

JOANNA NAWROTKIEWICZ

POLITYCZNA WIZJA MASAKRY NANKIŃSKIEJ
W ZWIERCIADLE CHIŃSKIEJ REPUBLIKI LUDOWEJ
— *KWIATY WOJNY* ZHANGA YIMOU

Historia kryje w sobie wiele opowieści, które niejednokrotnie stawały się inspiracją dla reżyserów do tworzenia filmów wielu gatunków. W tym kontekście rok 2011 w kinematografii chińskiej był szczególnie istotny, albowiem z okazji aż trzech ważnych dla Chińskiej Republiki Ludowej rocznic (rewolucji 1911 r., utworzenia Komunistycznej Partii Chin i „wyzwolenia” Tybetu) powstało wiele produkcji o charakterze patriotycznym, zakorzenionych historycznie. To one zajmują większość miejsc na stworzonej przez Ministerstwo Edukacji liście filmów do wykorzystania w edukacji patriotycznej¹.

Wśród dzieł mających swoją premierę na wielkim ekranie w 2011 r. znajdują się *Kwiaty wojny* (金陵十三钗, *Jin ling shi san chai*), dwudziesty film w dorobku Zhanga Yimou. Do niedawna był on największym kinematograficznym przedsięwzięciem Chińskiej Republiki Ludowej. Szerokie aspiracje producentów i chęć podbicia międzynarodowego rynku sprawiły, że scenariusz w prawie połowie składał się z anglojęzycznych dialogów. Do filmu zaangażowano światowej sławy aktora Christiana Bale’a, który w tamtym czasie stał się nawet jeszcze bardziej popularny dzięki roli Batmana w blockbusternych filmach Christophera Nolana. Film został także chińskim kandydatem do Oscara w kategorii filmu nieanglojęzycznego.

Swoją treścią pasuje do twórczości patriotycznej, podejmuje bowiem temat bolesnej dla narodu chińskiego masakry nankińskiej — ciągu zbrodni popełnionych przez Japończyków na Chińczykach na przełomie 1937 i 1938 r.

JOANNA NAWROTKIEWICZ – Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych, Uniwersytet Warszawski; adres do korespondencji — e-mail: nawrotkiewiczj@gmail.com

¹ Joanna WARDEGA, *Chiński nacjonalizm. Rekonstruowanie narodu w Chińskiej Republice Ludowej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 332.

To wydarzenie nadal wywołuje międzynarodowe kontrowersje i bardzo długo było główną przyczyną chłodnych relacji chińsko-japońskich.

Jarosław Jakimczyk w swoich badaniach nad powiązaniem tajnej policji komunistycznej i sztuki w PRL słusznie zauważa, że „sztuka była zbyt silnym narzędziem oddziaływania, aby władza mogła pozwolić sobie na jej bagatelizowanie i rezygnację z tkwiących w niej możliwości”². Sztuka w reżimach komunistycznych jest wykorzystywana w celach propagandowych, będąc formą oddziaływania o dużym ładunku emocjonalnym i przekazując wartości społeczne i polityczne w nadziei wpłynięcia na myślenie, emocje, a tym samym zachowania ludzi³.

Celem mojego eseju jest próba ustalenia, czy film *Kwiaty wojny* stanowi narzędzie propagandy wizualnej, służącej do rozpowszechniania za granicą określonej wizji masakry nankińskiej, wizji uznanej za pożądaną przez Chińską Republikę Ludową, a także mającej dotrzeć do szerokiej publikacji przez rozmach produkcji i angaż aktora o międzynarodowej sławie. Rozważenie tego problemu wymaga analizy zarówno materiału filmowego – sposobu przedstawienia postaci (czy raczej narodowości) – jak i osadzenia dzieła w konkretnym kontekście, uwzględniającym przede wszystkim relacje chińsko-japońskie, ale także poprzednie filmy dotyczące tematyki tzw. gwałtu nankińskiego. Chciałabym skupić się przede wszystkim na kontekście politycznym i celu propagandowym filmu, pomijając zasadniczo jego warstwę artystyczną.

1. POLITYKA HISTORYCZNA WOKÓŁ MASAKRY NANKIŃSKIEJ

Masakra nankińska, zwana także gwałtem nankińskim, rozpoczęła się 13 grudnia 1937 r. — od dnia wkroczenia wojsk japońskich do Nankinu, ówczesnej stolicy Republiki Chińskiej. Mimo nieobecności dowodzącego obroną generała Tang Shengzhi i wyższych szarżą oficerów, którzy uciekli z miasta⁴, przez sześć dni miasta broniło około 90 tysięcy chińskich żołnierzy. Jest to imponująca liczba, choć według przekazów tysiące z nich nie

² Jarosław JAKIMCZYK, *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL* (Warszawa: Akces, 2015), 18.

³ Zob. Lesław WOJTASIK, *Propaganda wizualna* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1987), 42; Peter KENEZ, *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 1.

⁴ Jakub POLIT, *Gorzki triumf. Wojna chińsko-japońska 1937-1945* (Kraków: Avalon, 2013), 215–216.

zamierzało walczyć⁵, wierząc, że poprzez rozbrojenie i oddanie się w niewolę Japończykom zachowają życie⁶. Okazało się to mylnym przekonaniem, jeńcy bowiem zostali pierwszymi ofiarami rzezi mającej trwać przez około sześć tygodni aż do drugiej połowy stycznia 1938 r. W tym czasie japońska Armia Cesarska dopuściła się zbrodni wojennych, zbrodni przeciwko ludzkości oraz ludobójstwa. Japończycy w wymyślny sposób torturowali i zabijali zarówno żołnierzy, jak i cywilów (wydłubywano im oczy, obcinano kończyny, wieszano za języki, zakopywano żywcem, zostawiano na pożarcie psom), dokonywali brutalnych gwałtów (nieraz na oczach członków rodziny ofiary), a także łupili i podpalali budynki. Nie oszczędzali osób starszych i dzieci. Ginięły nawet niemowlęta, które Japończycy nadziewali na bagnety⁷. Brutalne czyny zostały uwiecznione na zdjęciach m.in. Johna Magee, a także udokumentowane przez innych świadków masakry: Niemca Johna Rabe i Amerykankę Minnie Vautrin.

Chiny przez kilkadziesiąt lat czekały na oficjalne przyznanie się do winy i przeprosiny ze strony Japonii, co miało miejsce dopiero w 1995 r. po prawie sześćdziesięciu latach od masakry. Z okazji pięćdziesięciolecia zakończenia drugiej wojny światowej socjaldemokratyczny premier Tomiichi Murayama wygłosił ustne oświadczenie, w którym przyznał, że Japonia „wyrządziła ogromne szkody i cierpienie ludziom wielu krajów, zwłaszcza narodów azjatyckich”⁸. Oświadczenie Murayamy jest uznawane za pierwsze oficjalne przeprosiny za japońskie działania wobec bliższych i dalszych sąsiadów, lecz trzeba przyznać, że jest ono bardzo lakoniczne, o czym mówi także Iris Chang, autorka głośnej powieści o masakrze nankińskiej⁹. Komunikat Murayamy miał niedostatecznie głośno wybrzmieć na arenie międzynarodowej, zwłaszcza że nie wspominał konkretnie sprawy Nankinu, a tylko ogólnie mówił o cierpieniach ludności państw zaatakowanych przez Japonię.

Kwestia masakry nankińskiej jest problematyczna na wielu płaszczyznach. Jedną z najważniejszych spraw jest ustalenie liczby ofiar, co do której zgadzałyby się obydwie państwa. Mimo powołania w 2010 r. Wspólnego Komitetu

⁵ Sabur IANAGA, *Japan's Last War. World War II and the Japanese, 1931-1945* (Oxford: Australian National University Press, 1979), 186.

⁶ Michał KLIMECKI, *Pekin-Szanghaj-Nankin 1937-1945* (Warszawa: Bellona, 2008), 113.

⁷ James YIN i Shi YOUNG, *The Rape of Nanking. An Undeniable History in Photographs* (Chicago, San Francisco: Triumph Books, 1997), 107–156.

⁸ Tomiichi MURAYAMA, „Statement by Prime Minister Tomiichi Murayama ‘On the occasion of the 50th anniversary of the war’s end’”, (15 August 1995), Ministry of Foreign Affairs of Japan, dostęp 22.09.2018, <https://www.mofa.go.jp/announce/press/pm/murayama/9508.html>.

