*, czyli „Opowieść o ostatnim cesarzu” z 2014).

Prawie wszystkie seriale historyczne spełniają funkcję kompensacyjną i zarazem terapeutyczną. Przywoływanie obrazów wielkich Chin, sukcesów i zwycięstw z dziejów „wspaniałej cywilizacji” służy między innymi rozbudzeniu w chińskiej publiczności poczucia dumy narodowej i wspólnoty kulturowej. Jak twierdzi jeden z rozmówców Schneidera, bez tej wiedzy historycznej Chińczycy cierpieliby na syndrom „pustego serca” (*xinlishi xude*)<sup>57</sup>, co można uznać za jeszcze jeden przejaw chińskiego nacjonalizmu kulturowego. W ostatnim okresie wprowadzono ograniczenia produkcji i emisji seriali wojennych, argumentując, że trywializują problematykę przemocy i walki z okupantem. Ostrze krytyki skierowano przeciwko niezwykle popularnym „świętym serialom

<sup>52</sup> F. Schneider, *Visual Political*, op. cit., s. 180.

<sup>53</sup> Y. Zhu, M. Keane, R. Bai, *TV Drama*, op. cit., s. 22.

<sup>54</sup> Mowa tu o pierwszym cesarzu Qinshi i serialu *Qinshihuang*, wyemitowanym w ChRL w 2006 oraz cesarzu Wudi z dynastii Han i serialu *Han Wu dadi* („Wielki cesarz Han Wu”) z 2005.

<sup>55</sup> „Czerwona klasyka” – obejmuje wszystkie teksty kultury od prozy, poezji poprzez film, seriale a na malarstwie skończywszy, powstałe w czasie „rewolucji kulturalnej”(1966–1976) i poświęcone propagowaniu ideologii i kultury maoistowskiej w ChRL.

<sup>56</sup> „Gorączka Mao Zedonga” – zjawisko swoją nazwą nawiązujące do fali ogromnego zainteresowania kulturą (*wenhua re*) w latach 80. Osiągnęło swoje apogeum w latach 90., w związku z obchodami licznych rocznic związanych z Mao Zedongiem i historią KPCh. Wyrażało rodzaj nostalgii za ideologią oraz czasami rządów maoistowskich.

<sup>57</sup> F. Schneider, *Visual Political*, op. cit., s. 195.



antyjapońskim” (*kangri shenju*), którym zarzucano epatowanie okrucieństwem w celu osiągnięcia komercyjnego zysku.

Warto jednak podkreślić, że funkcję kompensacyjną, wynikającą z potrzeby łagodzenia utraty tradycyjnych wartości w okresie transformacji, nadal pełnią przede wszystkim seriale rodzinne i obyczajowe. Scenarzyści i producenci adresują je zwłaszcza do części starszej publiczności (przeważnie wiejskiej), która wciąż kultywuje neokonfucjańskie ideały dotyczące hierarchicznej struktury w rodzinie, cnoty posłuszeństwa synowskiego *xiao*, szacunku<sup>58</sup> dla starszych, lojalności wobec klanu, itd.

Schneider powołując się na wywiady i prywatne rozmowy podkreśla, że korozja więzi rodzinnych, które uległy zniszczeniu już w drugiej połowie lat 90. na skutek globalizacji i pogoni za dobrami materialnymi, stała się tematem wielu współczesnych seriali<sup>59</sup>. Z pewnością zjawisko to nie jest tak wyekspozowane jak w serialach koreańskich czy tajwańskich, tym nie mniej pozytywny przekaz ideologiczny postaci i zdarzeń sankcjonuje zasady konfucjańskiego porządku społecznego, co nie dziwiłoby w serialach historycznych, ale może zastanawiać na przykład w serialach poświęconych współczesnej młodzieży, wychowanej w kraju rządzonej przez Komunistyczną Partię Chin. Parafrazując błyskotliwą opinię Nowickiego o tym, że opera mydlana (*soap opera*) jest protestancka, a latynoska telenowela – katolicka<sup>60</sup>, można by dodać, że chiński serial rodzinny jest konfucjański.

