

Wiejskie kino Zhanga Yimou

ALICJA HELMAN

Premierze *Hero* (2002), filmu tak absolutnie różnego od wszystkich, które reżyser ten zrealizował wcześniej, towarzyszyło powszechne zdumienie. Zhang Yimou deklarował jednakże już wcześniej, że traktuje każdą kolejną realizację jako wyzwanie i nowy film z założenia ma być „inny” i to możliwie pod każdym względem. Stąd w jego dorobku pojawiają się takie tytuły, jak *Pseudonim Kuguar* (1989) czy *Szanghajska triada* (1995), zaskakujące w życiorysie artystycznym autora *Czerwonego sorgo* (1987) czy *Aby żyć* (1994). Niespodzianki, jakie reżyser sprawia miłośnikom swojego talentu niektórymi dziełami, świadczą jednak o tym, że całokształt jego twórczości daje w miarę spójny obraz tego, co w naszym odczuciu jawi się jako „kino Zhanga Yimou”.

Rozważane z pewnej perspektywy filmy reżysera układają się w cykle, w obrębie których wyraźna jest nie tylko więź tematyczna, ale i stylistyczna, jak też dające się rozpoznać powracające motywy, wątki, postaci, swego rodzaju filmowe znaki tożsamości autorskiej. Cykl taki tworzą na przykład filmy, które nazywam „wiejskimi”, łatwe do wyróżnienia dzięki swej lokalizacji – wszystkie rozgrywają się w odległych rejonach północnych Chin, ubogich wsiach, w miejscach, o których w naszym kręgu kulturowym powiada się, że są zapomniane przez ludzi i Boga. Poczynając od debiutu operatorskiego – *Żółtej ziemi* (1984) reżyserowanej przez Chena Kaige – Yimou tworzy kolejne „opowieści wiejskie”: *Czerwone sorgo*, *Ju Dou* (1989), *Historia Qiu Ju* (1992), *Wszyscy albo nikt* (1999) oraz *Droga do domu* (1999).

Zhang Yimou znał życie i ludzi ze środowisk, które ukazywał w swoich filmach. Zesłany do pracy na wsi w czasach rewolucji kulturalnej żył właśnie takim życiem, nie pozostawał wyłącznie obserwatorem. Siedem lat pracował w przędzalni. Wprawdzie jako uczeń szkoły średniej nie mógł się zapewne narażać komunistycznym władzom, ale wystarczyło jego nieodpowiednie pochodzenie – ojciec, były oficer Kuomintangu, nie mógł znaleźć pracy, matka pracowała jako dermatolog. Poddany „reedukacji” znalazł jednak możliwości rozwoju w dziedzinie, która go pociągała. Zajął się malarstwem i fotografią, publikując zdjęcia w lokalnej prasie. Osobiste doświadczenia, znajomość realiów nie prowadziły jednak reżysera w stronę poetyki dokumentalnej. Jeśli możemy odnaleźć pewne jej elementy, to w ostatecznej konsekwencji wpisują się one w czysto autorską, fikcyjną ze swej istoty opowieść.

Niezależnie od zmian, które zaszły w państwie chińskim, cenzura funkcjonowała nadal i to w sposób surowy i nader rygorystyczny. Twórcom piątej generacji daleko było do pełni swobód artystycznych. Po latach Zhnag powiedział: *Rewolucja kulturalna była bardzo szczególnym okresem w historii Chin, jedynym w swym rodzaju na świecie. Była częścią mojej młodości. Zaczęła się, gdy miałem*

lat 16, gdy się skończyła miałem 26. W ciągu tych dziesięciu lat byłem świadkiem rzeczy strasznych i tragicznych. Od wielu lat chciałem realizować filmy o tym okresie – by mówić o cierpieniu, o losie i stosunkach międzyludzkich w świecie, nad którym ludzie nie sprawują kontroli i który niezmiennie pozostaje wrogi. Chciałem zrobić nie jeden film, lecz wiele, zarówno autobiograficzne, jak i relacjonujące historie innych ludzi. Ale muszę jeszcze poczekać¹.