⁹ Iris CHANG, *I'm sorry?*, rozmowę przeprowadziła Elizabeth Farnsworth, PBS NewsHour, 1998, dostęp 22.09.2018, http://www.pbs.org/newshour/bb/asia/july-dec98/china_12-1.html

Chińsko-Japońskiego ds. Wspólnej Historii do dzisiaj nie skonkretyzowano tej liczby: historycy japońscy szacowali ją na 3 do 40 tysięcy ofiar¹⁰, podczas gdy Chińczycy w skrajnych przypadkach opowiadali się nawet za 400 tysiącami¹¹. W trakcie procesu zbrodniarzy wojennych Trybunał Tokijski mówił o 260 tysiącach¹². W chińskich materiałach informacyjnych oraz na wystawie w Mauzoleum Masakry Nankińskiej, otwartego dla zwiedzających w 1985 r., a także w napisach końcowych *Kwiatów wojny* przyjęto liczbę 300 tysięcy ofiar.

Japończycy często utrzymują, że wśród ofiar przeważali żołnierze, ale jest to kwestia bardzo problematyczna. Strona chińska uważa bowiem, że przemoc była kierowana również wobec zwykłych obywateli, zwłaszcza kobiet. Motyw gwałtów i tortur na kobietach, starcach i dzieciach jest szczególnie często przywoływany w dyskursie antyjapońskim, a fotografie ofiar wykonane w szpitalu w Nankinie weszły do obiegu poprzez publikacje edukacyjne na temat masakry w Chinach. Innym punktem zapalnym są oskarżenia wobec Chińczyków o fabrykację incydentu lub wyolbrzymianie liczby ofiar. Pojawiły się one m.in. w stwierdzeniach japońskich wysokich urzędników państwowych, np. byłego ministra sprawiedliwości Shigeto Nagano¹³, burmistrza Tokio Shintaro Ishihary¹⁴ czy członka zarządu publicznej telewizji Nippon Hoso Kyokai Naokiego Hyakuty¹⁵. Głośno było także o ekstremistach, uznających dowody przedstawione w Trybunale Tokijskim za niewiarogodne¹⁶. Kolejna sprawa wywołująca niezgodę to niektóre japońskie podręczniki szkolne, w których problem masakry nankińskiej albo nie pojawia się wcale, albo jest ogólnie zarysowany w jednym lub dwóch zdaniach, często nie dotykając istoty zdarzenia¹⁷.

¹⁰ Haruko Taya COOK i Theodore F. COOK, *Japan at War: An Oral History* (New York: New Press 1992), 39.

¹¹ J. POLIT, *Gorzki triumf*, 224.

¹² Ibidem.

¹³ Jun HONGO, „Nagoya mayor won't budge on Nanjing remark”, *The Japan Times, News*, dostęp 22.09.2018, <https://www.japantimes.co.jp/news/2012/02/23/news/nagoya-mayor-wont-budge-on-nanjing-remark/#>. WvWmEGiFPIU

¹⁴ Paul ARMSTRONG, „Fury over Japanese politician's Nanjing Massacre denial”, *CNN*, dostęp: 22.09.2018, <https://edition.cnn.com/2012/02/23/world/asia/china-nanjing-row/index.html>.

¹⁵ „Governor of Japan broadcaster NHK denies Nanjing massacre”, *BBC*, dostęp 22.09.2018, <http://www.bbc.com/news/world-asia-26029614>.

¹⁶ Takashi YOSHIDA, „A battle over history: The Nanjing Massacre in Japan”, w Joshua A. FOGEL (red.), *The Nanjing Massacre in History and Historiography* (London: University of California Press, 2000), 88.

¹⁷ Tokushi KASAHARA, „Reconciling Narratives of the Nanjing Massacre in Japanese and Chinese Textbooks”, *United States Institute of Peace*, dostęp 22.09.2018, <https://www.usip.org/sites/default/files/file/kasahara.pdf>.

Przed 1972 r. zarówno Chińska Republika Ludowa, jak i Republika Chińska na Tajwanie nie przykładały większej wagi do problemu masakry — konkurujące ze sobą państwa prawdopodobnie chciały utrzymywać jak najlepsze relacje z Japonią, a przede wszystkim wygrać jej uznanie na arenie międzynarodowej. Problem masakry nankińskiej zaczął narastać dopiero po przejęciu władzy przez japońską prawicę w 1972 r. Rząd Japonii bardzo często oskarżał Chiny o opieranie się na emocjonalnych i anegdotycznych zeznaniach i o brak innych, bardziej przekonujących dowodów. Dyskusja o incydencie swój szczyt osiągnęła jednak dopiero w latach 80. i na początku lat 90. XX wieku, gdy Chińska Republika Ludowa zaczęła go wykorzystywać do celów politycznych.

W czasach, gdy upadały inne systemy socjalistyczne, także chińska ideologia marksistowska zaczęła tracić na znaczeniu. Komunistyczna Partia Chin (KPCh) potrzebowała alternatywnej myśli przewodniej, która stanowiłaby między innymi legitymizację jej władzy¹⁸. Stał się nią dyskurs na temat stu lat narodowego upokorzenia (百年国耻, *bainian guochi*), oznaczający okres w dziejach współczesnych Chin uznawany za czas poniżenia państwa i pozbawienia kraju suwerenności. Centralną osią tej narracji stała się masakra nankińska, wykorzystywana, aby grać na emocjach ludzi i przekonywać, że po jej wyjaśnieniu Chiny już nigdy nie będą upokorzone. Gwałt nankiński mógł wywoływać nastroje antyjapońskie, co partia szybko wykorzystwała, uwypuklając konflikt chińsko-japoński w podręcznikach, muzeach czy filmach¹⁹.

KPCh zręcznie operuje narastającymi nastrojami nacjonalistycznymi, wykorzystując prawo do przeprosin ze strony Japonii jako element „współczesnej gry o wpływy i dominację na arenie międzynarodowej”²⁰. Wydaje się, że z myślą o tej grze, której głównym celem jest przypomnienie o niechlubnej przeszłości Japonii, powstały *Kwiaty wojny*. Ogromne przedsięwzięcie miało wykorzystywać zainteresowanie zagranicznych widzów, by promować chińską wersję historii, nagłaśniać kwestię masakry nankińskiej i skłonić odbiorcę do uwierzenia w „jedynie właściwą” wersję wydarzeń z perspektywy Chińskiej Republiki Ludowej.

¹⁸ Damien KINNEY, „Rediscovering a massacre: The filmic legacy of Iris Chang’s *The Rape of Nanking*”, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26 (2012), No. 1: 12.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Joanna WARDEGA, „Wykorzystanie dyskursu historycznego w chińsko-japońskiej konkurencji o przywództwo w Azji Wschodniej — perspektywa chińska”, w: EADEM (red.), *Współczesne Chiny w kontekście stosunków międzynarodowych* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 230.

Filmy potrafią sugestywnie przekazywać informacje o istotnych wydarzeniach historycznych, dzięki którym następuje subtelny proces manipulacji widza. W tym kontekście warto zauważyć, że produkcje o masakrze nankińskiej nie są tworzone po to, by wywołać krytyczną debatę, a raczej otulają wydarzenie historyczne warstwą fabularną dla rozrywki publiczności. Scenariusze zatem nigdy nie zakładają odejścia od oficjalnej interpretacji historyków i dydaktyków Chińskiej Republiki Ludowej²¹.

KPCh, chcąc zaprezentować światu tak ważne dla niej wydarzenie, musiała powierzyć to zadanie osobie zdolnej udźwignąć wyzwanie, a także co do której była pewna, że przedstawi je w sposób nieodbiegający od państwowej retoryki. Reżyserię powierzono więc Zhangowi Yimou.