Generalnie wzorce męskości i kobiecości skrojone są w nim według norm chińskiego społeczeństwa patriarchalnego, w którym kobieta w imię harmonii podporządkowuje się interesom męża, rodziny i klanu nawet jeśli jest bogata i wykształcona<sup>61</sup>. Typ kobiety, której niezależność niknie w obliczu uczucia lub moralnych powinności, dominuje w serialach o wartościach rodzinnych (*jiating lunli ju*) lub o zwykłych mieszkańcach miasta (*dushi pingmin ju*). W miejskich romansach (*dushi qinggan ju*) czy *ouyang ju* kulturowe granice konfucjanizmu przekraczają młode, wyemancypowane kobiety zamieszkujące chińskie metropolie i reprezentujące wszelkie zewnętrzne znamiona nowoczesności. Jest to jednak pozorna rewolucja, skoro różniąc się od swoich matek, ciotek i dystygowanych babek sposobem ubierania, spędzania wolnego czasu, językiem, wnętrzami swoich domów, na końcu i tak ulegają hierarchii tradycyjnych wartości. Reprezentantkami *emploi* pozornie wyzwolonych kobiet są główne bohaterki melodramatów: *Sheng xia wan qingtian* („Pogodny wieczór w środku lata”); *Ningmeng chushang* („Początki Ningmeng”); *Liang sheng hua* („Kwiaty kwitnące dwa razy”); *He Yi sheng xiao Mo* (znane także pod tytułem „Jesteś moim słońcem”), które dzieją się nie tylko dzisiaj, ale także w republikańskich Chinach (np. *Qianjin nü zei* – „Złodziejka Qian Jin”).

Biorąc pod uwagę seriale ostatniej dekady wyraźnie widać poszerzenie przestrzeni do negocjacji na temat kobiecej tożsamości. W tym kontekście warto wspomnieć o tzw. amarantowych serialach (*fenghong dianshiju*)<sup>62</sup> i jej głośnym przykładzie *Haoxiang haoxiang*

<sup>58</sup> Cnota *xiao* – jedna z najważniejszych cnot w etyce konfucjańskiej, wyrażająca nabożność synowską wobec rodziców, członków klanu i przodków.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>60</sup> Za: A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi*, op. cit., s. 60.

<sup>61</sup> Więcej na ten temat zob. Kong Shuyu, *Family Matters: Reconstructing the Family on the Chinese TV Screen*, w: Zhu Ying, Keane Michael, Bai Ruoyun, *TV Drama in China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2008, s. 75; 79; 81–84.

<sup>62</sup> *fenghong dianshiju*, tzw. amarantowe seriale – subgatunek chińskiego serialu popularnego, którego głównymi bohaterkami są współczesne Chinki, niezależne, zaradne, zamożne i wyzwolone od względem obyczajowym.

*tan lianai* („Prawdopodobnie, prawdopodobnie zakochałam się”), w którym kobiece bohaterki oczarowane konsumpcyjnym światem stanowią ucieleśnienie współczesnej *femme fatale*. Do złudzenia podobne do pierwszoplanowych postaci powieści tzw. pięknych pisarek (*meinuzuo jia*) (Wei Hui, Mian Mian, Muzi Mei)<sup>63</sup> mierzą się w odważny sposób z cielesnością, seksualnością i pułapkami zindustrializowanego świata. Ya-chien Huang<sup>64</sup> wskazuje wprost na kopiowanie wzorców z serialu HBO „Seks w wielkim mieście”, które dowodziłoby chęci przemodelowania chińskiej kobiety ulepionej z konfucjańskiej gliny. We współczesnych melodramatach postacie te pełnią drugoplanową, choć ważną dla intrygi, rolę. Na przykład w *Yi nian Xiangbei* („Myśląc o Xiangbei”) jest nią Wu Yingying – zarozumiała i arogancka piosenkarka.

Znacznie trudniej ocenić zakres zmian modelu męskości. Wydaje się, że nadal funkcjonuje stereotyp odpowiedzialnego ojca – głowy rodziny, klanu. Niczym opoka tradycyjnych wartości konfucjańskich przeciwstawia się, wychowuje, poucza, a nawet odrzuca syna, który poszukuje swojej własnej drogi życiowej poza karierą, pieniędzmi i prestiżem. Wprawdzie pośród modelowych postaci młodych *fuerdai*<sup>65</sup> nie brakuje owych wrażliwych mężczyzn, to, w końcu niczym marnotrawni powracają na łono rodziny, ratując dobre imię lub majątek klanu. Być może stanowią nieuświadomioną kontynuację postaci młodych studentów z tangowskich nowel<sup>66</sup>, skonwencjonalizowanych w teatralnej roli *sheng* – sankcjonujących tradycyjny podział ról na *wen* (cywilne) i *wu* (wojskowe) – czy wreszcie współczesną mutację Jia Baoyu – głównego bohatera „Snu Czerwonego Pawilonu” (*Honglou meng*)<sup>67</sup>, wrażliwego i delikatnego kochanka. Zawsze jednak posiadanie pieniędzy, czyli wysokiego statusu społecznego definiuje ideał serialowego bohatera. Owi czarujący, szlachetni i bogaci muszą pasować do baśniowych fabuł o pięknym księciu i ubogim kopcuszką. Aby opowieść była czytelna a pointa zrozumiała, wszystkie postacie podlegają procesowi stylizacji. W ramach ściśle reglamentowanych typów scenicznych tworzy się postacie reprezentujące ojca, matkę, szefa, dziadka, biedną służącą, *fuerdai* 'a, młodego inteligenta, młodą nowoczesną dziewczynę z miasta, ambitnego biurokrata, itd. Każdemu z typów, w zależności od schematu narracyjnego, przypisana jest określona kategoria moralna. W zagmatwanych historiach, za którymi Chińczycy przepadają, rozpoznanie dobrego i złego<sup>68</sup> często stanowi rodzaj gry z widzem, choć na końcu dobro zwycięża a zło zostaje ukarane. Co ważne z edukacyjnego punktu widzenia, czyni oraz