Epizody z czasów rewolucji kulturalnej znalazły się tylko w jednym filmie reżysera – *Aby żyć*. Nie wiemy, czy zrezygnował, czy też może czeka nadal, nauczony długimi latami walki z cenzurą, niedopuszczającą jego filmów na ekrany bądź przetrzymującą je przez kilka lat.

Jest znamienne, że filmy, które zdają się wyrastać z bezpośredniego doświadczenia, z obserwacji, mają najczęściej źródła literackie. Wszystkie „opowieści wiejskie” Zhanga Yimou wyrastają z inspiracji młodą prozą. Wymienia nazwiska Mo Yana, Liu Henga, Su Tonga i Wanga Shuo, nazywając ich „rodzicami” swoich filmów².

Czerwone sorgo jest adaptacją powieści Mo Yana, *Ju Dou* opowiadania Liu Henga, *Historia Qiu Ju* powstała na podstawie noweli Chena Yuanbina, scenarzysta *Drogi do domu* Bao Shi jest też autorem powieści *Rememberance*, która stała się podstawą filmu.

Wprawdzie Zhang Yimou dalece przetwarzał materiał literacki, ale i w nim nie znajdziemy wszechstronnej analizy niedawnej, tragicznej przeszłości. Twórczość literacka, poczynając od połowy lat 70., zaczęła się rozwijać nader intensywnie, ale – jak pisze Zbigniew Słupski, autor wstępu do *Współczesnych opowiadań chińskich – utwory, które opisują niedawną złą przeszłość, traktują ją jako czas wystąpienia pewnej liczby indywidualnych przypadków krzywd i to liczby raczej niezbyt wysokiej. Krzywd może nawet tragicznych, lecz z pewnością należących do przeszłości, które jeśli dotychczas nie zostały jeszcze naprawione, to na pewno więcej się nie powtórzą, ponieważ nie zezwolą na to dzisiejsze władze. Krzywd, których przyczyn należy upatrywać w niedoskonałości człowieka, a jeśli chodzi o sferę władzy, to w działaniach i charakterach członków tzw. „bandy czworga”*³.

W wyborach dokonanych przez reżysera na obszarze tej literatury znajdujemy odbicie głównych jej nurtów: literatury ran i blizn (*shanghen wenxue*), poszukiwania korzeni (*xungen*), literatury refleksyjnej (*fansi*), nowego realizmu (*xin xieshi*) i literatury reformy (*gaige wenxue*). Nawiązywał do pisarzy bliskich mu nie tylko zainteresowaniami, ale i wiekiem, w czym wyrażała się wspólnota generacyjnego doświadczenia.

Podobnie jak pisarzom, tak i filmom przypisywano intencję wyrażania treści politycznych drogą okrężną, za pośrednictwem metafor, paraboli i aluzji, kamuflowanych tak dalece, iż nie mogły budzić podejrzeń nadal czujnej cenzury. Jedną z dróg była ucieczka w historię, drugą – przedstawianie losów kobiet, które miały pełnić nie tylko rolę indywidualnych bohaterek, ale również metaforyzować odwieczne uciemięczenie chińskiego ludu.

Zhang Yimou z upodobaniem lokalizuje akcję swoich filmów w przeszłości – *Czerwone sorgo* dzieje się w latach 30., *Ju Dou* w 20., *Żółta ziemia* w czasach poprzedzających triumf chińskiego komunizmu. *Droga do domu* ma wprawdzie współczesną ramę, ale narrator cofa nas o kilka dekad wcześniej, do lat 50. Tylko

Historia Qiu Ju oraz *Wszyscy albo nikt* dzieją się współcześnie. Zresztą ta ucieczka w przeszłość dotyczy nie tylko filmów wiejskich, by przypomnieć *Zawieście czerwone latarnie* (1991), *Szanghajską triadę* (1995), a zwłaszcza filmy ostatnie. Znaki czasu są tu rozmieszczone tak oszczędnie, że próżno by na ich podstawie dociekać, co się działo w danym czasie w Chinach, a zwłaszcza szukać racji do uogólnienia tego, co zawsze zostaje pokazane w wymiarze jednostkowym, jako pewna wyjątkowa historia bądź zdarzenie.

