

MICHAŁ NITA

UNIwersytet Warszawski
Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych
Studiów Humanistycznych i Społecznych
E-MAIL: MICHAL.NITA@YAHOO.COM

Proces komercjalizacji chińskiej literatury w okresie reform Deng Xiaopinga

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie procesu komercjalizacji chińskiej literatury w okresie reform Deng Xiaopinga. W tym czasie zmiany gospodarcze doprowadziły do zwiększenia społecznego popytu na kulturę masową. Trend ten został w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku wykorzystany przez wielu przedstawicieli chińskiego środowiska pisarskiego, którzy zaczęli dostosowywać swoją twórczość do uwarunkowań nowo powstającego rynku wydawniczego. Prominentnym przykładem tych zmian była kariera Wang Shuo, który osiągnął niespotykany dotąd sukces komercyjny jako autor powieści i scenariuszy.

SŁOWA KLUCZOWE

komercjalizacja, chińska literatura, Wang Shuo, kultura masowa

Wstęp

Kultura masowa¹ jest zjawiskiem charakterystycznym dla społeczeństwa przemysłowego i gospodarki kapitalistycznej. Jej powstanie wiąże się z procesem urbanizacji oraz rozwojem technologicznym. Zazwyczaj definiuje się ją jako kulturę, która

¹ Kultura masowa jest czasem błędnie utożsamiana z kulturą popularną, ta druga jest jednak pojęciem szerszym. Co więcej, kultura popularna jest zjawiskiem ahistorycznym, mającym charakter egalitarny. Przeciwstawia się ją zazwyczaj kulturze elitarniej, zawężonej do małego grona odbiorców. Jednocześnie, kultura popularna wytwarza się wśród danej grupy lub na danym terytorium, z kolei kultura masowa rozszerza swoje oddziaływanie na całe społeczeństwo. Zob. D. Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London–New York 2004, s. 3–5.

wykorzystując środki masowego przekazu, skierowana jest do szerokiego i zróżnicowanego grona odbiorców. Antonina Kłoskowska zwraca uwagę, iż grupa adresatów kultury masowej cechuje się heterogenicznością i rozproszeniem. Tym samym zacierają się charakterystyczny dla wcześniejszych okresów żywy kontakt artysty z publicznością². Kultura masowa zazwyczaj wykorzystuje pewne konwencje i ramy konstrukcyjne pozwalające na szybką i łatwą recepcję. Zhu Xiaomei określa kulturę masową jako „pozbawioną brzemienia głębszego zrozumienia i szczegółowej analizy”³. Obcowanie z jej dziełami nie wymaga zazwyczaj aktywnej postawy i określane jest mianem „konsumpcji”.

Historyczną i pojęciową antytezę dla kultury masowej stanowi awangarda. Ów zespół nurtów i tendencji polega na odrzuceniu ogólnie przyjętych konwencji artystycznych w celu odkrycia alternatywnych form wyrazu. Choć obecnie również kultura awangardowa korzysta z masowych środków przekazu, jej odbiór wymaga wiedzy i przygotowania, przez co grupa adresatów jest wąska. Noël Carroll twierdzi, iż: „ilekroć dzieło sztuki awangardowej odnosi sukces na skalę masową, to przyczynia się do tego aura skandalu. To, że dane dzieło jest bestsellerem, nie znaczy więc, że jest dziełem sztuki masowej”⁴.

Początek rozwoju kultury masowej w Chińskiej Republice Ludowej

Pierwsze przejawy chińskiej kultury masowej pojawiły się wraz z rozwojem Ruchu Nowej Kultury (*Xin wenhua yundong*) od połowy pierwszego dziesięciolecia do lat trzydziestych XX wieku. Jego przedstawiciele, na czele z Chen Duxiu (1879–1942) oraz Hu Shi (1891–1962), optowali za używaniem potocznej mowy (*baihua*) jako języka pisanego w nauce i codziennym życiu, jednocześnie odrzucając nadrzędną wartość klasycznego chińskiego (*wenyan*). Postulaty Ruchu Nowej Kultury nagłaśniano w nowo powstających czasopismach, takich jak: „Młodzież” (*Qingnian*) oraz „Nowa młodzież” (*Xin Qingnian*). Zhu Xiaomei określa lata dwudzieste XX wieku jako „początek zawężania się przepaści pomiędzy kulturą elitarną a kulturą masową”⁵.

W latach trzydziestych lewicowi pisarze związani z ruchem komunistycznym rozpoczęli kolejny etap egalitaryzacji kultury. Zapoczątkowali oni ideę upowszechniania literatury i sztuki wśród mas społecznych, czyli chłopów i robotników. W tym celu zaczęto badać język powszechny, a także latynizować twórczość pisarską. W 1942 roku Mao Zedong (1893–1976) wygłosił na Forum Sztuki i Literatury w Yan’anie wykład na temat potrzeby umasowienia kultury. Określił on wtedy,

² A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006, s. 99.

³ X. Zhu, *Dazhong wenhua yanjiu. Yige wenhua yu jingji hudong fazhande shijiao* [Studia nad kulturą masową z punktu widzenia wzajemnego rozwoju kultury i gospodarki], Beijing 2003, s. 5.

⁴ N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 191.

⁵ X. Zhu, op. cit., s. 14.

iż dzieła artystyczne powinny przede wszystkim służyć robotnikom, chłopom i żołnierzom, a także wspomagać rewolucję w obaleniu jej wrogów oraz wyzwoleniu narodu spod japońskiej okupacji⁶. Kiedy powstała Chińska Republika Ludowa, nowe władze zaczęły wykorzystywać dzieła kultury popularnej do przekazywania idei i politycznych założeń wśród społeczeństwa⁷. W ten sposób utwory propagandowe zyskały pewne cechy kultury masowej w zachodnim rozumieniu, bowiem nastawione zostały na szybki i zrozumiały przekaz, który miał dotrzeć do największej grupy odbiorców. Z drugiej strony należy zauważyć, iż powstające w okresie maoizmu dzieła artystyczne tworzone były tylko i wyłącznie przez oficjalnych, partyjnych intelektualistów, a także nastawione były na osiągnięcie ideologicznego sukcesu. Tak rozumiana kultura masowa zdominowała chińskie społeczeństwo i trwała niepodzielnie do końca rewolucji kulturalnej (*wenhua da geming*). W zaistniałych warunkach ruchu awangardowe nie miały żadnej racji bytu.