<sup>63</sup> Wei Hui (wł. Zhou Weihui; ur. 1973) – autorka głośnych powieści, m.in. przetłumaczonych na język polski: „*Szanghajaska kochanka*” i „*Poślubić Buddę*”.

Mian Mian (ur. 1970) – uzyskała sławę dzięki powieściom „*Cukiereczki*”, „*Panda sex*”, które ukazały się w polskim przekładzie.

Muzi Mei (wł. Li Li; ur. 1978) – pisarka i blogerka, zasłynęła odważnymi tekstami na temat seksualności młodego pokolenia Chińczyków, które ukazały się w formie książkowej.

<sup>64</sup> Y. Zhu, M. Keane, R. Bai, *TV Drama*, op. cit., s. 108.

<sup>65</sup> *Fuerdai* – nieco pejoratywne określenie młodego Chińczyka, pochodzącego z nowobogackiej rodziny.

<sup>66</sup> *Chuanqi* – gatunek noweli powstałej w czasach dynastii Tang.

<sup>67</sup> *Honglou meng* („Sen Czerwonego Pawilonu”) – powieść obyczajowa, skomponowana w XVIII wieku przez Cao Xueqina; należy do kanonu tzw. czterech klasycznych powieści chińskich. Głównymi bohaterami powieści są Jia Baoyu i eteryczna Lin Daiyi.

<sup>68</sup> Więcej na ten temat zob: Lidia Kasarełło, *The Pop-cultural Phenomenon of Taiwanese TV Drama: Remodelled Fairy Tales and Playing with Virtues*, „Acta Asiatica Varsoviensia” (PAN) 2015, nr. 28, s. 113.

wypowiadane sentencje owych schematycznych postaci służą ugruntowaniu pożądanych moralnie sądów i postaw. Trudno oprzeć się wrażeniu, że filozofia zawarta w stwierdzeniu: „literatura<sup>69</sup> wehikulem dao” (*wen yi zai dao*), obowiązująca w cesarskich Chinach, wciąż jest żywa, choć precyzyjne zdefiniowanie *dao* wyrażanego w medialnych przekazach nie jest łatwe. Nawijając do misyjnej funkcji telewizji państwowej w ChRL jej twórcy podkreślają edukacyjną rolę seriali, które nie tylko mają uczyć, ale i zmuszać do refleksji moralnej. Fakt, że idealisci traktują je jako sposób artykułowania oraz negocjowania kontrowersji społecznych, politycznych czy kulturalnych<sup>70</sup> a realiści produkują je, aby zarabiać pieniądze, prowadzi do aksjologicznego chaosu. Wprawdzie, jak już wspomniano, przekaz dostosowany jest do kategorii widza, jednak nadal ulubionym sposobem głoszenia tzw. prawd życiowych pozostają sentencje ludowe (*minjian suyu*), ludowe maksymy na temat tajemnic sztuki życia (*minjian shenghuo mishu*), aforyzmy<sup>71</sup> i przysłowia, które wypowiadają postaci seriali. Złożone razem stanowią barwny katalog „mądrości” zaczerpniętych z różnych porządków i kodeksów, od potocznego neokonfucjanizmu przez buddyzm (np. koncepcja losu *yuanyfen*), po postkomunistyczną etykę młodego chińskiego kapitalizmu.