2. ZHANG YIMOU – PRZEDSTAWICIEL V GENERACJI REŻYSERÓW CHIŃSKICH?

Twórców kinematografii chińskiej można zakwalifikować do sześciu grup (generacji) w zależności od czasu ich zawodowej aktywności. Początek pierwszej generacji przypada na 1905 r., gdy nakręcono pierwsze chińskie dzieło filmowe *Zdobycie góry Jun* (定軍山, *Ding Junshan*) Ren Jingfenga, a jej działalność trwa aż do początku lat 30. XX wieku. Okresy trwania kolejnych generacji to około 20 lat: dla drugiej to umownie lata 1932–1949, dla trzeciej — 1949–1966, po przerwie wywołanej Rewolucją Kulturalną następuje mało znacząca i krótka generacja czwarta, a po 1978 r. piąta. Ze względu na tematykę poruszaną w tym eseju niektóre generacje pominię i zajmę się jedynie trzecią i piątą, ważnymi dla poznania Zhanga.

Trzecie pokolenie twórców kina rozpoczyna się umownie w 1949 r., krótko po drugiej wojnie światowej, a także, co ważniejsze, po chińskiej wojnie domowej, w wyniku której władzę przejęli komuniści. Ta generacja artystów rodzi się więc i wypełnia potrzeby propagandy poprzez film celem uzasadniania legitymizacji władzy KPCh²². Od 1949 r. powstawały takie instytucje, jak Centralny Urząd Filmowy oraz Studio Armii Ludowo-Wyzwoleńczej i Studio 1 Sierpnia – organizacje powołane w wyniku upaństwowienia wszystkich wytwórni²³.

²¹ D. KINNEY, „Rediscovering a massacre”, 11.

²² J. WARDEGA, *Chiński nacjonalizm*, 327.

²³ *Ibidem*, 326

Dopiero wraz z powolnym końcem Rewolucji Kulturalnej kinematografia uwalnia się od przytłaczającej roli perswazyjnej. W 1978 r. działanie wznowia Akademia Filmowa, której pierwsi absolwenci staną się piątą generacją reżyserów kina chińskiego. Podążają oni inną niż ich poprzednicy ścieżką, niejednokrotnie sprzeciwiając się oficjalnemu dyskursowi rządowemu w swoich filmach i wielokroć będąc są za to karanymi zakazem filmowania lub zakazem dystrybucji filmu.

Na tle wielu utalentowanych twórców z piątego pokolenia chińskich filmowców wyróżnia się Zhang Yimou. Podobnie jak dziesiątki swoich kolegów w okresie Rewolucji Kulturalnej został zmuszony porzucić naukę i podjąć pracę — najpierw na farmie, później w fabryce tekstyliów²⁴. Jego rodzina nie należała do zwolenników komunistycznego reżimu: ojciec był oficerem Kuomintangu i wraz z rodzeństwem (wujami Zhanga) ukończyli Wojskową Akademię Huangpu, przez co jego rodzina doznawała represji ze strony maoistycznej władzy²⁵. On sam również przeszkadza KPCh: *Ju Dou* (菊豆, 1990) było początkowo zakazane w jego ojczyźnie²⁶, natomiast *Życ!* (活着, *Huo zhe*, 1994) odmówiono dystrybucji²⁷.

Mimo to jego filmy za każdym razem zyskiwały pozytywne recenzje za granicami ChRL. *Czerwone sorgo* (紅高粱, *Hong Gao Liang*, 1987), *Zawieście czerwone latarnie* (大紅燈籠高高掛, *Da hong deng long gao gao gua*, 1991), *Wszyscy albo nikt* (一个都不能少, *Yi ge dou bu neng shao*, 1999), *Hero* (英雄, *Ying xiong*, 2002) — to tylko parę tytułów z jego wybitnego repertuaru. Zhang był nagradzany w Cannes, Wenecji, Berlinie, a także przez Brytyjską Akademię Filmową. Reżysera chwalono za „sławienie niezłomnego pragnienia wolności”²⁸, „rzadko spotykaną harmonię”²⁹, a także „zmysłowe piękno fizyczne i gniewne namiętności”³⁰.

W 2008 r. Zhangowi powierzono reżyserię ceremonii otwarcia i zamknięcia Igrzysk Olimpijskich w Pekinie. Dla Chińskiej Republiki Ludowej była to

²⁴ Ni ZHEN, *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*, przeł. Chris Berry (Durham: Duke University Press, 2002), 45.

²⁵ Alicja HELMAN, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010), 52.

²⁶ Ibidem, 120.

²⁷ Roger EBERT, „To Live”, 1994, Roger Ebert.com, dostęp 22.09.2018, <https://www.rogerebert.com/reviews/to-live-1994>.

²⁸ Xudong ZHANG, *Chinese modernism in the Era of Reforms. Cultural fever, Avant-garde Fiction and the New Chinese Cinema* (Durham, London: Duke University Press, 1997), 313.

²⁹ A. HELMAN, *Odcienie czerwieni*, 193.

³⁰ Roger Ebert, „Raise the red lantern”, 1992, Roger Ebert.com, dostęp 22.09.2018, <https://www.rogerebert.com/reviews/raise-the-red-lantern-1992>.

uroczystość niezwykle ważna, mająca zaprezentować nowy, współczesny obraz państwa. Szacuje się, że na ceremonię przeznaczono 100 milionów dolarów, czyli dwa razy więcej niż wydano na otwarcie poprzedniej olimpiady w Atenach³¹. Swoje zadanie Zhang wykonał znakomicie, nie zyskał jednak przychylności niektórych widzów, którzy zarzucali mu podpisanie paktu z komunistycznym rządem. Jego filmy już przed 2008 r. zaczęły być szeroko promowane przez władzę, a sam reżyser nawet przez jakiś czas zasiadał w Politycznej Radzie Konsultacyjnej. Zhang zawsze zaprzeczał oskarżeniom i powtarzał, że jego działania nigdy nie miały politycznego celu³². Trudno w to uwierzyć, biorąc pod uwagę, jaki zwrot dokonał się w jego twórczości. Od filmów metaforycznych i pełnych indywidualizmu reżyser przeszedł do masowości i przeciętności. Po sukcesie filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (卧虎藏龙, *Wo hu cang long*, 2001) Anga Lee wyreżyserował parę wysokobudżetowych produkcji, przez co obwiniano go o zaprzęgnięcie się Hollywood. Temu reżyser nie zaprzeczał, a wręcz potwierdzał: „Chiny wkroczyły w nową erę, erę konsumpcji i rozrywki. Można to potępiać, ale taki jest trend globalizacji”³³.

W tym okresie twórczości Zhanga Yimou pojawiły się *Kwiaty wojny* (金陵十三钗, *Jinling shisan chai*), do niedawna film o największym budżecie w dorobku reżysera, ale i w całej chińskiej kinematografii w ogóle, ponieważ nigdy przedtem w produkcję nie zainwestowano kwoty 94 milionów dolarów amerykańskich. Z Zhangiem współpracowali Beijing New Picture Film Co., podmiot prywatny, lecz blisko trzymający się politycznego ośrodka decyzyjnego³⁴, a także organy aparatu państwowego i instytucje kulturalne pomagające w promocji filmu³⁵.

Tak jak to miało miejsce przy poprzednich filmach, Zhang wypierał się powiązań z władzą komunistyczną. „To nie jakiś mainstreamowy film, który chiński rząd zwykle by zaakceptował” — mówił w wywiadzie dla *Hollywood*

³¹ „Beijing and the Olympics: By the numbers”, CBC, 2008, dostęp 22.09.2018, <https://www.cbc.ca/news/world/beijing-and-the-olympics-by-the-numbers-1.725747>.

³² Bert CARDULLO, „Beyond the Fifth Generation: An interview with Zhang Yimou”, w: IDEM, *Out of Asia: The films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami and Zhang Yimou. Essays and Interviews* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 138.

³³ David BARBOZA, „Gritty Renegade Now Directs China’s Close-Up”, *The New York Times*, 2008, dostęp 22.09.2018, <https://www.nytimes.com/2008/08/08/sports/olympics/08guru.html>.

³⁴ „Ten Things to Know about Working in Film in China”, *American Film Market*, 2016, dostęp 22.09.2018, <https://americanfilmmarket.com/working-in-film-in-china/>.

³⁵ Ying XIAO, *China in the Mix: Cinema, Sound, and Popular Culture in the Age of Globalization* (Jackson: University of Mississippi, 2017), 186.

*Reporter*³⁶. „Historia gwałtu nankińskiego [...] jest bardzo politycznym i poważnym tematem”³⁷.