Kultura masowa w rozumieniu zachodnim zaczęła się kształtować w Chińskiej Republice Ludowej wraz z procesem wdrażania programu czterech modernizacji⁸ (*sige xiandaihua*) Deng Xiaopinga (1904–1997). Przemiany te rozpoczęły w historii Państwa Środka okres nazywany „nową erą” (*xin shiqi*). W kraju zaczęto wdrażać elementy gospodarki rynkowej, co doprowadziło do szybkiego rozwoju przemysłu i handlu oraz podniesienia stopy życiowej Chińczyków. Przeobrażenia nie dotknęły jednak tylko ekonomii, ale przemodelowały także układ społeczny. Od końca lat siedemdziesiątych wśród Chińczyków wzmogła się przedsiębiorczość, która doprowadziła do porzucenia przez nich charakterystycznych dla okresu panowania Mao wartości kolektywistycznych na rzecz indywidualistycznych. Ludzie zaczęli pragnąć przede wszystkim urzeczywistniać własne cele i ambicje oraz podnosić poziom swojego życia. Duża część społeczeństwa przyjmowała skrajnie materialistyczną postawę i kierowała się kultem pieniądza. W nowych realiach ekonomicznych Chińczycy coraz częściej stawali się konsumentami wymagającymi łatwej w odbiorze i nieangażującej literatury i sztuki⁹.

⁶ Z. Mao, *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* [Przemowa na Forum Sztuki i Literatury w Yan'anie], [online] <https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm> [dostęp: 20.04.2018].

⁷ W 1949 roku odbył się pierwszy Ogólnochiński Zjazd Przedstawicieli Literatury i Sztuki (*Zhonghua quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui*). Wówczas delegaci zdecydowali się połączyć ideały yan'ańskie z ideami sowieckiego socrealizmu. Od tego czasu w chińskiej kulturze rozpoczął się okres „17 lat”, który doprowadził do przyspieszenia procesu umasowienia kultury. Zob. X. Zhu, op. cit., s. 29.

⁸ Cztery modernizacje miały na celu unowocześnienie rolnictwa, przemysłu, obrony narodowej oraz nauki i technologii. Po raz pierwszy założenia te sformułował Zhou Enlai (1898–1976) w 1963 roku.

⁹ J. Wang, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley 1996, s. 264.

Potrzeby te zaczęły zaspokajać produkty kultury masowej napływające z Hongkongu i Tajwanu¹⁰. Głównymi towarami pojawiającymi się na chińskim rynku były przede wszystkim powieści miłosne¹¹ i kryminalne, piosenki Teresy Teng (1953–1995) czy filmy sztuk walki. Do Chin zaczęto też przywozić zachodnie dzieła kultury masowej, między innymi książki przygodowe, detektywistyczne i fantastyczno-naukowe oraz filmy z Hollywood. Za ich sprawą coraz silniej zakorzeniały się w Chińczykach, przede wszystkim wśród ludzi młodych, wartości charakterystyczne dla społeczeństw kapitalistycznych.

Rosnąca popularność kultury masowej spotkała się z reakcją chińskich władz. W październiku 1983 roku Deng Xiaoping rozpoczął kampanię przeciwko duchowemu zanieczyszczeniu (*qingchu jingshen wuran*). Jednym z głównych celów tej akcji stała się Teresa Teng, której piosenki uznano za pornograficzny i dekadenski produkt burżuazyjnej muzyki¹². Pozostałe, takie jak filmy sztuk walki czy powieści kryminalne, scharakteryzowane zostały jako zagrożenie dla rodzimej kultury. Jednakże kampania przeciwko duchowemu zanieczyszczeniu zakończyła się na początku 1984 roku. Od drugiej połowy lat osiemdziesiątych nie tylko importowane produkty kultury masowej na nowo zaczęły się cieszyć popularnością, ale i chińscy twórcy zaczęli reagować na rynkowe trendy.

Proces komercjalizacji kultury Chińskiej Republiki Ludowej osiągnął apogeum w latach dziewięćdziesiątych. W związku z protestami na placu Tian'anmen chińskie władze zdecydowały się doprowadzić do pełnego urynkowania, aby nie tylko pobudzić dalszy rozwój gospodarczy, ale i przenieść uwagę ludzi z polityki na rozrywkę¹³. W ostatniej dekadzie XX wieku w Chinach powstało wiele nowych miejsc, takich jak bary z karaoke, kluby taneczne i rockowe czy kina. Jednocześnie w społeczeństwie pojawiła się nostalgia za epoką maoizmu i rewolucji kulturalnej¹⁴. Przejawem tego zjawiska stał się wyprodukowany w 1990 roku serial *Pragnienia* (*Kewang*)¹⁵, który opowiadał o istocie ludzkiej natury i poszukiwaniu prawdziwej miłości i przyjaźni. Akcja tej telenoweli działa się w czasie rewolucji kulturalnej, która stała się wówczas synonimem prostego i prawdziwego życia przeciwstawianego egzystencji opartej na skrajnym materializmie.

¹⁰ Ze względu na silną obecność kultury masowej w Hongkongu niektórzy chińscy intelektualniści nazywali to miasto „kulturową pustynią” (*wenhua shamo*).

¹¹ Jedną z najpopularniejszych twórczyń powieści miłosnych, która zdobyła dużą popularność w latach dziewięćdziesiątych w Chińskiej Republice Ludowej, była tajwańska pisarka Chiung Yao (ur. 1938).

¹² M. Yeh, *Chinese Literature from 1937 to the Present*, [w:] *The Cambridge History of Chinese Literature*, Volume II: *From 1375*, eds. K. Chang, S. Owen, New York 2010, s. 655.

¹³ L. Wang, *Wang Shuo and the Commercialization of Contemporary Chinese Culture*, Durham 2006, s. 21.

¹⁴ W 1991 roku reprodukcja ody rewolucyjnej do Mao Zedonga pod tytułem *Czerwone słońce* (*Hong Taiyang*) pobiła rekord sprzedaży, jeśli chodzi o kasety wideo, kupiono bowiem aż pięć milionów osiemset tysięcy egzemplarzy.

¹⁵ Scenariusz *Pragnień* został stworzony przez Wanga Shuo, który w tamtym okresie był już powszechnie znanym literatem.

Pomimo obecności tego rodzaju sentymentów w chińskim społeczeństwie reformy gospodarcze oraz proces otwierania się na świat zewnętrzny były dalej kontynuowane, co potwierdził Deng Xiaoping¹⁶ podczas swojej ekspedycji południowej w 1992 roku do takich miast, jak Wuchang czy Shenzhen, gdzie nawoływał do jeszcze większego pobudzenia przedsiębiorczości. Rozkwit gospodarki rynkowej doprowadził do wykształcenia się ogromnego popytu na zróżnicowaną kulturę masową, którą zapewniły tworzące się przemysły filmowe, telewizyjne i muzyczne. Od lat dziewięćdziesiątych dostrzegalny jest ciągły rozwój muzyki, seriali czy filmów o komercyjnym charakterze.

Charakterystyka chińskiej twórczości artystycznej w latach osiemdziesiątych XX wieku

Początek rządów Deng Xiaopinga przyniósł rozluźnienie w sferze intelektualnej i twórczej. III Plenum XI Zjazdu Komunistycznej Partii Chin w grudniu 1978 roku stanowiło ważną cezurę dla szerokich zmian w świecie kultury Państwa Środka¹⁷. Od tego czasu w społeczeństwie zaczęło powstawać wiele nowych środowisk twórczych i intelektualnych o zróżnicowanych systemach aksjologicznych. Szybko pojawiły się głosy nawołujące do dokonania „piątej modernizacji”, jaką miała stanowić demokratyzacja kraju. W Pekinie powstała „ściana demokracji” (*minzhuqiang*), na której wieszano eseje i opowiadania traktujące o potrzebie reform w zakresie praw człowieka i wolności słowa¹⁸. Działania prodemokratyczne zostały jednak powstrzymane przez chińskie władze w 1981 roku, kiedy to doszło do aresztowań wielu działaczy.