Warto zwrócić uwagę, że większość seriali wyprodukowanych w Chinach pełni dzisiaj także misję terapeutyczną, bliską funkcji kompensacyjnej, ponieważ to ona najsilniej odwołuje się do emotywniej sfery człowieka. Jeśli uznać, że istnieje potrzeba przeżycia emocjonalnego, dzięki któremu dokonuje się identyfikacja z bohaterami oraz rodzaj katharsis, to jasne stają się przyczyny popularności melodramatu. Jako gatunek apelujący do emocji (*xingan*), zazwyczaj zawiązanych wokół wątku miłosnego stwarza niezliczone możliwości obrazowania wszystkich odcieni uczuć, z którymi Chińczycy mają na co dzień do czynienia, od lęku, samotności, tęsknoty, żalu, gniewu, smutku, poczucia winy po współczucie a na miłości skończywszy. Chińskie seriale wyprodukowane w ostatniej dekadzie, osnute wokół życia chińskiej rodziny, młodej społeczności wielkiego miasta i korporacji XXI w.<sup>72</sup> a także poświęcone historii lat 30., zbudowane są według schematu typowego dla melodramatu<sup>73</sup>. Cechuje je przesadny sentymentalizm, kliki i konwencjonalna struktura fabularna, zorganizowana wedle zasady polaryzacji, a więc konfliktu; winy i ofiary; zemsty; postaci cnotliwych i złych; świata wartości tradycyjnych i nowoczesnych; pokolenia dzieci i rodziców; przestrzeni wielkiego miasta i kontekstualnie wyrażonej prowincji. W schematyczną konstrukcję świata przedstawionego wpisane są dylematy moralne, wybory pomiędzy przyjemnością, konsumpcją a uniwersalnymi wartościami etycznymi, takimi jak przyjaźń, czysta miłość, poświęcenie. Jednym z bardziej oczywistych ilustracji polaryzacji wątków i postaci jest serial *Qianjin nü zei* („Złodziejka Qian Jin”) rozgrywający się w latach 30. w Szanghaju, osnuty wokół losów Jiang Xin,

<sup>69</sup> *Wen* – ‘literaturę’, należy dzisiaj rozumieć jako tekst kulturowy.

<sup>70</sup> F. Schneider, *Visual Political*, op. cit., s. 201.

<sup>71</sup> Na przykład w serialu *Yi nian Xiang Bei* („Myśląc o Xiangbei”) pojawia się sentencja *jiu fen bi he* (dosł. „po czasach rozbitcia musi nadejść zjednoczenie”) użyta dla określenia strategii w biznesie w obliczu kryzysu. Stanowi ona odwrócenie znanej frazy *jiuhe bifeng* znanej z powieści „Dzieje Trzech Królestw” (*Sanguo yanyi*), która znaczy: „po okresie jedności musi nastąpić rozpad”.

<sup>72</sup> Por. seriale: *Shanshan laile* („Shanshan nadchodzi”); *Ningmeng chushang* („Początki Ningmeng”); *He Yisheng Xiao Mo*; *Zui mei de shiguang* („Najlepsze czasy”).

<sup>73</sup> Stanowią one większość, co nie oznacza, że w chińskiej telewizji nie emitowane są seriale komediowe, kryminalne i ambitne pod względem psychologicznego przekazu, których twórcy świadomie odznaczają się od konwencji melodramatycznej.

córki ubogiego sztukmistrza, która w rzeczywistości pochodzi z możnego rodu arystokratów. Kiedy się o tym dowiaduje, traci pamięć w wypadku kolejowym, co umożliwi znajomej prostytutce kradzież jej prawdziwej tożsamości. Po wielu perturbacjach Jiang Xin staje u boku Bai Zhangjie, wpływowego mafioso (zwanego Bai Lang), najpierw z nim walcząc, potem pomagając, by w końcu zaakceptować wzajemną miłość. Obok historii walki o władzę i pieniądze wielkich klanów i mafijnych triad pojawia się tragiczna opowieść o losach szanghajczyków walczących z Japończykami, potajemnie prowadzonymi w miejscowym laboratorium badania nad produkcją gazu musztardowego, który ma być użyty do masowej zagłady ludności. Wybawcą staje się niedawny zabijaka i szef triady, Bai Lang, który przy pomocy biedoty miejskiej wysadza fabrykę i laboratorium, narażając siebie, rodzinę i bliskich na zemstę wroga i jego konfidentów. Świat przemocy, niesprawiedliwości i obłudy istnieje w opozycji do świata szlachetnych i miłosiernych. Prostych dychotomii jest więcej. Postaci Bai Langa („Wilka z rodu Bai”) – personifikacji wilka, zimnego, groźnego, ale oddanego i chroniącego swoje stado – przeciwstawiony jest przyrodni brat, wrażliwy, ciepły i dobrotliwy Shen. Podobną parę tworzy Jiang Xin i złodziejka Qian Jin. Pierwsza stanowi uosobienie subtelności, dobra, empatii i poświęcenia, co udowadnia wyzwalając ciemiężone robotnice w przędzalni. Druga jest sprytna, małostkowa i wyrachowana.