Z tą ostatnią opinią zgadza się chińska dziennikarka Zhang Lijia. Według niej *Kwiaty wojny* opowiadają o części historii jej ojczyzny, którą „z oczywistych przyczyn Chiny chcą, żeby świat zrozumiał”³⁸, w przeciwieństwie jednak do reżysera uważa, że jego film z łatwością musiał zdobyć przychylną cenzurę.

3. CZARNO-BIAŁE KWIATY WOJNY

Akcja filmu toczy się w 1937 r. w Nankinie. W trakcie drugiej wojny chińsko-japońskiej Armia Cesarska wtargnęła do miasta, czemu towarzyszyła przemoc i okrucieństwo, próby ucieczek, ukrywanie się, a przede wszystkim strach ludności cywilnej. W środku tego chaosu poznajemy Amerykanina Johna Millera (granego przez Christiana Bale’a), który przyjeżdża do miasta zachęcony perspektywą zarobku za odprawienie pogrzebu księdza. W ten sposób trafia do katedry Winchester, gdzie chroni się grupa uczennic i chłopiec, a wkrótce także i grupa prostytutek. Mężczyzna stopniowo staje się opiekunem ocalałej gromady.

Scenariusz oparty jest na powieści Yan Geling *Trzyście kwiatów z Nankinu*. Yan z kolei inspirowała się pamiętnikami Minnie Vautrin, misjonarki prowadzącej Kobiecą Szkołę Sztuk i Nauk Jinling, gdzie podczas masakry nankińskiej wiele kobiet znalazło schronienie. Historia stanowiąca główną oś konfliktu w filmie jest odwzorowaniem prawdziwego dylematu moralnego. Po przybyciu do bram uniwersytetu Japończycy zażądali dostarczenia im „kobiet pocieszycielek” (tzw. *comfort women*), grożąc w razie odmowy porwaniem innych ukrywających się kobiet. Vautrin musiała odpowiedzieć sobie na pytania: czy życie prostytutki jest mniej ważne od kobiet innego zawodu? Czy tylko z racji ich stylu życia może je poświęcić, by ratować inne kobiety? Ostatecznie prostytutki same postanowiły, że pójdą z Japończykami. Nigdy nie dowiedziano się, jak potoczyły się ich losy. Vautrin zaś do końca życia żałowała wydania tych kobiet³⁹.

³⁶ Joe PUGLIESE, „‘Dark Knight’s’ Christian Bale on Why He’s Starring Next in a \$100 Million Chinese Movie, Hollywood Reporter, 2011, dostęp 22.09.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-christian-bale-batman-flowers-war-zhang-yimou-267588>.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Lawrence POLLARD, „The story behind Chinese war epic *The Flowers of War*”, BBC News, 2012, dostęp 22.09.2018, <http://www.bbc.com/news/world-asia-china-16638897>.

³⁹ Ibidem.

W *Kwiatach wojny* przedstawiono do złudzenia podobną sytuację, lecz jedną grupę stanowią dziewczynki, co tylko podkreśla konflikt. Dzieci stanowią symbol niewinności i czystości. W zestawieniu z losem prostytutek ich dylemat staje się jeszcze jaskrawszy. Kogo wydać w ręce Japończyków chcących seksualnie wykorzystać kobiety: dzieci czy nierządnicę? W filmie, podobnie jak w prawdziwym życiu, prostytutki same decydują się poświęcić swoje życie, by ochronić dziewczynki.

Reżyseria filmu historycznego, szczególnie dotyczącego tak bolesnych i kontrowersyjnych wydarzeń, jest dużym wyzwaniem. Trudno zachować bezstronność i rzetelnie przedstawić obie walczące z sobą na wojnie strony, nie wybielać swoich rodaków i nie demonizować wrogów. Potwierdzają to przytoczone wyżej słowa Zhanga — to bardzo polityczny temat. Łatwo zatem o powstanie dzieła, które będzie „grało na emocjach” widzów lub które stanie się wygodnym narzędziem politycznym. Trudno jednak o nieumyślność posądzać takiego wirtuoza kamery, jakim jest Zhang, zwłaszcza że film zyskał błogosławieństwo KPCh.

Kwiaty wojny manewrują zatem między heroizmem, patriotyzmem, ukrytymi politycznymi intencjami i komercyjnym czarem. W konsekwencji otrzymujemy film quasi-humanistyczny, nacjonalistyczny, w pełni wykorzystujący możliwość zaprezentowania chińskiej wersji historii, w której świat jest czarno-biały.

Tę białą część stanowią oczywiście bohaterscy i moralnie doskonali Chińczycy niezależnie od wieku, płci i zawodu. Nawet tytuł pierwotnie brzmiał *Herosi Nankinu*, jednakże chcąc podkreślić rolę kobiet w filmie, tytuł ten zmieniono na obecną wersję⁴⁰. Narratorem *Kwiatów wojny* jest trzynastoletnia uczennica Shu Meng (Xinyi Zhang), dziewczynka o ponadprzeciętnej dojrzałości, która mimo wielu szans na ucieczkę z Nankinu za każdym razem odmawia, ponieważ z miasta wyjechać mogłaby tylko ona sama. Ze względu na lojalność wobec swoich koleżanek, nierzadko nastawionych do niej negatywnie, decyduje się pozostać w katedrze. Jej ojciec (Kefan Cao) umożliwia ucieczkę reszcie rodziny, sam jednak zostaje w Nankinie i cały czas usiłuje nakłonić Shu do wyjazdu. Po oblężeniu miasta podejmuje haniebną współpracę z Japończykami, lecz robi to tylko dlatego, by móc uciec

⁴⁰ Pamela McCLINTOCK, „An Auteur + This Actor = Game Change”, *Hollywood Reporter*, 2011, dostęp 22.09.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-christian-bale-zhang-yimou-china-flowers-war-267220>; w oryginale tytuł, nawiązując do książki, na której podstawie film został nakręcony, brzmi *Trzynastcie kwiatów Nankinu*, co odnosi się do postaci trzynastu prostitutek i trzynastu uczennic.

razem z córką. Hierarchia jego wartości jest doskonale znana widzowi. W filmie pan Meng dobitnie mówi: „Skoro nie mogę uratować mojego kraju, nie mogę uratować innych, mogę tylko spróbować uratować siebie”. Gdy pozostanie przy życiu, będzie mógł użyć swoich koneksji z Japończykami, by wydostać córkę z nankińskiego piekła. Choć zależy mu tylko na Shu, Meng robi wiele, by uratować także pozostałe uczennice: przynosi niezbędne do naprawienia samochodu narzędzia i pozwolenie na wyjazd z miasta.

Po śmierci księdza opiekunem dziewczynek chce zostać ich rówieśnik George Chen (Tianyuan Huang), który nie ustaje w trzymaniu straży nawet po wewnętrznej przemianie Amerykanina Millera. Nieustannie błaga go, by wydostał dzieci z Nankinu i pomaga mu we wszystkim. Potem sam decyduje się poświęcić swoje życie dla pomyślnego wykonania planu ratunku uczennic. Zadanie to podejmuje z wielkim spokojem i bohaterstwem, zdającym się znacznie wykraczać poza zachowania właściwe dla jego młodego wieku.

Innym młodym bohaterem jest Pu Sheng (Zhu Liangqi), bezdomny sierota, dziecko, które siłą wcielono do wojska. Widz obserwuje, jak chłopiec powoli umiera z powodu rany postrzałowej. Jego postać wzbudza współczucie i silne poczucie niesprawiedliwości — dzieci nie powinny brać udziału w walkach podczas wojny. Los Pu Shenga poniekąd tłumaczy masowe dezercje z Nankinu osób chcących uniknąć podobnej doli — przymusu obrony ojczyzny (większość Chińczyków, którzy należeli do niższych klas społecznych, a wśród nich także dzieci, nie rozumiało sensu walki), w filmie jednak ten temat ten nie będzie poruszany — *Kwiaty wojny* ukazują tylko osoby, które dokonały bohaterskich czynów.