Wraz z początkiem „nowej ery” zrehabilitowano licznych intelektualistów, których dotknęła „reedukacja przez pracę” w czasie rewolucji kulturalnej. Do takich osób zaliczali się między innymi Ba Jin (1904–2005), Wang Meng (ur. 1934) czy Ai Qing (1910–1996). Na początku 1978 roku zaczęto także opisywać doświadczenia z tamtych czasów, przełamując w ten sposób istniejące tabu i tworząc nurt literatury blizn i ran (*shanghen wenxue*)¹⁹. Przedstawiciele tego prądu uczynili

¹⁶ Po wydarzeniach na placu Tian'anmen Deng Xiaoping zrezygnował z piastowania najwyższych stanowisk państwowych, zaś w 1992 roku ostatecznie odszedł na emeryturę. Do śmierci w 1997 roku wciąż jednak utrzymywał wpływ na procesy decyzyjne w państwie.

¹⁷ L. Kasarełło, *Triumf nowoczesności, czyli nowa era w chińskiej literaturze i sztuce*, [w:] *Wielkie przemiany w Chinach. Próba bilansu reform Deng Xiaopinga*, red. K. Gawlikowski, M. Ławacz, Warszawa 2012, s. 113.

¹⁸ Jednym z ważniejszych dzieł, które zawisły na „ścianie demokracji”, był *Manifest praw człowieka w Chinach* (*Zhongguo renquan xuanyan*).

¹⁹ Literatura blizn i ran wzięła swoją nazwę od opowiadania Lu Xinhua (ur. 1954) pod tytułem *Blizna* (*Shanghen*). Innymi ważnymi utworami zaliczanymi do tego nurtu były *Wychowawca klasy* (*Banzhuren*) Liu Xinwu (ur. 1951) czy *Miasteczko Hibiskus* (*Furong zhen*) Gu Hua (ur. 1954).

materiałem swoich opowiadań i esejów doświadczenia z więzień oraz obozów pracy. Wybiegali oni jednak poza prozaiczną wiktymologię, próbowali bowiem dokonać krytycznego bilansu rewolucji kulturalnej i ożywić humanistyczne wartości poprzez historyczną refleksję. Choć literatura blizn i ran wciąż wpisywała się w ramy modelu sztuki propagandowej rewolucji kulturalnej, była przełomowa pod względem treści. Jak pisze Lidia Kasarek: „Wiodącą rolę, jaką odgrywała dotąd ideologia, zaczęła przejmować sfera wrażeń i odczuć. [...] Sztuka przestała służyć propagandzie politycznej”²⁰. Ów balans pomiędzy polityką kulturalną kraju a potrzebą wyrażenia subiektywnych myśli i opinii zachowywano także w literaturze reformatorskiej (*gaige wenxue*). Jej twórcy z dużą precyzją opisywali przemiany Chin w okresie czterech modernizacji, a także wynikające z nich konflikty pomiędzy konserwatywnymi maoistami a postępowymi reformatorami²¹.

W cieniu dzieł głównego nurtu zaczęła się także tworzyć sztuka awangardowa. W 1978 roku z inicjatywy Bei Dao (ur. 1949) oraz Mang Ke (ur. 1951) doszło do powstania nieoficjalnego czasopisma literackiego „Dzisiaj” (*Jintian*). Choć w pierwotnej formie przetrwało ono jedynie dwa lata, zapoczątkowano na jego łamach nurt mglistej poezji (*menglongshi*). Środowisko czasopisma „Dzisiaj” odrzucało tradycyjne techniki liryczne i szukało nowych form ekspresji. Co więcej, przeciwstawiało się ono zadaniom, jakie Mao Zedong postawił sztuce i literaturze w Yan’anie. Przedstawiciele poezji mglistej w sposób radykalny odeszli od kanonów, które w ich przekonaniu nie były w stanie oddać otaczającej ich rzeczywistości i wewnętrznego świata człowieka²². Kładli oni nacisk na subiektywizm i nastrojowość osiąganą poprzez innowacyjne i wysublimowane środki artystyczne. Poetycka awangarda inspirowała się zachodnimi ideami estetycznymi, które wraz z otwarciem Chin na świat zewnętrzny rozpowszechniały się na coraz większą skalę.

Pojawienie się w literaturze prądów modernistycznych doprowadziło do zmiany stosunku Partii Komunistycznej Chin względem wolności twórczej. Choć kampania przeciwko duchowemu zanieczyszczeniu Deng Xiaopinga określana była jako akcja wymierzona w przestępczość i korupcję, jej bezpośrednim celem ataku stali się przede wszystkim artyści awangardowi ze środowiska czasopisma „Dzisiaj” oraz Gao Xingjian (ur. 1940), krytykowany między innymi za swoją sztukę *Przystanek (Chezhan)*²³. Twórców tych uważano za przedstawicieli burżuazyjnego liberalizmu. Kampania Denga trwała jednak zaledwie kilka miesięcy, a już w grudniu 1984 roku Hu Yaobang (1915–1989), ówczesny sekretarz generalny Partii Komunistycznej Chin, wezwał do „wolności twórczej”²⁴.

²⁰ L. Kasarek, *Triumf nowoczesności...*, op. cit., s. 116.

²¹ Ibidem, s. 117

²² I. Łabędzka, *Poezja Bei Dao. Między wyobraźnią symboliczną a surreálną*, [w:] D. Bei, *Okno na urwisku*, tłum. I. Łabędzka, Poznań 2001, s. 11.

²³ Sztuka, wzorowana na *Czekając na Godota* Samuela Becketta, przedstawiała ludzi czekających na autobus. Bohaterowie dramatu widzą przejeżdżające pojazdy, do których nie są jednak w stanie wsiąść. Po dziesięciu latach decydują się wrócić do domu. Miniona dekada jest jaskrawym nawiązaniem do okresu rewolucji kulturalnej. M. Yeh, op. cit., s. 651.

²⁴ Ibidem, s. 657.

Lata 1984–1986 stały się okresem, w którym chińska literatura w dużej mierze przestała wypełniać postawione jej w Yan’anie zadania społeczne. Znacząco rozwinęły się w tym czasie nurty awangardowe i indywidualistyczne, z których do najważniejszych zalicza się literaturę poszukiwania korzeni (*xungen wenxue*), reprezentowaną między innymi przez Han Shaogonga²⁵ (ur. 1953). Lidia Kasarełło opisuje jej genezę jako wypadkową trzech czynników: „kryzysu wartości i tożsamości, wielkiej debaty kulturowej i dyskusji na temat modernizmu”²⁶. Literaci wywodzący się z tego nurtu za pomocą eksperymentów formalnych odchodzili od tradycyjnego postrzegania cywilizacji Państwa Środka oraz skupiali swoją uwagę na genealogii chińskich mniejszości etnicznych zamieszkujących obszary peryferyjne.