Schematy fabularne wszystkich chińskich melodramatów produkowanych dla telewizji potwierdzają tezę o powinowactwie tego gatunku z baśnią.<sup>74</sup> Wprawdzie jej twórcy odwołują się do tradycji zachodniej, ale nie jest ona całkiem obca chińskiej widowni. Niezależnie od źródła inspiracji motywami bajkowymi lub nadprzyrodzonymi (vide chińskie *zhiguai xiaoshuo*<sup>75</sup> itd.), w serialowym melodramacie mamy do czynienia z symulacją rzeczywistości, w której emocjonalność pełni funkcję zastępczą. W niej tkwi przyczyna atrakcyjności dla widza poszukującego kompensacji emocjonalnej. Eksploatowany ponad miarę motyw Kopciuszka, wątek biednej dziewczyny, zwycięstwa sprawiedliwości w korporacyjnej dżungli Szanghaju tworzy świat pozornie znany, ale de facto nie istniejący, nawet jeśli w ChRL żyją prawdziwi milionerzy i młodzi *fuerdai*. W serialu *Shanshan laile* („Shanshan nadchodzi”) prostoduszna, wiejska dziewczyna Xue Shanshan, przyjeżdża do pracy Szanghaju w wielkiej korporacji. Oddając krew siostrze słynnego playboya i korporacyjnego bossa zyskuje jego zainteresowanie i w końcu miłość uwieńczoną ślubem. Choć odwrócony schemat zastosowano w serialu *He yi sheng xiao Mo*, w którym ona (Zhao Mosheng) pochodzi z klanu bankierów, a jej chłopak (He Yizhen) z biednej rodziny, to i tak na skutek dramatycznych losów dziewczyny, zmuszonej przez ojca do wyjazdu do USA, wszystko wraca do normy. Po powrocie do Chin ona jest zagubiona w nowobogackim Szanghaju. On zaś, szef renomowanej kancelarii prawniczej, walczy z wątpliwościami i poczuciem zadawnionego żalu. Ostatecznie postanawia wybaczyć dawnej ukochanej, oferując wspólne, cudowne życie.

Dzięki zastosowaniu uwodzicielskiego mechanizmu emocjonalnego zaangażowania owa nadzwyczajna, bajkowa rzeczywistość jest rodzajem symulakrum, udającego prawdę i autentyczność. Co więcej efekt baśniowości uzyskuje się poprzez umieszczenie postaci w przestrzeni pożądanego przez ideały współczesnej kultury konsumpcyjnej. Za kulisa-

<sup>74</sup> Więcej na ten temat por. Lidia Kasarello, *The Pop-cultural Phenomenon of Taiwanese TV Drama*, op. cit., s. 113–123.

<sup>75</sup> Opowieści o zjawiskach niezwykłych, zapiski o bóstwach i anomaliiach: typ prozy narracyjnej, rozwijającej się od III w.

mi wielkich dylematów moralnych i społecznych kryje się zawsze pieniądź i dostatek. Bohaterowie mieszkają w luksusowych domach, jeżdżą najlepszymi samochodami, noszą najznakomitsze kreacje prosto z Paryża, spotykają się w wykwintnych restauracjach, jedzą włoskie i francuskie potrawy, piją na co dzień drogie wina, pracują w hipernowoczesnych biurach, redakcjach i pracowniach, odpoczywają zagranicą, grają głównie w golfa, studiują w Stanach Zjednoczonych, bawią się w najdroższych klubach, podczas gdy ich ojcowie kolekcjonują dzieła sztuki, uprawiają tradycyjne malarstwo i kaligrafię a ich eleganckie matki układają kwiaty i dbają o wizerunek klanu. Obrazy zwyczajnego, uboższego życia pojawiają się niejako wstydliwie na marginesie, najczęściej tylko po to, aby zbudować narracyjną dramaturgię, prowadzącą do zwycięstwa „dobra i sprawiedliwości” albo nagrody w postaci awansu w hierarchii społecznej.