Osobą, której heroizm wybija się na pierwszy plan, jest major Li (Tong Dawei). Jest to postać szczególnie wyrazista w kontekście polityki historycznej Chin. Majora Li i jego nieliczny oddział (ostatni pozostały w mieście, jak zauważa jeden z żołnierzy) poznajemy na polu bitwy już w pierwszych scenach filmu. Major dostrzega grupę uczennic uciekających przed Japończykami i decyduje się czuwać nad ich powrotem do katedry Winchester. Widzimy oto wyraźną przewagę wrogich żołnierzy tak pod względem liczebności, jak i dostępu do broni, w tym czołgów. Na tym tle chiński heroizm może należycie wybrzmieć. Głos Shu dobitnie podkreśla to, co widać na ekranie: „Chińska armia nie ma odpowiedniej broni do zniszczenia czołgów wroga, wykorzystuje więc starożytną taktykę. Żołnierze formują ludzką tarczę, by dostarczyć bomby jak najbliżej czołgów. W tym czasie Chińczycy nie mogli znieść myśli o utracie ojczyzny i takie bezinteresowne czyny nie były rzadkością”. Film zaprzecza w ten sposób historycznym przekazom

o chińskich żołnierzach uciekających z miasta i zostawiających obywateli na pastwę losu. Gdy jeden z mężczyzn wysuwa propozycję odwrotu, Li stanowczo odmawia. Zostaje to podkreślone także później, gdy Shu wprost mówi: „(Li) został w sklepie papierniczym naprzeciwko. Wiem, że mógł się przebrać w zwykłe ubrania i uciec”. Ostatecznie oddział majora oddaje życie w obronie dziewczynek, a sam Li jako ostatni żyjący członek oddziału samotnie stawia czoło wrogowi. Przemawia przez niego lojalność: „Dziewczynki nie mogą skończyć w rękach Japończyków, bo śmierć moich ludzi poszłaby na marne”. Wątek majora kończy się jego samobójczą misją w hollywoodzkim stylu – sekwencją zabicia w pojedynkę całej grupy żołnierzy.

Na szczególną uwagę zasługuje grupa prostytutek, najbardziej ambiwalentna moralnie część tego panteonu postaci. W tradycyjnej chińskiej moralności prostytutka zawsze była postrzegana negatywnie. Same bohaterki mówią o starożytnych poetach, które opisują je niepochwlebnie: „ prostytutki nigdy nie przejmują się upadkami narodów, tańczą i śpiewają, gdy inni umierają”. Zła sława staje się dla nich motywacją do uczynienia „czegoś heroicznego i zmienienia sposobu, w jaki myśli o nich społeczeństwo”, o czym mówi Yu Mo (Ni Ni), liderka grupy kobiet. Zdziwienie budzi jednak fakt, że kobiety, dotąd lekkomyślne, infantylne, próżne i samolubne, nieprzechodzące zresztą w trakcie filmu jakiegś wewnętrznej przemiany, w jednej chwili stają się gotowe do poświęcenia, dzięki któremu mogą przerodzić się w osoby pełne honoru i moralności.

W świecie, w którym wszyscy Chińczycy podejmują właściwe decyzje w imię wyższego dobra, zestawienie ich z Japończykami staje się tym jaśkrawsze. Japończycy jako okrutni agresorzy przedstawiani są w sposób wręcz zdehumanizowany (choć trzeba przyznać, że i tak znacznie łagodniej niż w innych filmach poruszających temat masakry nankińskiej). Wszyscy szeregowi bezmyślnie gonią napotymane kobiety, chcą je brutalnie gwałcić i zabijać, bez chwili zastanowienia dźgają bagnietami miejsca, gdzie mogą chować się bezbronni cywile. Postacią skupiającą uwagę widza jest pułkownik Hasegawa (Atsuro Watabe), po raz pierwszy pojawiający się tuż po wtargnięciu japońskich żołnierzy do katedry, mającej być międzynarodową strefą bezpieczeństwa. Hasegawa początkowo jawi się jako kulturalny oficer — przeprosza za zachowanie agresorów, obiecuje bezpieczeństwo klasztoru, daruje jedzenie, śpiewa piosenkę o ojczyźnie. Przy tym wszystkim budzi jednak nasz niepokój. Nazywa zabójstwo dziewczynki „okazjonalnym zachowaniem” — co jest ponurym eufemizmem, biorąc pod uwagę doświadczenia bohaterów — a także wraca, by słuchać śpiewu straumatyzowanych dziewczynek. Jego wizerunek dość szybko się degraduje, gdy pojawia się po

raz drugi i „zaprasza” uczennice na przyjęcie dla żołnierzy z okazji zakończonej sukcesem okupacji Nankinu (!). Wobec próśb Millera o niezabieranie grupy i odwoływania się do człowieczeństwa pułkownik Hasegawa zasłania się wykonywaniem rozkazów. Nie wycofuje się, choć wie, że dla dziewczynek będzie to oznaczało gwałt, a na koniec najprawdopodobniej śmierć.

Widz nie ma ani cienia szansy, by poznać Japończyków od innej strony. Historia jest w całości opowiedziana z perspektywy bohaterów stojących po drugiej stronie wojny. Napotykają oni jedynie okrutnych, bezwzględnych żołnierzy. To czarna część świata bez żadnych odcieni szarości.

4. RECEPCJA DZIEŁA

Na dwóch najpopularniejszych w Chińskiej Republice Ludowej serwisach społecznościowych o tematyce kinematograficznej, *Douban dianying* i *Mtime*, *Kwiaty wojny* uzyskały ocenę osiem na dziesięć gwiazdek (oceniało odpowiednio: na *Douban dianying* prawie 350 tysięcy⁴¹, a na *Mtime* prawie 25 tysięcy⁴² użytkowników). Negatywnych recenzji jest niewiele. W komentarzach krytykuje się papierowość postaci, niedorównywanie poziomem innym filmom o Nankinie czy epizodyczne nieprawdopodobności fabularne (nagła przemiana Millera, ucieczka kobiet po struny i kolczyki). W *Nanfeng dushi bao*, Gazecie Południowej Metropolii, Zhu Dake oskarża Zhanga o niegodne komercyjne manipulacje, a także o erotyczny patriotyzm (情色爱国主义, *qingse aiguo zhuyi*) przez ukazywanie w filmie prostytutek, nagości, scen seksu i łączenie tego z narodową tragedią⁴³.

Trudno ocenić recepcję filmu w Japonii. Film nigdy nie trafił do kin, a wydanie DVD dostępne jest tylko w wersji angielskiej, nie dotarł więc do szerszej publiczności. Po premierze filmu Japończycy zauważyli wzrost antyjapońskich nastrojów w Chinach, a w Internecie mówiło się wręcz o „antyjapońskiej burzy”⁴⁴. Dziennikarz Akio Yaito wskazuje, że dzieło jest odzwierciedleniem intencji komunistycznej władzy do skupienia negatywnych wobec Japonii emocji⁴⁵.

⁴¹ Douban dianying, dostęp: 22.09.2018, <https://movie.douban.com/subject/3649049/>.

⁴² Mtime, dostęp: 22.09.2018, <http://movie.mtime.com/118999/>.

⁴³ Y. XIAO, *China in the Mix*, 190.

⁴⁴ Akio YAITO, „ネットは反日のあらし”, *Sankei Shimbun*, 2012, dostęp 22.09.2018, <http://sankei.jp.msn.com/world/news/120109/chn12010907000000-n1.htm>.

⁴⁵ Ibidem.

W recenzji *Guardiana* czytamy, że „żaden chiński film nie starał się tak mocno, by dotrzeć do szerokiej publiczności, co Hollywood bierze za oczywistość. Żaden chiński film nie poniósł również takiej porażki”⁴⁶. Te dwa zdania są doskonałym podsumowaniem *Kwiatów wojny*. Należy przypomnieć, że budżet filmu był szacowany na 94 miliony dolarów⁴⁷, choć niektóre źródła podają sumę nawet 100 milionów⁴⁸. Reżyserią zajął się jeden z najwybitniejszych chińskich artystów, wielokrotnie nagradzany Zhang Yimou. Zatrudniono też jedną z największych zachodnich gwiazd, Brytyjczyka Christiana Bale’a. Zadbano nawet o to, by duża część filmu miała angielskie dialogi. Był on też nominowany do Oscarów. Wydawało się, że film miał wszystko, czego potrzeba, by osiągnąć międzynarodowy sukces, a jednak całe przedsięwzięcie skończyło się kląpą.