Innymi ważnymi przedstawicielami literatury awangardowej byli między innymi Can Xue (ur. 1953), która posługiwała się technikami surrealizmu, czy Ge Fei (ur. 1958), tworzący dzieła metafikcyjne, opierające się na eksperymentach narracyjnych. Mo Yan (ur. 1955) oraz Su Tong (ur. 1963) zasłynęli z kolei w latach osiemdziesiątych jako mistrzowie nowej prozy historycznej.

Wolność literacka zaczęła powoli zanikać wraz z upadkiem Hu Yaobanga w grudniu 1986 roku²⁷. Po jego odwołaniu ze stanowiska sekretarza generalnego Partii Komunistycznej rozpoczęły się protesty, w których brali udział studenci i niektórzy znani intelektualiści. Rząd odpowiedział jednak na te rozruchy kolejną antyburżuazyjną kampanią wymierzoną w ruchy prodemokratyczne. Podobnie jak w 1983 roku, nie poczyniono jednak zdecydowanych kroków, bano się bowiem, iż czystka kulturowa zagrozi reformom gospodarczym. Dlatego też nie zanikły wówczas nawoływania do demokratyzacji kraju oraz liberalizacji życia politycznego i społecznego. Co więcej, w latach 1986–1989 ministrem kultury był Wang Meng, który promował podczas swojej kadencji młodszych i eksperymentujących z nowymi technikami literackimi pisarzy, takich jak Liu Xinwu czy Zhang Jie²⁸. Równocześnie odsunięto od mediów starszych i przywiązanych do realistycznych konwencji socjalistycznych literatów²⁹. W tych warunkach od końca 1987 roku znów pojawiły się nawoływania do liberalizacji życia społecznego

²⁵ W kwietniu 1985 roku Han Shaogong opublikował artykuł *Korzenie literatury* (*Wenxue de gen*), w którym podsumował założenia, jakie przyjęli przedstawiciele literatury poszukiwania korzeni na konferencji w Hangzhou w 1984 roku. Wcześniej Han Shaogong związany był także z nurtem literatury blizn i ran.

²⁶ L. Kasarełło, *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000, s. 91.

²⁷ Hu Yaobang naciskał na poszerzenie liberalizacji życia społecznego, co wywołało wśród starszych członków Partii Komunistycznej niepokoje. Hu utracił jednak pozycję po poddaniu krytyce Deng Xiaopinga.

²⁸ Stosunek Wang Menga do młodych artystów nie był jednak jednolity. W swoich wystąpieniach krytykował także postmodernistyczną i „nihilistyczną” literaturę.

²⁹ G. Barmé, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York 1999, s. 21–22.

i demokratyzacji kraju. Ich kres nastąpił podczas zdławionych przez wojskową interwencję protestów studenckich w maju i czerwcu 1989 roku na placu Tian'anmen. Wśród manifestantów było także wielu literatów; niektórzy z nich, jak Liao Yiwu (ur. 1958), zostali aresztowani, innych z kolei, jak Duo Duo czy Bei Dao, zmuszono do emigracji. Wydarzenia na placu Tian'anmen ostatecznie zakończyły okres względnej wolności twórczej panującej w latach osiemdziesiątych.

Ukształtowanie się nowoczesnego rynku literackiego w Chińskiej Republice Ludowej

Od czasu powstania Chińskiej Republiki Ludowej pisarze i krytycy literaccy byli ściśle zaliczani do inteligencji (*zhishi fenzi*), którą definiuje się jako grupę osób wykwalifikowanych i wykształconych, uczestniczących w komunikacji symbolicznej. W owo pojęcie wpisuje się tych, którzy tworzą pewne kulturowe wartości i wiedzę, czyli przede wszystkim naukowców, tych, którzy je przekazują szerszym warstwom społecznym, czyli dziennikarzy, oraz tych, którzy wykorzystują je w swojej pracy, czyli inżynierów, prawników, lekarzy. Od inteligencji należy odróżnić intelektualistów, których definiuje się raczej pod kątem fenomenologicznym. Przynależność do tej grupy zależy od społecznego zaangażowania, które wyraża się poprzez krytyczną postawę wobec istniejącego *status quo*. W tym rozumieniu jej przedstawiciele powinni być politycznie zaangażowani i stanowić siłę oddziaływającą na rządzących³⁰.

W Chinach uczeni zawsze byli silnie związani z władzą i polityką, zazwyczaj stawali się doradcami i urzędnikami panujących. Wraz z powstaniem Republiki Chińskiej w 1911 roku zaczęto wyróżniać w społeczeństwie grupę inteligentów. Zazwyczaj wyróżniali się oni przynajmniej średnim wykształceniem i zajmowali wyższe stanowiska – do tego grona można było zaliczyć dziennikarzy, nauczycieli, profesorów, kierowników jednostek pracy. Mao Zedong wykazywał w czasie swoich rządów negatywny stosunek względem inteligencji, który zaostrzył w czasie rewolucji kulturalnej. Wtedy to w społeczeństwie przyjął się obraz ludzi wykształconych jako „śmierdzącej starej dziewiątki”³¹ (*choulaojiu*).

Literaci, którzy także stanowili w Chinach część warstwy inteligencji, zostali objęci od początku rządów Partii Komunistycznej systemem płatności, który opierał się na stałej stawce za tysiąc znaków. W ten sposób finansowano pisarzy, którzy odpowiadali za tworzenie opowiadań, wierszy i dramatów, mających na celu propagowanie rewolucji komunistycznej i edukowanie mas chłopów, robotników i żołnierzy zgodnie z wytycznymi Mao Zedonga zaprezentowanymi

³⁰ M. Goldman, E. Gu, *The Transformation of the Relationship between Chinese Intellectuals and the State*, [w:] *Chinese Intellectuals between State and Market*, eds. M. Goldman, E. Gu, London 2004, s. 2–3.

³¹ Nazwą tą określano intelektualistów jako jedną z „dziewięciu czarnych kategorii”, które uważane były za wrogów rewolucji komunistycznej.

przezeń w Yan'anie. System płatności zaczął być kwestionowany już pod koniec lat pięćdziesiątych jako uprzywilejowujący pracowników umysłowych względem fizycznych³². W czasie wielkiego skoku (*dayuejin*) Komunistyczna Partia Chin przestała finansować pracę literatów; choć system został na krótko przywrócony w 1962 roku, jego całkowity upadek przyniosła rewolucja kulturalna już cztery lata później. W czasie rozkwitu ideologii maoistowskiej pozycja społeczna literatów, a także ich warunki materialne znacząco się pogorszyły.