Zhang Yimou w kilku wywiadach mówi o swoich predylekcjach dla problematyki kobiecej. Jego uzasadnienia są nader proste – sięgał do interesujących go autorów, a tak się składało, że ci najchętniej pisali o kobietach. Reżyser uznał, że eksponowanie roli kobiecych bohaterek jest znamienym rysem literatury chińskiej w ogóle. *Kobiety są w literaturze chińskiej postaciami bardziej złożonymi niż mężczyźni* – powiedział w wywiadzie do Low Wai-Minga. – *Pisarze doskonale zdają sobie sprawę, że umieszczenie postaci w złożonym kontekście, obfitującym w przeciwności bardzo ułatwia rozwijanie akcji. Na wsi układy patriarchalne są nader trudne; gdyby postać kobiecą zamienić na mężczyznę, nie byłoby Qiu Ju*⁴. Ale w wywiadzie dla Mayfair Mei-Hui Yang powiedział już jednoznacznie: *Chciałbym przedstawić ucisk i niewolę chińskiego ludu, który trwa od tysięcy lat. Kobiety potrafią to lepiej wyrazić, ponieważ zawsze dźwigały większy ciężar*⁵. A w kilka lat później dodał: *Historie kobiet interesują mnie osobiście. Lubię konstruować filmy z częściowych doświadczeń, a w nich zazwyczaj bohaterowie zmagają się z przeciwnościami. Gdy bohaterowie muszą przetrwać w obliczu trudności, wówczas objawia się znaczenie życia. Przez pięć tysięcy lat historii Chin życie kobiet było niezwykle trudne i nieszczęśliwe, zarówno w kategoriach materialnych, jak i duchowych. Kryzys wewnętrzny postaci odśłania sens życia i to właśnie jest istota sztuki. Rzadko można odśłonić ów sens poprzez losy ludzi szczęśliwych, dlatego oni mnie nie interesują*⁶.

We wszystkich filmach wiejskich Zhanga Yimou główna rola przypada kobietom: fascynującej Jiu'er w *Czerwonym sorgo*, nieszczęśliwej Ju Dou w filmie zatytułowanym jej imieniem, upartej Qiu Ju (*Historia Qiu Ju*), małej Minzhi Wei (*Wszyscy albo nikt*) czy czarującej Di (*Droga do domu*). Pierwsze trzy role zagrała Gong Li, aktorka obdarzona nie tylko niezwykłą urodą, ale także zdumiewającą charyzmą. Co ciekawe i charakterystyczne, większość tych kobiet nie ma godnych siebie partnerów. W *Czerwonym sorgo* bohater jest po prostu bandytą, w *Ju Dou* słabym, lęklwym, wycofanym człowiekiem, w *Historii Qiu Ju* konformistą podporządkowanym biegowi zdarzeń i przedsiębiorczej żonie. Wei jest małą samotną dziewczynką, a jedynie Di przeżywa piękną historię miłosną i spędza życie ze wspaniałym człowiekiem.

Niemniej właśnie Yang Tianqing, partner Ju Dou, jest w oczach reżysera typowym Chińczykiem. Postaci *Opętanych*, powieści Liu Henga, na podstawie której powstał film, są w ocenie reżysera doskonałym uosobieniem wszystkiego, co chińskie. Bohaterowie znajdują się w sytuacji ekstremalnie trudnej. Ich skrywany romans byłby w tych czasach nie tylko potępiony przez wiejską społeczność, lecz oznaczałby wyrok śmierci. W obliczu przeciwności losu Tianqing nie znajduje sił do walki, wydarzenia napawają go jedynie lękiem. Reżyser charakteryzuje go jako człowieka zmuszonego znosić swój los bez sprzeciwu, a także tłumić emocje, lecz niezdolnego kontrolować pożądania i instynktownych impul-

sów. Pod wpływem presji działającej nań z przeciwnych stron nie jest pełnym człowiekiem – dla siebie i dla innych. Nie jest jednak tylko ofiarą okoliczności. *Ludzie sami tworzą dla siebie reguły, nie są one tylko narzucone z zewnątrz; tak więc sami bohaterowie – nie społeczeństwo – powodują własną tragedię*⁷.