New York Times krytykował Zhanga za to, że nie zajął jasnego stanowiska na temat tragicznych zdarzeń⁴⁹, Roger Ebert — za wykorzystywanie orientalistycznego motywu białego wybawcy⁵⁰, *New York Post* — za wymyślny scenariusz bez emocjonalnego uderzenia⁵¹, ale pojawiają się również pochwały za piękne zdjęcia i świetną grę aktorską⁵².

Film zarobił zaledwie nieco ponad 95 milionów dolarów na całym świecie⁵³. W Stanach Zjednoczonych było to jednak tylko nieco ponad 311 tysięcy dolarów⁵⁴, a na dużych rynkach zbytu (takich jak Niemcy czy Francja) *Kwiatów wojny* nawet nie pokazywano w kinach, od razu wypuszczając wersję DVD filmu⁵⁵. Największy sukces dzieło odniosło oczywiście w Chinach, już przez pierwsze niespełna dwa tygodnie zarabiając 66 milionów dolarów,

⁴⁶ Alex von TUNZELMANN, „The Flowers of War fails to bloom for Chinese film industry”, *The Guardian*, 2012, dostęp 22.09.2018, <https://www.theguardian.com/film/2012/aug/02/flowers-of-war-chinese-film>.

⁴⁷ „Kwiaty wojny (2011)”, IMDb, dostęp 22.09.2018, <https://www.imdb.com/title/tt1410063/>.

⁴⁸ „Jin líng shí sān chāi (2012)”, *The Numbers*, dostęp: 22.09.2018, <https://www.the-numbers.com/movie/Jin-ling-shi-san-chai#tab=summary>.

⁴⁹ Mike HALE, „A Shady American in the Nanjing Massacre”, *The New York Times*, 2011, dostęp 22.09.2018, <https://www.nytimes.com/2011/12/21/movies/flowers-of-war-zhang-yimou-on-nanjing-massacre-review.html?smid=tw-nytimesmovies&seid=auto>

⁵⁰ Roger EBERT, „Flowers of war”, *Roger Ebert.com*, dostęp 22.09.2018, <https://www.rogerebert.com/reviews/flowers-of-war-2012>.

⁵¹ V.A. MUSSETO, „The wilted spoils of ‘War’”, *New York Post*, 2011, dostęp 22.09.2018, <https://nypost.com/2011/12/21/the-wilted-spoils-of-war/>.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ „Kwiaty wojny (2011)”, IMDb, dostęp 22.09.2018, <https://www.imdb.com/title/tt1410063/>.

⁵⁴ „The Flowers of War”, *Box Office Mojo*, dostęp 22.09.2018, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=flowersofwar.htm>.

⁵⁵ „The Flowers of War”, *Bomb Report*, dostęp 22.09.2018, <https://bombreport.com/yearly-breakdowns/2012-2/the-flowers-of-war/>.

a ostatecznie 95 milionów⁵⁶. W Chinach ponad połowę zarobków z biletów przejmują kina, dystrybutorom zaś zostaje 45% uzyskanego zysku⁵⁷. Mimo że Beijing New Picture Film Co. zakulisowo udało się uzyskać wyższe ceny biletów na seanse tego filmu⁵⁸, to po odjęciu zarobków kina produkcja ostatecznie wychodzi na minus.

5. PRZEDSTAWIENIE MASAKRY NANKIŃSKIEJ W INNYCH FILMACH

Kwiaty wojny nie są pierwszym i z pewnością nie ostatnim filmem poruszającym tematykę wojny chińsko-japońskiej, a w szczególności gwałtu nankińskiego. Krzysztof Loska w swojej pracy o filmowych obrazach masakry pisze: „Przedstawianie traumatycznych wydarzeń historycznych zazwyczaj wiąże się z przymusem powtarzania, czasem z próbami przepracowania traumy, jeszcze częściej z uwięzieniem w przeszłości i niemożnością wyzwolenia się spod jej władzy”⁵⁹.

O wydarzeniach w Nankinie powstało już wiele filmów. Można je zakwalifikować do kategorii bądź filmów dokumentalnych i eksperymentalnych, bądź fabularnych filmów historycznych⁶⁰. Pierwsze wykorzystują fragmentaryczność, natomiast drugie linearność fabuły. Drugi typ jest obecnie bardziej dominujący ze względu na dążenia twórców do zaprezentowania pewnej wizji politycznej, a przy okazji także chęć kreowania tożsamości narodowej. *Kwiaty wojny* można zakwalifikować właśnie jako historyczny film fabularny.

Wcześniejsze filmy należą do pierwszego typu. Łączy je wykorzystanie obrazów ukazujących okrucieństwo żołnierzy Armii Cesarskiej oraz chęć przekonania widzów o ich wiarygodności przez włączanie do filmu autentycznych materiałów filmowych i fotograficznych. Na przykład *Masakrę w Nankinie* (屠城血证, *Tucheng xuezheng*, 1987) Luo Guanquna otwierają sceny prawdziwych nalotów bombowych. Z kolei w *Czarnym słońcu* (黑太阳南京大屠杀, *Hei taiyang Nanjing da tusha*, 1995) Mou Dunfei kroniki

⁵⁶ Pamela McCLINTOCK, „Box Office Report: Christian Bale's 'Flowers of War' Already Top-Grossing Chinese Film of 2011”, *Hollywood Reporter*, 2011, dostęp 22.09.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/news/christian-bale-flowers-of-war-dark-knight-china-box-office-277004>.

⁵⁷ „The Flowers of War”, *Bomb Report*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Krzysztof LOSKA, „Filmowe obrazy rzezi nankińskiej”, *Kwartalnik Filmowy* 2017, nr 97-98: 169.

⁶⁰ *Ibidem*, 172.

filmowe łączą się ze scenami wymyślnego okrucieństwa, które były na tyle drastyczne, że film nie został zaakceptowany przez Komunistyczną Partię Chin. Co ciekawe, niektóre materiały użyte w *Czarnym słońcu* wykorzystano już wcześniej we wspomnianej *Masakrze w Nankinie* Luo Guanquna. Film stylizowany na dokument wypada tym bardziej przekonująco, że do ról zaangażowano mało znanych aktorów.

W 1995 r. swoją premierę miał inny film o masakrze nankińskiej *Nankin 1937* (南京 : 一九三七, *Nanjing yi jiu san qi*) Wu Ziniu, przedstawiciela piątej generacji twórców chińskich. W tamtym czasie był to najdroższy film o masakrze nankińskiej, z budżetem sięgającym 3,25 miliona dolarów⁶¹. Jest to film całkiem odmienny od wymienionego wcześniej dzieła. Brak tu obscenicznych okrucieństw — reżyser uważał je za „sprzedawanie się za pieniądze i zdradę sumienia”⁶². Odchodzi od stylu dotychczasowych filmów i kwalifikuje się jako typ fabularny. Jednym z najbardziej popularnych filmów tego rodzaju jest *Miasto życia i śmierci* (南京!南京, *Nanjing! Nanjing!*, 2009). Powstał on jedynie trzy lata wcześniej od *Kwiatów wojny*, ale jest zupełnie od nich odmienny. To kolejna para diametralnie różniących się dzieł kinematograficznych, których premiera miała miejsce w podobnym czasie. Najbardziej odczuwalna jest tu zupełnie inna atmosfera filmu, nieporównywalna do *Kwiatów wojny*; często pojawia się przejmująca cisza, jak gdyby nastrój żałoby. Nie brak wszakże okrucieństw, które wydają się nieodłączną częścią produkcji o masakrze, lecz Japończycy nie są w nim ukazani jako bezmyślne potwory. Wiele scen udowadnia nam, że jest w nich pewien humanitaryzm. W scenie, w której żołnierze znajdują schowanych w kościele chińskich obywateli, są zdezorientowani, wręcz zszokowani. Gdy zostają zabite osoby w konfesjonale, nie wiedzą co zrobić, są wstrząśnięci śmiercią Chińczyków. Poznajemy też bliżej japońskiego żołnierza Kadokawę, jesteśmy świadkami jego miłości do prostytutki, niezręczności przy pierwszym zbliżeniu, obserwujemy chwile odprężenia wśród kolegami, a w końcu samobójstwo wywołane przez poczucie winy. To wszystko nadaje Japończykom pewną ludzkość, której brakuje w *Kwiatach wojny*, a przez to czasem trudno opowiedzieć się, z którą stroną mamy się utożsamiać.