Aby pobudzić reakcję emocjonalną wykorzystuje się banalne fabuły, pełne dramatów, cierpienia i nieoczekiwanych zwrotów, wywołanych odsłonięciem rodzinnej tajemnicy. Najczęściej kryją one nieślubne dzieci, porzucone kobiety lub skrzywdzonych w przeszłości członków rodzin, którzy pragną zemsty lub zadośćuczynienia.

W serialu *Ningmeng chushang* („Początki Ningmeng”), córka słynnego architekta w tajemnicy przed ojcem otrzymuje od umierającej siostry nowonarodzoną Miao Miao na wychowanie. Dowiadując się o swojej chorobie na raka, Ningmeng musi ją zostawić bez słowa wyjaśnienia swoim przyjaciołom z lat studenckich. Mija wiele lat zanim wszyscy zainteresowani poznają prawdę.

Pokrewny schemat zastosowano w serialu „Kwiaty kwitnące dwa razy”, którego bohaterowie odzyskują pamięć po 6 latach amnezji. On – Qin Mou – biedny i schorowany rozpoznaje w Yan Song swoją żonę, która już dawno nie żyje. W rzeczywistości Yan Song to jej siostra. W głębokiej tajemnicy wychowuje ona nieślubną córkę zmarłej siostry. Droga do odsłonięcia prawdy wiedzie przez zemstę, intrygi i przemoc.

Znaczący komentatorzy chińskiego rynku medialnego, jak choćby Schwarcz, Zha i Huang<sup>76</sup> twierdzą, że większość losów bohaterów cechuje cierpienie i ból. Z pewnością dotyczy to swoistego gatunku melodramatu tzw. *kuqing xi* (‘dramat o gorzkich emocjach’), który na początku XXI w. cieszył się ogromną popularnością. Reprezentowany przez takie seriale jak *Zanba zanma* („Moja mama i mój tata” 1996); *Qingqing shu* („Rodzinne drzewo” 2003); *Qinxiong redi* („Moi ukochani bracia” 2007); *Wode chou niang* („Moja wstrętna matka” 2008)<sup>77</sup> wyrażają gorzkie emocje pokazując codzienność bezrobotnych kobiet i pracowników sezonowych emigrujących ze wsi do miast. W ich smutnym i szarym życiu nie ma niczego poza biedą, cierpieniem i niepewnością jutra. Wprawdzie ostatnio produkuje się coraz mniej *kuqing xi*, jednak nadal we współczesnym chińskim melodramacie nie brakuje przemocy, zdrady, cierpienia kobiet, chorób i klęsk żywiołowych. Dla przykładu w serialu *Yi nian Xiangbei* („Myśląc o Xiangbei”) pośród wątków bolesnych związanych z tytułową postacią, wymienić można głuchotę, pożar, ślepotę dziadka, chorobę ojca, nieoczekiwaną śmierć przybranej matki oraz straszliwe rany zadane przez wuja w czasie bójki. W *Qian Shan Mu Xue*,<sup>78</sup> serialu, cieszącym się

<sup>76</sup> Por. Schwarcz Vera, *The Pane of Sorrow: Public Uses of Personal Grief in Modern China*, „Daedalus” 1996, vol. 125, nr 1, s. 125, 130; Huang A, *The Tragic and the Chinese Subject*, „Stanford Journal of East Asian Affairs” 2003, vol. 3, nr 1, s. 63nn; Zha Jiaying, *China Pop: How Soap Opera, Tabloids and Bestsellers are Transforming A Culture*, New Press, New York 1995, s. 38.

<sup>77</sup> Za: S. Kong, *Popular Media, Social Emotion...*, op. cit., s. 53.

<sup>78</sup> Tytuł serialu składa się z imion głównych bohaterów.

dużą popularnością wśród młodej widowni żeńskiej, dominuje okrutna przemoc fizyczną stosowana przez Mo Shaoqiana, prezesa wpływowego prezesa korporacji wobec osieroconej w dzieciństwie Tong Xue, która żyje w ciągłej rozpacz, rozdarta pomiędzy nienawiścią i przywiązaniem do swojego oprawcy i kochanka.