Symbolem kobiecego przeznaczenia jest czerwona lektyka, która pojawia się w *Żółtej ziemi* Kaige, ale Zhang Yimou w widoczny sposób upodobał sobie ten motyw, bowiem powtarza go natychmiast w *Czerwonym sorgo*. W czerwonej lektyce niesionej przez tragarzy narzeczona, również w czerwonym stroju, przybywa do domu męża. W filmie Kaige wydarzenie to prefiguruje los, który czeka niespełna czternastoletnią bohaterkę filmu Cuiqiao. Anonimowa, nieszczęśliwa dziewczyna z początkowej partii filmu poślubia starego mężczyznę, który budzi w niej lęk. Także siostra Cuiqiao została niefortunnie wydana za mąż, a bita przez męża bezskutecznie próbowała wrócić do ojca. Również Cuiqiao nie ma wyboru. Gu Quing, żołnierz Czerwonej Armii, który otworzył przed nią perspektywę nowego życia, nie przybędzie z odsieczą. Buntując się dziewczynka ucieka, wybierając samobójczą śmierć.

W *Czerwonym sorgo* Jui'er zostaje przeznaczona trędowatemu mężczyźnie. Długa podróż w czerwonej lektyce poprzedza dramatyczne wydarzenia, które w konsekwencji całkowicie odmieniają jej los. Jeden z tragarzy, człowiek o bandyckiej przeszłości, ratuje ją wielokrotnie z opresji. Zostaje jej kochankiem i mężem.

Nie inaczej układają się początkowo losy Ju Dou. Poślubiona staremu mężczyźnie, impotentowi, który obsesyjnie marzy o potomku, jest przez niego maltretowana i torturowana.

W pierwszych filmach podpisanych przez Zhanga Yimou już w samych tytułach zderzają się dwa kolory jego operatorskiej palety – ziemia, która jest żółta i przesyca powietrze wszechobecnym żółtym pyłem i czerwone sorgo (tak naprawdę jest koloru zielonego i daje bezbarwne, a nie czerwone, jak w filmie, wino), pierwszy wśród wielu akcentów czerwonych w twórczości reżysera.

Oczywiście czerwień, i to w różny sposób, funkcjonuje na poziomie symbolicznym. Ale oba kolory motywują się w sposób naturalny. Krytyka natychmiast dostrzegła tę szczególną predylekcję reżysera, który wypytywany o rolę, jaka przypisuje czerwieni, wypowiedział się na ten temat jednoznacznie: *Lubię czerwony kolor. Prawdopodobnie ma to coś wspólnego z miastem mojego dzieciństwa. Odkąd tylko zacząłem interesować się sztuką, dostrzegłem, że kolor czerwony jest szczególnie faworyzowany w rejonie Żółtej Rzeki – na obszarach wiejskich odgrywa istotną rolę we wszystkich aspektach składających się na codzienne życie. Głęboka ekspresja sztuki ludowej, którą znajdujemy w obrzędach, wyraża się poprzez czerwień. Lubię czerwień także dlatego, że lubię to, co intensywne, posłużenie się czerwienią szybko nadaje tworzonej scenie ów intensywny wyraz*⁸.