System płatności dla literatów został przywrócony tuż po zakończeniu rewolucji kulturalnej i śmierci Mao Zedonga w kwietniu 1977 roku. Jednakże stawka za tysiąc znaków wahała się wówczas jedynie od dwóch do siedmiu juanów, co stanowiło znaczący spadek względem lat pięćdziesiątych, kiedy to za tę samą liczbę znaków płacono od siedmiu do czternastu juanów. Literaci związani bezpośrednio z władzą zaczęli kontestować niskie zarobki, które wpędzały, szczególnie młodych twórców, w biedę³³. Wskazywano na obniżającą się długość życia wśród intelektualistów, co potwierdzały trzy przedwczesne śmierci laureatów Nagrody Literackiej Mao Duna w latach osiemdziesiątych. Coraz wyraźniej widoczna była różnica w przychodach pomiędzy uczonymi i artystami a osobami pracującymi w przemyśle czy handlu. Jedynie niewielki odsetek literatów, w tym poeci nurtu *menglongshi*, zdołał odnaleźć niezależne i niezwiązane z rządowymi instytucjami źródło finansowania. Awangardowi twórcy publikowali swoje dzieła w nieoficjalnych pismach, nazywanych wydawnictwami popularnymi (*minjian*), spontanicznymi (*zifa*) czy podziemnymi (*dixia*)³⁴.

Trudna sytuacja wielu pisarzy w latach osiemdziesiątych wynikała w dużej mierze z wciąż obowiązujących ideałów na temat etosu, jakim powinni się kierować literaci. Jak stwierdza Jing Wang:

Odkąd zasady ekonomiczne stały się zbędne w społeczeństwie, tradycyjna etyka konfucjańska na nowo zagościła w umysłach intelektualistów; według niej to pieniądze były widziane jako brudna, brzydka i zła rzecz, o której nie powinno się myśleć ani tym bardziej wspominać. Przedsiębiorcy zajmowali najniższy status wśród wszystkich profesji, z kolei bycie urzędnikiem i intelektualistą było bardzo podziwiane³⁵.

Z tego powodu w latach osiemdziesiątych komercyjny rynek literacki rozwijał się powoli. Pisarze w dużej mierze nie chcieli tworzyć utworów w zgodzie z oczekiwaniami rodzącego się społeczeństwa masowego. Literaci powiązani z oficjalnymi instytucjami uważali, iż w ten sposób zaprzepaściliby ideały z Yan'anu, z kolei twórcy awangardowi zainteresowani byli bardziej eksperymentami formalnymi i szukaniem nowych form wyrazu artystycznego. Mimo to niektórzy pisarze,

³² S. Qi, *Shichang jingji xia de zhongguo wenxue yishu*, Beijing 1998, s. 36.

³³ Ibidem, s. 37.

³⁴ I. Łabędzka, op. cit., s. 12.

³⁵ J. Wang, op. cit., s. 241.

między innymi Wang Shuo, już w połowie lat osiemdziesiątych zaczęli wdrażać do swojej twórczości wzorce dzieł komercyjnych.

Sytuacja w kraju zaczęła się zmieniać po pacyfikacji protestów studenckich na placu Tian'anmen w czerwcu 1989 roku. Władze Chińskiej Republiki Ludowej zdecydowały się po tych wydarzeniach przenieść uwagę społeczeństwa z polityki na sprawy gospodarcze. Jak wspomniano wyżej, w 1992 roku Deng Xiaoping odwiedził południowe Chiny, gdzie nawoływał do pogłębienia reform ekonomicznych. Jego przemowy okazały się punktem przełomowym, bowiem od tego czasu władze zaczęły interesować się bardziej przedsiębiorcami czy pracownikami umysłowymi niż masami w yan'ańskim rozumieniu.

Od 1989 roku zaczęło się także zmieniać podejście władz do twórczości literackiej. 17 lutego opublikowano w „Dzienniku Ludowym” artykuł pod tytułem *Kilka poglądów Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej na temat wprowadzenia literatury i sztuki na kolejny stopień rozkwitu (Zhonggong Zhongyang guanyu jinyibu fanrong wenyi de ruogan yijian)*, w którym stwierdzono między innymi:

Każda nieszkodliwa myśl, każda pożądana sztuka, każde dzieło będące w stanie zapewnić ludziom artystyczną przyjemność i rozrywkę może istnieć, jeśli tylko nie narusza konstytucji, prawa i innych mających związek z państwem zasad³⁶.

Wydzwięk artykułu był bardzo niejednoznaczny, bowiem Wang Meng próbował połączyć w nim ideologiczną wymowę, akcentującą służenie społeczeństwu i socjalizmowi, z forsowaniem postępowych idei na temat wolności twórczej. Zabiegi te wskazywały na panującą aurę racjonalizmu, odrzucającą ideę walki klas i skupiającą się na reformach ekonomicznych. Choć w artykule podkreślano, że Partia Komunistyczna musi sprawować przywództwo nad światem kultury, władze zaczęły odchodzić od pełnej ingerencji w treść dzieł na rzecz prewencyjnej kontroli³⁷.

Racjonalizacja polityki kulturalnej wpłynęła bezpośrednio na postrzeganie roli pisarzy w społeczeństwie. Pod koniec lat osiemdziesiątych zaczął się załamywać etos literatów, będący mieszanką etyki konfucjańskiej i zasad yan'ańskich. Zaczęto też coraz rzadziej krytykować twórców za próby poprawienia swojej sytuacji materialnej. Jak stwierdza Jing Wang, w ostatniej dekadzie XX wieku wielu intelektualistów podjęło działalność biznesową; nazywano ich w slangu „uczonymi zarzucającymi wędkę” (*wenren xiahaif*)³⁸. Już wcześniej, w styczniu 1989 roku dwunastu pisarzy i scenarzystów, w tym Wang Shuo (ur. 1958), Mo Yan, Wei Ren (ur. 1953) czy Su Lei (ur. 1950), założyło Stowarzyszenie Pisarzy i Scenarzystów Haima³⁹ (*Haima yingshi chuanguo zhongxin*). Nowo powstała organizacja, uważana za pierwszy

³⁶ *Zhonggong zhongyang guanyu jin yibu fanrong wenyide ruogan yijian*, [w:] *Renmin Ribao*, 17.02.1989, [online] <http://www.ziliaoku.org/rmrb/1989-03-11-1> [dostęp: 7.06.2016].

³⁷ G. Barmé, op. cit., s. 14–17.

³⁸ J. Wang, op. cit., s. 262.

³⁹ Stowarzyszenie zostało oficjalnie zarejestrowane w 1992 roku.

niezależny związek zawodowy literatów, w swojej deklaracji wymieniła takie cele, jak: „wdrażanie zasad rynkowych do sfery twórczości artystycznej, ochrona praw pisarzy, wycenianie dzieł na podstawie jakości, a nie ilości znaków, a także walka o godziwy system płatności”⁴⁰. Działalność stowarzyszenia rozkwitła w latach dziewięćdziesiątych, wraz z rozwojem komercyjnego rynku literackiego. Jednym z najważniejszych osiągnięć organizacji było doprowadzenie do ustanowienia w niektórych miastach ceny minimalnej za opowiadanie lub scenariusz.