⁶¹ Michael BERRY, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film* (New York, Chichester: Columbia University Press, 2008), 130.

⁶² Ibidem, 129.

6. PODSUMOWANIE

Według Philipa Gianosa zarówno polityka, jak i filmy opowiadają o społeczeństwie, w którym powstały⁶³. *Kwiaty wojny*, będące niejako dzieckiem chińskiej polityki historycznej, są właśnie takim zwierciadłem, w którym odbija się ból nierozliczonej przeszłości Chińczyków. Jest on niewątpliwie podsycany przez Komunistyczną Partię Chin, ale nie oznacza to, że nie żyje też w zbiorowej pamięci obywateli. Dla wielu z nich narodowe upokorzenie stało się prawdą historyczną, dlatego też jego symbol nieustannie powraca w różnych odsłonach, stanowiąc *leitmotiv* nacjonalistycznego dyskursu. Dzięki niemu KPCh może swobodnie manipulować narodem chińskim, umacniać swoją władzę i udowadniać, że chroni naród od „drugiego gwałtu”, jakim byłoby przemilczanie masakry nankińskiej.

Dominik Mierzejewski, badacz chińskiej polityki zagranicznej, ostrzega, że w rozmowie chiński nadawca nigdy nie dotknie sedna sprawy, oczekując, że odbiorca zrozumie niewypowiedzianą informację⁶⁴. I tak też właśnie *Kwiaty wojny* nie dokonują wyraźnej oceny przedstawianych zdarzeń, pozostawiając bez komentarza obrazy brutalności i okrucieństwa japońskich żołnierzy, które w przypadku chińskiej widowni umacniają wyobrażenia społecznej świadomości, a publice międzynarodowej wysyłają jednoznaczny komunikat o przebiegu incydentu nankińskiego.

Wiele filmów — szczególnie te odnoszące finansowe sukcesy — jest „wywoływanych” przez społeczne i polityczne warunki zewnętrzne⁶⁵. *Kwiaty wojny* powstały z potrzeby nagłośnienia jednego z najbardziej tragicznych wydarzeń w historii Chin, kluczowego dla rozwoju współczesnej tożsamości narodowej, zwłaszcza w obliczu wciąż istniejących negacji i oskarżeń o fabrykowanie dowodów przez stronę japońską, a także obojętności na arenie międzynarodowej. Jest to jedna z codziennych praktyk, nawykowych czynności, ideologicznych przekonań, które według Michaela Billiga zabezpieczają nacjonalizm zimny, pozwalający trwać państwu narodowemu⁶⁶. Sym-

⁶³ Philip L. GIANOS, *Politics and Politicians in American Film* (Westport: Greenwood Publishing Group, 1999), 12.

⁶⁴ Dominik MIERZEJEWSKI, „Adaptacje koncepcji soft power w zakresie retorycznego oddziaływania dyplomacji Chińskiej Republiki Ludowej”, w Aleksandra JARCZEWSKA i Jakub ZAJĄCZKOWSKI (red.), *Region Azji i Pacyfiku w latach 1985-2015* (Warszawa: Scholar, 2016), 108.

⁶⁵ Terry CHRISTENSEN i Peter J. HAAS, *Projecting politics. Political messages in American films* (New York: M.E. Sharpe, 2005), 4.

⁶⁶ Michael BILLIG, *Banalny nacjonalizm*, przeł. M. Sekerdej (Kraków: Wydawnictwo ZNAK), 2008, s. 9.

bol narodowościowy, a właśnie tym stała się masakra nankińska, ma nieświadomie przypominać o wspólnej tożsamości.

O tym, że Chińczycy potrzebują kolejnych filmów o masakrze nankińskiej, świadczą niesłabnące sukcesy finansowe dzieł na jej temat. Obywatele wydają się zamknięci w przeszłości, nieustannie przeżywając traumę masakry, wieloletniego milczenia i zapomnienia. By wyzwolić się z przymusu powtarzania, Chiny pragną, by świat zaakceptował ich ból i niejako potwierdził, że podobne zdarzenie miało miejsce, by istniało ono w powszechnej świadomości. A jak dowodzi niewielka popularność *Kwiatów wojny*, świat na razie nie jest tym zainteresowany.

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG, Paul. „Fury over Japanese politician’s Nanjing Massacre denial”. CNN. Dostęp 22.09.2018. <https://edition.cnn.com/2012/02/23/world/asia/china-nanjing-row/index.html>.
- BARBOZA, David. „Gritty Renegade Now Directs China’s Close-Up”, The New York Times, 2008. Dostęp 22.09.2018. <https://www.nytimes.com/2008/08/08/sports/olympics/08guru.html>
- „Beijing and the Olympics: By the numbers”. CBC, 2008. Dostęp 22.09.2018. <https://www.cbc.ca/news/world/beijing-and-the-olympics-by-the-numbers-1.725747>
- BERRY, Michael. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York, Chichester: Columbia University Press, 2008), 130.
- BILLIG, Michael. Banalny nacjonalizm. Przełożył Maciej Sekerdej. Kraków: Wydawnictwo ZNAK, 2008.
- CARDULLO, Bert. „Beyond the Fifth Generation: An interview with Zhang Yimou”. W IDEM. *Out of Asia: The films of Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Abbas Kiarostami and Zhang Yimou. Essays and Interviews*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- CHANG, Iris. *I’m sorry?*, rozmowę przeprowadziła Elizabeth Farnsworth. PBS NewsHour, 1998. Dostęp 22.09.2018. http://www.pbs.org/newshour/bb/asia/july-dec98/china_12-1.html.
- CHANG, Iris. *The rape of Nanking. The forgotten holocaust of World War II*. New York: Basic Books, 1998.
- COOK, Haruko Taya, i Theodore F. COOK. *Japan at War. An Oral History*. New York: New Press, 1992.
- CHRISTENSEN, Terry, i Peter J. HAAS, *Projecting politics. Political messages in American films*. New York: M.E. Sharpe, 2005.
- DA, Zong. „张艺谋的父亲母亲及家族历史”, 2008, ifeng. Dostęp 22.09.2018. http://news.ifeng.com/history/1/renwu/200810/1005_2665_816102.shtml
- Douban dianying. Dostęp: 22.09.2018, <https://movie.douban.com/subject/3649049/>.
- EBERT, Roger. „Flowers of war”. Roger Ebert.com. Dostęp 22.09.2018. <https://www.roger-ebert.com/reviews/flowers-of-war-2012>.
- EBERT, Roger. „Raise the red lantern”, 1992. Roger Ebert.com. Dostęp 22.09.2018. <https://www.roger-ebert.com/reviews/raise-the-red-lantern-1992>.
- EBERT, Roger. „To Live”, 1994. Roger Ebert.com. Dostęp: 22.09.2018. <https://www.rogerebert.com/reviews/to-live-1994>