W *Czerwonym sorgo* ta naturalnie motywowana czerwień roślinności i ślubnej lektyki koresponduje z klimatem szczególnej intensywności uczuć i przeżyć bohaterów. Czerwień jest tu też barwą namiętności, która łączy Jiu'er i wybranego przez nią mężczyznę, oraz krwi, bowiem film na wielu poziomach artykułuje przemoc. Za pośrednictwem czerwieni wyeksponowana została relacja, która w tym filmie łączy kobiecość i męskość. W przeciwieństwie do książki, której akcja toczy się dalej już po śmierci Jiu'er, film kończy się z chwilą, gdy ona

ginie. Jiu'er jest bezsprzecznie główną postacią filmu, która niezależnie od presji okoliczności niezmiennie pozostaje aktywna, stanowiąc *spiritus movens* wszystkiego, co się dzieje. Ale równocześnie film ten ostro i jednoznacznie eksponuje brutalną męskość, proponując bohatera będącego przeciwieństwem klasycznego „chińskiego charakteru”, którego figurą dla europejskiego widza pozostaje Chińczyk ze *Złamanej lilii* Griffitha. Agresywna osobowość Grandpa (tak mówi o nim narrator) uderzająco kontrastuje z Tianquingiem, bohaterem Ju Dou. Obaj znajdują się w identycznej sytuacji. Kobieta, której pragną, jest poślubiona odrzucającemu starcowi. Grandpa zabija męża Jiu'er (w powieści jest to przedstawione jednoznacznie, film pozostawia to rozwiązanie w domyśle) i zostaje jej kochankiem, Silbergeld widzi w nim twór falliczny. Bohater jak dzikie zwierzę znaczy swoje terytorium i walczy ze wszystkimi, którzy je naruszają⁹. Tianqing znosi w milczeniu cierpienia i upokorzenia, wszystko, do czego się posuwa, jest inspirowane przez Ju Dou, która go prowokuje i uwodzi. Bohaterom *Czerwonego sorga* nie jest wprawdzie sądzone długie wspólne życie, ale spędzają razem dziewięć lat, podczas gdy w ukrywanym związku Ju Dou i Tianquinga nie ma miejsca na spełnienie i radość. Postępowanie bohatera znamionuje w pierwszej kolejności bezsilność, figura chińskiego losu, która zdominuje kilka późniejszych filmów Zhanga Yimou. Mityczny heroizm i prymitywistyczna witalność *Czerwonego sorga* stanowiły rodzaj wyzwania dla chińskiej tradycji, w której powstrzymanie się od działania i poprzestawanie wyłącznie na miejscu wyznaczonym przez los uchodziło za najwyższe cnoty. Jak przypomina Eugene Yuejiu Wang, w chińskiej mentalności istotny jest wewnętrzny bezruch i pasywność jako właściwa postawa wobec rzeczywistości¹⁰. Jiu'er jest podobnie jak Ju Dou ofiarą panującego systemu i obyczajów, lecz desperacko broni się parą nożyczek przed dotknięciem „nieczystego”, porwana przez Grandpa ulega jego namiętności, ale nie w rezultacie gwałtu, a pełnego przyzwolenia, zgadza się jednak na związek z nim nie z powodu zgłaszanych przez niego roszczeń, lecz własnej decyzji. Mityczny status bohaterki wyraża cyfra 9. Jej imię oznacza dziewiątkę, urodziła się 9 dnia 9 miesiąca, pieśń jej kochanka zachęca ją do przebycia drogi oznaczonej dziewiątkami, jej wytwórnia ma w nazwie podwójną dziewiątkę. Jest jedyną taką bohaterką wśród szeregu postaci kobiecych kina Zhanga Yimou. Reżyser w swoisty sposób odwołuje się tu do doświadczeń literatury korzeni, szukając źródeł siły i moralnego odrodzenia w społeczności wiejskiej, której wielowiekowy ucisk i nędza nie odcięły od źródeł życia. Film chwalony za realizm i autentyzm był ukształtowany na wzór legendy i mitu, wykreowany od początku do końca zarówno przez wyobraźnię literacką Mo Yana, jak filmową Zhanga Yimou. Perspektywę mityczną wyznaczała sama rama opowieści – niewidocznym i niewystępującym w ogóle w diegezie narratorem jest wnuk bohaterów, który opowiada o dawnych czasach i ludziach kiedyś żyjących, kiedy fakty zatarły się w pamięci, bądź ich świadkowie nie żyją, przetrwał jedynie bohaterski mit o wspaniałej parze, która odważyła się wydać własną wojnę japońskiemu najeźdźcy. Mityczny wymiar opowieści zwalniał Zhanga z kronikarskiego obowiązku dokumentowania minionej rzeczywistości. Rzekomy folklor był autorstwa reżysera filmu, ani on, ani Mo Yan nie dbali też o realia (żaden z nich nie wiedział, jak naprawdę wyglądała w tych czasach czerwona lektyka oblubienicy), choć nie przekraczali ram prawdopodobieństwa.