Działania pisarzy przyczyniły się do rozwoju komercyjnego rynku wydawniczego w Chinach. Aby zwiększyć dochodowość i rozpoznawalność swoich dzieł, literaci coraz częściej dostosowywali twórczość do realiów kultury masowej. Tym samym zaczęli oni odpowiadać na potrzeby zmieniającego się społeczeństwa, pisząc powieści miłosne, detektywistyczne, fantastycznonaukowe. Co więcej, literatów od końca lat osiemdziesiątych na szeroką skalę zatrudniano do tworzenia scenariuszy filmowych i telewizyjnych. Dzieła literackie upowszechniły się jako łatwa i przyjemna rozrywka, która nie musi podejmować li tylko ważnych tematów społecznych, co ostatecznie zanegowało nierozzerwalne połączenie intelektualisty i pisarza.

Na początku lat dziewięćdziesiątych wykształciły się także silne relacje pomiędzy twórcami a wydawnictwami. Kolejne oficyny próbowały zawrzeć wyłączne kontrakty na publikację dzieł najbardziej popularnych pisarzy. Umowę taką podpisał na przykład Wang Shuo z Wydawnictwem Huayi. Na rynku wydawniczym rozpowszechniła się także reklama za pośrednictwem mediów masowego przekazu i chwytliwych sloganów⁴¹. Nie tylko twórcy komercyjni cieszyli się popularnością, ale także ci tworzący literaturę wysoką, tacy jak Mo Yan czy Su Tong. Tym samym w Chinach wytworzyła się swoista moda na bestsellery, zaś sytuacja materialna pisarzy stopniowo się polepszała.

Wang Shuo jako przykład nowoczesnego twórcy kultury komercyjnej

Opisane wyżej przemiany chińskiego świata literackiego dobrze obrazuje biografia Wang Shuo. Pisarz ten urodził się w Nankinie w 1958 roku jako drugie dziecko potomków jednej z mandżurskich chorągwi⁴². Kilka lat później przeprowadził się ze swą rodziną do Pekinu, gdzie zamieszkał w jednym z kompleksów wojskowych przeznaczonych dla oficerów kadrowych Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, którzy po

⁴⁰ S. Qi, op. cit., s. 37.

⁴¹ Powieść Jia Pingwa (ur. 1952) pod tytułem *Zniszczone miasto (Feidu)* została określona w czasie premiery mianem nowych *Kwiatów śliwy w złotym wazonie (Jinpingmei)*.

⁴² Pochodzenie Wanga sprawiało, że zarówno niektórzy z jego zwolenników, jak i krytyków porównywali go do Lao She (1899–1966). Obaj pisarze opisywali realia ulicznego Pekinu, choć przy użyciu odmiennych stylów literackich. Mimo to Wang Shuo, nie będąc rodowitym pekińczykiem, uważał, iż nie jest w stanie żyć się z tym miastem tak jak Lao She. Zob. G. Barmé, op. cit., s. 72; Y. Zheng, *Writing Beijing: Urban Spaces and Cultural Imaginations in Contemporary Chinese Literature and Films*, Phoenix 2010, s. 52.

ustanowieniu Chińskiej Republiki Ludowej musieli przenieść się do stolicy. Kompleksy wojskowe zaliczane były do grupy wydziałów rządowych (*jiguan dayuan*), których budowa rozpoczęła w Pekinie nowy okres rozwoju urbanistycznego. Obszary te były odizolowane od reszty miasta i bronione przez strażników; każdy mieszkaniec musiał okazywać dowód tożsamości przed wejściem. Co więcej, warunki życia w ośrodkach rządowych były na znacznie wyższym poziomie niż w innych mieszkaniach, szczególnie tych w tradycyjnych hutongach. W ten sposób w mieście powstał podział na osiedla elit oraz zwykłych ludzi, rodowitych pekińczyków.

W 1978 roku Wang Shuo opublikował swoje pierwsze opowiadanie, pt. *Oczekiwanie (Dengdai)*, na łamach czasopisma „Literatura i Sztuka Armii Ludowo-Wyzwoleńczej” (*Jiefangjun wenyi*). Ponieważ utwór spotkał się z pozytywnymi opiniami redaktorów, Wang otrzymał posadę w magazynie. W tym czasie, wraz z rozpoczęciem reform Denga, pisarz zaangażował się ze swoimi przyjaciółmi z dzieciństwa w działalność przemysłową na południu Chin. Wang stał się spekulantem zaopatrującym żołnierzy Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, dlatego rzadko przebywał w swojej jednostce. Jego nastawienie do służby zmieniło się na krótko po wybuchu wojny chińsko-wietnamskiej 17 lutego 1979 roku⁴³. Znajdując się w tym czasie na południu kraju, zdecydował się powrócić do bazy w Qingdao i wziąć udział w bitwach, na miejscu dowiedział się jednak o zakończeniu konfliktu. W 1980 roku został zdemobilizowany.

Po opuszczeniu marynarki wojennej Wang Shuo zaczął pracować w jednej z pekińskich firm farmaceutycznych. Pensja, którą otrzymywał, pozwalała mu na samodzielne utrzymanie. Co więcej, wciąż zaangażowany był w działalność przemysłową. W pewnym momencie pracodawca dowiedział się jednak o jego nielegalnych dochodach i powiadomił policję. Z tego powodu pensja Wanga została znacznie obniżona. Pogorszenie warunków materialnych sprawiło, iż przyszły pisarz zaczął żyć, wykorzystując swoich przyjaciół i kochanki⁴⁴. Próbował także bezskutecznie założyć własną działalność gospodarczą.

Pomimo sukcesów w późniejszych latach życia, w początkowym okresie czterech modernizacji zauważalny jest znaczący spadek pozycji społecznej Wanga. Będąc żołnierzem, nie mógł wykorzystać w pełni możliwości rozwoju, jakie zaczęły się pojawiać w Chinach od 1977 roku. Gdy został zdemobilizowany, najbardziej intratne nisze rynkowe zostały już zajęte, co początkowo wypchnęło go z kręgu beneficjentów „nowej ery”. Podobna sytuacja dotknęła także jego rówieśników z ośrodków wojskowych, którzy również wstąpili do wojska po ukończeniu szkoły średniej.

⁴³ Wojna chińsko-wietnamska, zwana także wojną czterotygodniową, była krótkotrwałym konfliktem zbrojnym pomiędzy Socjalistyczną Republiką Wietnamu a Chińską Republiką Ludową, który wybuchł po interwencji tej pierwszej w Kambodży rządzonej przez Czerwonych Khmerów.

⁴⁴ Jedną z osób utrzymujących Wanga Shuo była kobieta, która pracowała jako stewardessa. Ów związek pisarz opisał potem w jednym z opowiadań. Zob. L. Wang, op. cit., s. 249.