- GIANOS, Philip L. *Politics and Politicians in American Film*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- „Governor of Japan broadcaster NHK denies Nanjing massacre”. BBC. Dostęp 22.09.2018. <http://www.bbc.com/news/world-asia-26029614>.
- HALE, Mike. „A Shady American in the Nanjing Massacre”. *The New York Times*, 2011. Dostęp 22.09.2018, <https://www.nytimes.com/2011/12/21/movies/flowers-of-war-zhang-yimou-on-nanjing-massacre-review.html?smid=tw-nytimesmovies&seid=auto>.
- HELMAN, Alicja. *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- HONGO, Jun. „Nagoya mayor won't budge on Nanjing remark”. *The Japan Times, News*. Dostęp 22.09.2018. <https://www.japantimes.co.jp/news/2012/02/23/news/nagoya-mayor-wont-budge-on-nanjing-remark/#.WvWmEGiFPIU>.
- IANAGA, Sabur. *Japan's Last War. World War II and the Japanese, 1931–1945*. Canberra: Australian National University Press, 1979.
- JAKIMCZYK, Jarosław. *Najweselszy barak w obozie. Tajna policja komunistyczna jako krytyk artystyczny i kurator sztuki w PRL*. Warszawa: Akces, 2015.
- „Japanese statement protesting UNESCO registration of Nanjing Massacre docs backfires”. *The Mainichi, Canada ALPHA*. Dostęp 22.09.2018, <http://www.alpha-canada.org/historical-issues/japanese-statement-protesting-unesco-registration-of-nanjing-massacre-docs-backfires>.
- „Jin líng shí san chai (2012)”. *The Numbers*. Dostęp 22.09.2018, <https://www.the-numbers.com/movie/Jin-ling-shi-san-chai#tab=summary>.
- KASAHARA, Tokushi. „Reconciling Narratives of the Nanjing Massacre in Japanese and Chinese Textbooks”. *United States Institute of Peace*. Dostęp 22.09.2018. <https://www.usip.org/sites/default/files/file/kasahara.pdf>.
- KENEZ, Peter. *The Birth of Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- KINNEY, Damien. „Rediscovering a massacre: The filmic legacy of Iris Chang's *The Rape of Nanking*”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 26 (2012), No. 1: 12.
- KLIMECKI, Michał. *Pekin-Szanghaj-Nankin 1937-1945*. Warszawa: Bellona, 2008.
- LOSKA, Kazimierz. „Filmowe obrazy rzezi nankińskiej”. *Kwartalnik Filmowy* 2017, nr 97-98: 169–180.
- „Kwiaty wojny (2011)”. *IMDb*. Dostęp 22.09.2018. <https://www.imdb.com/title/tt1410063/>.
- MALCOLM, Derek. „Zhang Yimou: Raise the Red Lantern”. *The Guardian*, 2000. Dostęp 22.09.2018. <https://www.theguardian.com/world/2000/mar/30/derekmalcolmscenturyoffilm.china7>
- MCCLINTOCK, Pamela. „An Auteur + This Actor = Game Change”. *Hollywood Reporter*, 2011. Dostęp 22.09.2018. <https://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-christian-bale-zhang-yimou-china-flowers-war-267220>.
- MCCLINTOCK, Pamela. „Box Office Report: Christian Bale's 'Flowers of War' Already Top-Grossing Chinese Film of 2011”. *Hollywood Reporter*, 2011. Dostęp 22.09.2018. <https://www.hollywoodreporter.com/news/christian-bale-flowers-of-war-dark-knight-china-box-office-277004>.
- MIERZEJEWSKI, Dominik. „Adaptacje koncepcji soft power w zakresie retorycznego oddziaływania dyplomacji Chińskiej Republiki Ludowej”. W Aleksandra JARCZEWSKA i Jakub ZAJĄCZKOWSKI (red.). *Region Azji i Pacyfiku w latach 1985-2015*, 108.. Warszawa: Scholar, 2016.
- Mtime, dostęp: 22.09.2018. <http://movie.mtime.com/118999/>.
- MURAYAMA, Tomiichi. „Statement by Prime Minister Tomiichi Murayama 'On the occasion of the 50th anniversary of the war's end'” (15 August 1995). *Ministry of Foreign Affairs of Japan*. Dostęp 22.09.2018. <https://www.mofa.go.jp/announce/press/pm/murayama/9508.html>.
- MUSSETO, V.A. „The wilted spoils of 'War'”, *New York Post*, 2011. Dostęp 22.09.2018. <https://nypost.com/2011/12/21/the-wilted-spoils-of-war/>.

- NISHIYAMA, George. „Japan ruling MPs call Nanjing massacre fabrication”. Alertnet. Dostęp 22.09.2018. <http://www.alertnet.org/thenews/newsdesk/T214128.htm>
- POLLARD, Lawrence. „The story behind Chinese war epic The Flowers of War”. BBC News, 2012. Dostęp 22.09.2018. <http://www.bbc.com/news/world-asia-china-16638897>.
- PUGLIESE, Joe. „‘Dark Knight’ s’ Christian Bale on Why He’s Starring Next in a \$100 Million Chinese Movie”. Hollywood Reporter, 2011. Dostęp 22.09.2018, <https://www.hollywoodreporter.com/news/dark-knight-christian-bale-batman-flowers-war-zhang-yimou-267588>.
- „Ten Things to Know about Working in Film in China”. American Film Market, 2016. Dostęp 22.09.2018. <https://americanfilmmarket.com/working-in-film-in-china/>.
- „The Flowers of War”. Bomb Report. Dostęp 22.09.2018. <https://bombreport.com/yearly-breakdowns/2012-2/the-flowers-of-war/>.
- „The Flowers of War”. Box Office Mojo. Dostęp 22.09.2018. <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=flowersofwar.htm>.
- TUNZELMANN, Alex von. „The Flowers of War fails to bloom for Chinese film industry”. The Guardian, 2012. Dostęp 22.09.2018, <https://www.theguardian.com/film/2012/aug/02/flowers-of-war-chinese-film>.
- WARDEGA, Joanna. *Chiński nacjonalizm. Rekonstruowanie narodu w Chińskiej Republice Ludowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- WARDEGA, Joanna. „Wykorzystanie dyskursu historycznego w chińsko-japońskiej konkurencji o przywództwo w Azji Wschodniej — perspektywa chińska”. W EADEM (red.). *Współczesne Chiny w kontekście stosunków międzynarodowych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- WOJTASIK, Lesław. *Propaganda wizualna*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1987.
- XIAO, Ying. *China in the Mix: Cinema, Sound, and Popular Culture in the Age of Globalization*. Jackson: University of Mississippi, 2017.
- YAITO, Akio. „ネットは反日のあらし”, Sankei Shimbun, 2012, dostęp 22. 09.2018, <http://sankei.jp.msn.com/world/news/120109/chn12010907000000-n1.htm>.
- YIN, James, i Shi YOUNG. *The Rape of Nanking. An Undeniable History in Photographs*. Chicago, San Francisco: Triumph Books, 1997.
- YOSHIDA, Takashi. „A battle over history: The Nanjing Massacre in Japan”. W Joshua A. FOGEL (red.). *The Nanjing Massacre in History and Historiography*, 70–132. London: University of California Press, 2000.
- ZHANG, Xudong. *Chinese modernism in the Era of Reforms. Cultural fever, Avant-garde Fiction and the New Chinese Cinema*. Durham, London: Duke University Press, 1997.
- ZHEN, Ni. *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China’s Fifth Generation*. Przeł. Chris Berry. Durham: Duke University Press, 2002.

POLITYCZNA WIZJA MASAKRY NANKIŃSKIEJ
W ZWIERCADLE CHIŃSKIEJ REPUBLIKI LUDOWEJ
— KWIATY WOJNY ZHANGA YIMOU

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza filmu *Kwiaty wojny* w reżyserii Zhanga Yimou oraz próba umiejscowienia go w kontekście politycznym — postawiona jest teza, że dzieło to stanowi narzędzie propagandowe Chińskiej Republiki Ludowej. Autorka przybliży wydarzenia masakry nankińskiej i kontrowersje wokół incydentu, uwzględniając relacje chińsko-japońskie, a także śledzi wcześniejszą twórczość reżysera i przeciwstawia ją jego współczesnej postawie, sprzyjającej Komuni-

stycznej Partii Chin. Artykuł rozważa też *Kwiaty wojny* na tle innych dzieł poruszających temat masakry nankińskiej. W pracy zawarto również opis recepcji filmu w Chinach, Japonii oraz na świecie.

Słowa kluczowe: masakra nankińska; kinematografia chińska; wojna w kinie.

POLITICAL IMAGE OF THE NANJING MASSACRE
IN THE MIRROR OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA:
THE FLOWERS OF WAR BY ZHANG YIMOU

S u m m a r y

This article analyses the way the Nanjing massacre is pictured in *The Flowers of War*, a movie directed by Zhang Yimou as well as the way this historical event is used in contemporary Chinese official narrative. It attempts to situate Nanjing massacre in a political context, arguing that the movie is used as a form of a propaganda tool by People's Republic of China. The author introduces the events of the Nanjing massacre and the controversy surrounding the incident, taking into account the historical and contemporary Sino-Japanese relationship, and also follows the previous character of Zhang's work and contrasts it with his contemporary, almost supportive attitude towards Communist Party of China. The article describes the movie reception in China, Japan and around the world, and places *The Flowers of War* against other movies on the subject of the Nanjing massacre.

Key words: Nanking massacre; Chinese cinematography; war movies.