Przekonanie o tym, że sentymentalizm, czułośćkowość i przesada, cechujące tego typu seriale decydują o wysokiej oglądalności<sup>79</sup> bez trudu można odnieść także do Chin. Zwłaszcza, kiedy zbada się poziom emocji wywołanych scenami płaczu. Wydaje się, że chiński widz musi być na łyżki i ludzkie tragedie szczególnie wrażliwy, skoro producenci i scenarzyści chętnie ekranizują melodramatyczne fabuły okraszone silnymi emocjami. Niektórzy upatrują w tym związku z zamyśleniem Chińczyków do tragedii<sup>80</sup>. W potocznym rozumieniu tego rodzaju gust można wytłumaczyć pozostałością po okliwym nastroju chińskiej literatury okresu republikańskiego, kiedy to pisarze i dramaturdzy zaangażowaniu w Ruch Czwartego Maja, zamienili fatalistyczny sens tragedii przednowoczesnych Chin na rewolucyjny sentymentalizm. Warto zresztą przypomnieć, że wyrażanie w sztuce wyrazistych emocji, które w Chinach było reglamentowane w literaturze wysokiej i zawsze obecne w literaturze popularnej, wiązało się z poszerzaniem kręgu odbiorców.

Przytoczone powyżej przykłady kilku wybranych chińskich seriali pokazują, że ich treść, forma, cykliczność, rytm, powtarzalność oraz proste schematy dychotomiczne lub trójdzielne w dużej mierze podporządkowane są funkcji emotywniej. Wpływanie na afektywne procesy, a więc uczucia i namiętności odbiorców, nie tylko gwarantują wysokie zyski telewizji ale i stwarza możliwość skutecznego kształtowania postaw, opinii i gustów estetycznych.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Donald Stephanie Hemelryk, Keane Michael, Yin Hong (red.) *Media in China: Consumption, Content and Crisis*, Routledge, London 2002.
- Gałaszka Mieczysław, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Akademia Medyczna w Łodzi, Łódź 1996.
- Godzic Wiesław, *Telewizja i jej gatunki po 'Wielkim Bracie'*, Universitas, Kraków 2004.
- Grossberg Lawrence, *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Routledge, London 1992.
- Huang Alexander, *The Tragic and the Chinese Subject*, „Stanford Journal East Asian Affairs” 2003, t. 3, nr 1, s. 63–64.
- Keane Michael, Wanning Sun (red.), *Chinese Media*, Vol. II, *Culture Identity and Place*, Rutledge, London, New York 2013.
- Kasarełło Lidia, *The Pop-cultural Phenomenon of Taiwanese TV Drama: Remodelled Fairy Tales and Playing with Virtues*, „Acta Asiatica Varsoviensia” (PAN) 2015, nr 28, s. 113–123.
- Kisielewska Alicja, *Polskie tele-sagi. Mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.
- Kong Shuyu, *Popular Media, Social Emotion and Public Discourse in Contemporary China*, Contemporary China Series, Routledge, London 2014.
- Lu Sheldon H., *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*, Stanford University Press, Stanford 2001.

<sup>79</sup> A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi*, op. cit., s. 60, 109.

<sup>80</sup> A. Huang, *The Tragic and the Chinese Subject*, op. cit., s. 63n.; S. Kong, *Media, Social Emotion*, op. cit., s. 54.

- Ma Eric Kit-wai, *Rethinking Media Studies: The Case of China*, w: J. Curran, M. Perry (red.), *De-westernising Media Studies*, Routledge, London 2000, s. 21–34.
- Melosik Zbyszko, *Kultura popularna i tożsamość młodzieży. W niewoli władzy i wolności*, Wydawnictwo Impuls, Kraków 2013.
- Peterson Richard A., Kern Roger M., *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, „American Sociological Review” 1996, nr 61, s. 900–907.
- Schneider Florian, *Visual Political Communication in Popular Chinese Television Series*, Brill, Leiden 2012.
- Wang Ban, *Illuminations from the Past. Trauma, Memory, and History in Modern China*, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Wang Ning, *The Mapping of Chinese Postmodernity*, w: Dirlík Arif, Zhang Xudong (red.), *Postmodernism and China*, Duke University Press, Durham 2000, s. 21–40.
- Wardel Alan, Wrigh David, Gayo-Cal Modesto, *Understanding Cultural Omnivorousness: or, the Myth of the Cultural Omnivore*, „Cultural Sociology” 2007, nr 1, s. 143–164.
- Zha Jiaying, *China Pop: How Soap Opera, Tabloids and Bestsellers are Transforming A Culture*, New Press, New York 1996.
- Zhao Yuezhi, *Communication in China: Political Economy, Power and Conflict*, Lanham, MD, Boulder, CO, New York 2008.
- Zhang Yiwu, *Xinxi Zhongguo de xingxiang*, Shandong weiyi chubanshe, Jinan 2005.
- Zhong Xueping, *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society, and the Production of Meaning in Reform-era China*, University of Hawaii Press, Honolulu 2010.
- Zhong Yibin, Huang Wangnan, *Zhongguo dianshi yishu fazhan shi*, Zhejiang chubanshe, Zhejiang 1994.
- Zhu Ying, *Television in Post-Reform China: Serial Dramas, Confucian Leadership and the Global Television Market*, Media, Culture and Social Change in Asia, Routledge, London 2009.
- Zhu Ying, Keane Michael, Bai Ruoyun, *TV Drama in China*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2008.