Sytuacja życiowa zmusiła Wangę do znalezienia nowej formy zarobku. Ostatecznie od 1984 roku zaczął regularnie pisać zarówno krótkie, jak i długie formy literackie. Pierwszym komercyjnym dziełem Wangę było opowiadanie *Stewardessa* (*Kongzhong xiaojie*) – rozpoczął nim publikowanie serii utworów o tematyce miłosnej, do których zalicza się także *Wyłaniając się z morza* (*Fuchu haimian*) czy *Nikt nie wiwatuje* (*Wuren hecai*). Za sprawą nieskomplikowanych fabuł i prostych form opowiadania te zaczęły cieszyć się dużą popularnością wśród czytelników. Od początku swojej pełnoprawnej kariery pisarskiej Wang Shuo pokazywał, iż potrafi określić i wykorzystać trendy panujące na odradzającym się w Chinach komercyjnym rynku literackim⁴⁵.

Umocniwszy swoją pozycję wśród czytelników, Wang zdecydował się pisać nie tylko utwory wpisujące się w trendy rynkowe, ale także rozwinął swój własny styl i gatunek. W 1986 roku pisarz wydał powieść *Człowiek-guma* (*Xiangpiren*) oraz opowiadanie *W połowie ogień, w połowie morska woda* (*Yiban shi yanhuo, yiban shi haishui*). Teksty te stanowiły dla Wangę okres przejściowy, zmierzający w kierunku literatury łobuzerskiej opartej na stylu *tiaokan*⁴⁶. Wyrazistym przykładem tej ostatniej było opowiadanie *Mistrzowie gry* (*Wanzhu*) wydane w 1987 roku. Kolejnymi utworami w stylu literatury łobuzerskiej były *Nic na poważnie* (*Yige zhengjing ye meiyou*), *Nie jesteś byle kim* (*Ni bushi yige suren*), a także *Zabawa dla podrygów serca* (*Wande jiushi xintiao*). W tych dziełach Wang opisywał przede wszystkim ludzi znajdujących się na marginesach społeczeństwa okresu reform, którzy poprzez swój alternatywny tryb życia tworzą kontrkulturę. Literat inspirował się w dużej mierze doświadczeniami swoimi oraz rówieśników.

Choć typ literatury łobuzerskiej znacznie zwiększył popularność Wangę, to rozpoznawalność w całym kraju zyskał on w 1988 roku, kiedy to cztery z jego opowiadań zostały zekranizowane. Spośród nich największą uwagę odbiorców i krytyków zyskały filmy *Mistrzowie gry* oraz *Samsara* (*Lunhui*)⁴⁷. To w tych ekranizacjach najlepiej ukazano cechy charakterystyczne twórczości Wangę Shuo, w tym jego zawalowaną satyrę⁴⁸.

Okres 1988–1992 był szczytem popularności Wangę. W tym czasie wyznaczał on trendy na rynku wydawniczym, a kopie jego dzieł sprzedawały się w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy. Za sprawą sukcesu komercyjnego Wangę zaczął udowodniać,

⁴⁵ Wang Shuo nie wykorzystywał jedynie literatury pięknej jako formy przekazu. Tworzył także scenariusze filmowe i telewizyjne. Największy rozgłos na tym polu przyniósł mu serial *Pragnienia*, który zdobył popularność na skalę ogólnokrajową.

⁴⁶ Styl *tiaokan* opiera się na silnym ironizowaniu charakterystycznym dla satyry czy parodii. Na celowniku chińskich pisarzy tworzących w tej poetyce znajdowały się przede wszystkim polityczne hasła propagandy państwowej. *Tiaokan* w ten sposób miesza ze sobą język potoczny oraz wysoki.

⁴⁷ Scenariusz *Samsary* oparty był na opowiadaniu *Wyłaniając się z morza*.

⁴⁸ G. Barmé, op. cit., s. 67.

iż w realiach przemian ekonomicznych można utrzymywać się z pisania. Tym samym na arenie pojawił się nowy model literata, który nie należał ani do twórców awangardowych, ani do grupy związanej z aparatem partyjnym. Wang Shuo nie był bezpośrednio zaangażowany politycznie, nie wierzył także w wyższe ideały sztuki. Prowokacyjnie mówił o literaturze jako o pomniejszym rzemiośle, którym każdy może się zajmować w wolnym czasie. Główną motywacją pisania były dla niego zarobek oraz sława. Wang wykorzystał swój wpływ na rynek literacki, zakładając wraz z kilkoma innymi twórcami wspomniane już Stowarzyszenie Pisarzy i Scenarzystów Haima.

Wang potrafił doskonale wychodzić naprzeciw panującym modom i kształtować wokół siebie szum medialny za sprawą skandalizujących wypowiedzi. W jednym z wywiadów powiedział, iż wszyscy, którzy wzbogacili się na reformach ekonomicznych, są łobuzami i za sprawą swojego szaleństwa popychają społeczeństwo do przodu⁴⁹. Pisarz wyrażał się też niepochlebnie o przedstawicielach inteligencji, których uważał za największych hipokrytów, co wyraził w pełni w eseju pod tytułem *Jak postrzegam Lu Xuna* (*Wo kan Lu Xun*) napisanym w 2000 roku na 120-lecie urodzin Lu Xuna. Główna teza artykułu zakładała, że komunistyczni uczeni nie pozwolili na obiektywne badanie twórczości Lu Xuna poprzez mitologizowanie jego postaci⁵⁰. Wang uczynił z krytyki chińskiej inteligencji jeden z głównych tematów swoich utworów.

Od początku lat dziewięćdziesiątych osobowość i dorobek pisarza zaczęły być szeroko dyskutowane wśród krytyków. Jednym z najważniejszych objawów „fenomeny Wang Shuo” (*Wang Shuo xianxiang*) było pojawienie się cytatów z jego utworów na „kulturowych koszulkach” (*wenhua shan*), których produkcję rozpoczął w 1991 roku Kong Yongqian (ur. 1962)⁵¹. Odzież ta stała się dla młodych Chińczyków narzędziem do wyrażania swojego niezadowolenia z niektórymi efektami reform ekonomicznych. Kong podczas tworzenia nadruków na koszulkach wzorował się między innymi na satyrycznym języku Wanga i jego sardonicznym humorze⁵². W 1992 roku pozycję pisarza potwierdziło także Wydawnictwo Huayi, które wydało czterotomową antologię jego dzieł. Był on w tym czasie pierwszym autorem po Mao Zedongu i Deng Xiaopingu, którego w ten sposób doceniono.

Wpływ Wanga Shuo na rynek literatury stał się w 1993 roku przedmiotem debaty wśród czytelników. W styczniu gazeta „Dziennik Chińskiej Młodzieży” (*Zhongguo Qingnian Bao*) rozpoczęła na swoich łamach publikację kolumny „Co nam przyniósł Wang Shuo?” (*Wang Shuo gei women dailai shenme?*), do której każdy mógł przysyłać

⁴⁹ Y. Huang, *Contemporary Chinese Literature. From the Cultural Revolution to the Future*, New York 2007, s. 67.