Podobnie w *Drodze do domu* rama narracyjna umiejscawia historię miłości Di w jakimś mitycznym „dawno temu”, w którym znaki czasu wydają się mniej istotne niż uniwersalny wymiar opowieści. Perypetie bohaterów, którzy nie od razu mogą połączyć swoje losy, choć bardzo tego pragną, tylko bardzo delikatnymi aluzjami odnoszą się do okoliczności kształtujących rzeczywistość chińskiej wsi w latach 50. Relacja jednostki wobec opresyjnego systemu, stanowiąca prawdziwą treść filmów Zhanga Yimou, tutaj jest zarysowana nader delikatnie, zawoalowana eksponowaniem scen i sytuacji składających się na historię miłosną. Oczywiście, pojawia się nieodzowny czerwony kolor jako znak miłości. Bohater zobaczył po raz pierwszy Di ubraną w czerwony kaftan, odtąd każdy czerwony akcent przypomina mu zakochaną dziewczynę. Darowuje jej czerwoną zapinkę do włosów, którą Di gubi w chwili pierwszego rozstania, co odczytuje jako złą wróżbę. Odnalezienie zapinki staje się dla niej znakiem nadziei. Bohater jest nauczycielem, który przybywa z miasta, by uczyć dzieci w tutejszej szkole. Zwraca na siebie uwagę ślicznej młodzietki Di, która nieśmiało próbuje spowodować, by on także ją dostrzegł. Rozwija się piękna liryczna opowieść o rodzącym się wzajemnym uczuciu, ale w chwili gdy bohaterowie osiągnęli porozumienie, on zostaje odwołany do miasta. Nie dowiadujemy się, dlaczego reżyser poprzestaje na niejasnej sugestii „względów politycznych”. Kiedy Di ciężko choruje, bohater przybywa wbrew zakazowi, co powoduje kolejną rozłąkę zakochanych, którym ostatecznie jednak dane będzie się połączyć. Co wówczas naprawdę działo się na chińskiej wsi i co spowodowało kłopoty bohatera, tego się z filmu nie dowiemy. Choć być może zawiera on znaki jednoznacznie czytelne dla chińskiego odbiorcy, lecz nieoczywiste dla Europejczyka. W relacjach chińskiej krytyki (dodajmy, z reguły bardzo nieżyczliwej wobec reżysera) i tekstach pisanych przez sinologów często znajdujemy uwagi świadczące o opacznej lekturze filmów Zhanga Yimou, co wynika z nieznamośności kultury i obyczajowości chińskiej. Wprawdzie reżyser stawia raczej na uniwersalizm niż nacjonalizm, a także bierze pod uwagę fakt, że jego filmy budzą powszechny aplauz poza granicami Chin, korzysta jednak pełnymi garściami z tradycji chińskiej literatury i malarstwa oraz nie stara się wyzwolić z uwarunkowań swojej narodowości i tradycji. Nie zna języków obcych, nie starał się nigdy zrealizować filmu poza granicami Chin, choć wspierają go producenci z Japonii i Hongkongu.