### Filmografia

- Kewang* 1993; Pekińskie Centrum Sztuki Telewizyjnej, CCTV; scenariusz Wang Shuo, Zheng Wanlong, Li Xiaoming; reżyseria Xiaowei Lu.
- Yongzhen wangchao* 1999; CCTV na podstawie powieści He Eryue pt.: *Yonghenghuang*, scenariusz Liu Heping, Luo Qianglie; producent Gao Jianmin, reżyseria Lu Tao.
- Kangxi wangchao* 2001; CCTV na podstawie powieści Er Yuehe *Kangxi da di*; scenarzyści Zhu Sujin, Hu Jianxin; produkcja Cai Yongrui; reżyseria Chen Jialin, Liu Dayin.
- Qianlong wangchao* 2003; CCTV, Beijing TV, Shaanxi TV; na podstawie powieści Eryue He pt.: *Qianlong wangchao*; scenarzyści Chen Yaxian Shui Yunxian, Yao Yuan; reżyseria Ma Xiao, Zhao Lei.
- Modai huangdi chuanqi* 2014; Zhejiang TV; scenariusz Zhao Ruyiyong; reżyseria Wang Xiangwei.
- Qinshihuang* 2006; CCTV; scenariusz Zhang Tianmin, Zhang Jing; reżyseria Yan Jiangang Liu Wei; producent Zhang Huashan.
- Han Wu dadi* 2005; CCTV; scenariusz Jiang Qitao; reżyseria Hu Mei, Yang Jun, Sai Fu.
- Sheng xia wan qingtian* 2013; Hunan TV, na podstawie powieści Liu Chenfeng pt.: *Sheng xia wan qingtian*; reżyseria Mai Guanzhi.
- Ningmeng chushang* 2016; Jiangsu TV; scenariusz i reżyseria Liu Zhongwei.
- Lianjian* 2005; CCTV; scenariusz Liang Du, Jiang Qitao; reżyseria Jian Chen, Qian Zhang.
- Kang ri qixia* 2011; Liaoning TV; scenariusz Liu Renyu, Li Jianming; reżyser Liu Renyu.
- Liang sheng hua* 2015 Zhejiang TV, Jiangsu; na podstawie powieści Tang Qi pt.: *Suiyue shi duo liang sheng*; scenariusz Ji Wei Ming reżyseria Lin Tianyi; producent Zhao Yansen.
- He Yi sheng xiao Mo*, 2015 (znane także pod tytułem: *Ni shi wode taiyang* – „Jesteś moim słońcem”); Dragon TV, Jiangsu TV; na podstawie powieści Gu Man, Mobao Feibao pt.: *He Yi sheng xiao Mo*; produkcja Xia Jie; reżyseria Liu Junjie.
- Qianjin nü zei* 2015; Jiangsu TV; scenariusz Wu Dawei, Huang Rourou, Chen Xiaohao; reżyseria Meng Zhi, Chen Yushan.
- Haoliang haoliang tan lianai* 2004, CCTV; scenariusz Qian Li; reżyseria Liu Xingan.

- Yi nian Xiangbei* 2016; Beijing TV; na podstawie powieści Jixiangye pt.: *Yi nian Xiangbei*; scenariusz Xu Run; reżyseria Mai Guanzhi; producent Hawick Lau.
- Zui mei de shiguang* 2013; Hunan TV; na podstawie powieści Tong Hua pt.: *Bei shi guang yan mai de Mimi*; scenariusz Yu Xiaoqian, Jin Yuanyuan, Du Jun; reżyseria Tsang Lai Chun.
- Qian Shan Mu Xue*, 2011; Hunan TV; na podstawie powieści Fei Wo Si Cun pt.: *Qian Shan Mu Xue*; scenariusz: Guo Baoxian, Jin Yuanyuan; reżyseria Yang Xua; producent Ouyang Changlin, Zhou Min, Tang Panjing, Hu Yi.
- Shanshan laile* 2014; Jiangsu TV; na podstawie powieści Gu Man pt.: *Shan Shan Lai Chi*; reżyseria Liu Junjie; producent Su Jiangyu.
- Wode chou niang* 2008; Jiangsu TV; scenariusz Dan Lianquan, Feng Yifei; reżyseria Dan Lianquan.