⁵⁰ L. Wang, op. cit., s. 285–286.

⁵¹ C. Carter, *Avant-garde in Chinese Art, [w:] Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, eds. M. Wiseman, Y. Lu, Leiden 2011, s. 314.

⁵² G. Barmé, op. cit., s. 153.

swoją opinię na temat pisarza. W tym samym roku intelektualiści rozpoczęli debatę na temat humanizmu, której jednym z głównych tematów był Wang Shuo. Dyskusja ta skupiała się przede wszystkim na problemie komercjalizacji kultury, która najlepiej wyrażała się zdaniem niektórych krytyków w literaturze łobuzerskiej. Wang Shuo był najsilniej atakowany przez Zhanga Chengzhi, który odmawiał mu miana pisarza z powodu jego pogoni za sławą i pieniędzmi. Co więcej, uważał, iż łobuzi występujący w jego utworach są pozbawieni wartości i ideałów. Według Zhanga postawy prezentowane przez Wang Shuo szkodziły nie tylko literaturze, ale i całemu społeczeństwu⁵³. W obronie pisarza stanął z kolei Wang Meng⁵⁴, który chwalił jego oryginalny styl i charakter na łamach pisma „Dushu”:

Prawdopodobnie nigdy nie domyślilibyśmy się, że możemy mieć całkowicie odmiennych pisarzy i literaturę. Na przykład nie uważałem nigdy, iż [...] nadejdzie literatura, która nie będzie chciała zadawać ani tym bardziej odpowiadać na żadne pytania; która nie będzie traktować o robotnikach, chłopach i żołnierzach ani o kadrach; [...] która nie będzie opiewać dobra, nie będzie piętnować zła i nie będzie przykładać wagi do różnicy pomiędzy nimi⁵⁵.

Wang Meng oraz Wang Shuo buntowali się przeciwko hipokryzji i fałszywej moralności, którą zarzucali Zhangowi i jego obozowi.

Debata na temat humanizmu silnie zaznaczyła podział między koncepcjami literatury poważnej i popularnej w Chińskiej Republice Ludowej. Wydarzenie to przyciągnęło także fenomen Wang Shuo, którego pozycja podupadła w połowie lat dziewięćdziesiątych. Od 1994 roku zaprzestał on pisania nowych książek i scenariuszy, zaś w 1997 roku wyjechał na pół roku do Stanów Zjednoczonych. Wraz z początkiem XXI wieku Wang powrócił do tworzenia, jednak dzisiaj jego wpływ na literaturę nie jest już tak silny, jak na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia.

Zakończenie

Podsumowując, reformy ekonomiczne rozpoczęte pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku w Chińskiej Republice Ludowej przyczyniły się także do dynamicznego procesu komercjalizacji literatury. W warunkach rodzącej się gospodarki kapitalistycznej wśród Chińczyków wytworzyła się potrzeba prostej i łatwej w odbiorze rozrywki. W celu wykorzystania tego popytu literaci zaczęli dostosowywać treść i formę swoich utworów do nowych realiów rynku wydawniczego.

⁵³ X. Lü, *Tingyin xundao zhe – Wang Shuo lun*, Beijing 2005, s. 95–96.

⁵⁴ W czasie debaty na temat humanizmu Wang Meng stworzył ministerstwo cieni do spraw kultury.

⁵⁵ M. Wang, *Duobi chonggao*, „Dushu” 1993, No. 1, s. 11.

Od połowy lat osiemdziesiątych jednym z najważniejszych reprezentantów tego trendu stał się Wang Shuo. Pisarz ten doskonale rozumiał założenia literatury komercyjnej, przez co jego proza stała się fenomenem wśród chińskich czytelników. Choć pod koniec lat dziewięćdziesiątych Wang stracił swoją silną pozycję na rynku wydawniczym, wielu późniejszych autorów zdecydowało się podążać jego śladami, aby promować swoje własne dzieła. Tym samym w XXI wieku proces komercjalizacji chińskiej literatury przybrał na sile.

COMMERCIALIZATION OF CHINESE LITERATURE IN THE PERIOD OF DENG XIAOPING'S REFORMS

ABSTRACT

The purpose of this article is to portray the process of commercialization of Chinese literature in the period of Deng Xiaoping's reforms. During that time economic changes lead to increasing demand for the mass culture. Because of this tendency in 80s and 90s of 20th century many Chinese writers decided to adjust their work to the standards of the rising publishing market. The prominent example of those changes was the career of Wang Shuo who achieved a great success as an author of novels and scenarios.

KEYWORDS

commercialization, Chinese literature, Wang Shuo, mass culture

BIBLIOGRAFIA

1. Barmé G., *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York 1999.
2. Bei D., *Okno na urwisku*, tłum. I. Łabędzka, Poznań 2001.
3. Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011.
4. Gittings J., *Historia współczesnych Chin. Od Mao do gospodarki rynkowej*, tłum. Ł. Müller, Kraków 2010.
5. *Chinese Intellectuals between State and Market*, eds. M. Goldman, E. Gu, London 2004.
6. Huang Y., *Contemporary Chinese Literature. From the Cultural Revolution to the Future*, New York 2007.
7. Kasareho L., *Totemy życia... Chińska literatura poszukiwania korzeni*, Warszawa 2000.
8. Kłoskowska A., *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2006.
9. Lü X., *Tingyin xundao zhe – Wang Shuo lun*, Beijing 2005.
10. *New Ghosts, Old Dreams: Chinese Rebel Voices*, eds. G. Barmé, L. Jaivin, New York 1992.
11. Qi S., *Shichang jingji xia de zhongguo wenxue yishu*, Beijing 1998.
12. Strinati D., *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London–New York 2004.
13. *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art*, eds. M. Wiseman, Y. Lu, Leiden 2011.
14. *The Cambridge History of Chinese Literature, Volume II: From 1375*, eds. K. Chang, S. Owen, New York 2010.
15. Wang H., *Performing Perversion: Decadence in Twentieth-Century Chinese Literature*, Berkeley 2012.

16. Wang L., *Wang Shuo and the Commercialization of Contemporary Chinese Culture*, Durham 2006.
17. Wang J., *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*, Berkeley 1996.
18. Wang M., *Duobi chonggao*, „Dushu” 1993, No. 1.
19. *Wielkie przemiany w Chinach. Próba bilansu reform Deng Xiaopinga*, red. K. Gawlikowski, M. Ławacz, Warszawa 2012.
20. Zheng Y., *Writing Beijing: Urban Spaces and Cultural Imaginations in Contemporary Chinese Literature and Films*, Phoenix 2010.
21. *Zhonggong zhongyang guanyu jin yibu fanrong wenyide ruogan yijian*, [w:] *Renmin Ribao*, 17.02.1989, [online] <http://www.ziliaoku.org/rmr/1989-03-11-1> [dostęp: 7.06.2016].
22. Xiaomei Z., *Dazhong wenhua yanjiu. Yige wenhua yu jingji hudong fazhande shijiao*, Qinghua Daxue Chubanshe, Beijing 2003.