Filmy reżyserów piątej generacji powstawały w zdecydowanej i świadomie wybranej opcji przeciwstawienia się obowiązującej uprzednio estetyce, która wśród wymogów natury polityczno-ideologicznej, zawierała też kategoryczny nakaz absolutnej jednoznaczności i wyrazistych podziałów na to, co słuszne i pożądane i na to, co zakazane i nieprawomyślne. Twórcy piątej generacji, a wśród nich Zhang Yimou, tworzyli filmy, w których niejasność przekazu i intencji lub przynajmniej ich nieoczywistość była pierwszym przykazaniem. W mniejszym stopniu znajdowało to wyraz w fabułach (skądinąd również nie zawsze prostych do odczytania), w większym w warstwie znaczeń, zwłaszcza tych implikowanych, których należało się raczej domyślać niż je rozszyfrowywać. Filmy piątej generacji czytano głównie jako metafory „chińskiego losu”, znajdującego wyraz w opowieściach o przypadkach, które miały jakoby charakter jednostkowy. W tradycji myśli i kultury chińskiej, a także chińskich sposobów wizualizacji głęboko zakorzeniona jest struktura analogii i alegorii.

Wskazywała ona reżyserom chińskim drogę „ucieczki w obraz”, który wymagał lektury bardziej subtelnej niż słowo. Silbergeld ¹¹ czyta metaforę zniszczonego pola (w filmie pokrywa się ono odrażającą hybrydyczną rośliną) jako sugestię zniszczeń dokonanych przez chiński komunizm. Narzucając swój porządek przyniósł wprawdzie pokój, lecz zniszczył naturalną vitalność wiejskich Chin. Kiedyś żyli tu ludzie obdarzeni odwagą buntu, teraz pozostały istoty podporządkowane, skazane na los ofiar. W filmie nie ma czytelnych akcentów antykomunistycznych książki, lecz pozostaje własne subwersywne przesłanie. Technika ta dochodziła do głosu także w filmach utrzymanych w tonacji komediowej i relacjonującej przypadki niekoniecznie doniosłe. Wskazuje na to choćby *Historia Qiu Ju*, pierwszy stricte współczesny film Zhanga i zarazem pierwszy wprowadzający nowy rodzaj poetyki filmowej, poświadczający stanowisko reżysera, który deklarował, iż chciałby, aby każdy jego film był inny od poprzednich.

Historia Qiu Ju jest modelową opowieścią o relacji jednostka – system, w której jednostka z góry skazana jest na przegraną. Sprawa Qiu Ju jest w istocie błaha. Próbuje ona dociekać sprawiedliwości, szukając rozwiązania mającego przywrócić naruszony porządek rzeczy. W wyniku sprzeczki, która przeszła w bójkę, mąż bohaterki został skopany przez naczelnika wsi, urażonego w swej męskiej godności. Na pozór Qiu Ju uzyskuje szybko to, o co jej mogłoby chodzić w mniemaniu kolejnych instancji, do których się zwraca – rekompensatę finansową. Ale uparta bohaterka domaga się zadośćuczynienia w sferze moralnej – oczekuje, by naczelnik uznał swoją winę w tym zajściu i właśnie tego nie może osiągnąć. Każda kolejna instancja uznaje jej racje i roszczenia, lecz zawsze sprawa kończy się tym samym – odesłaniem nieusatysfakcjonowanej bohaterki do wyższych władz.

W interpretacjach filmu o proveniencji feministycznej mowa jest o tym, iż Qiu Ju nie może wygrać nie z systemem (który już teraz przyznaje jednostce szanse prawowania się z władzą), lecz z reprezentującymi ten system mężczyznami. Naczelnik skłonny jest zapłacić odszkodowanie (rzuca pieniądze w sposób obraźliwy, a Qiu Ju w późniejszej scenie odplaca mu tym samym), lecz nie przystanie w żaden sposób na żądanie bohaterki, bowiem w ten sposób „straciłby twarz”, co rozumieją wszyscy poza upartą Qiu Ju. Sytuację rozstrzyga samo życie. Naczelnik ratuje Qiu Ju, gdy skomplikowany poród grozi bohaterce śmiercią. Obie rodziny są na najlepszej drodze do zgody, gdy nagle okazuje się, że wynik obdukcji lekarskiej uzasadnia uwięzienie naczelnika. Zostaje zabrany przez policję, gdy zmierza na przyjęcie wydane przez Qiu Ju. W rezultacie swego prawowania się z systemem bohaterka uzyskała to, do czego nie zmierzała, odnosząc pyrrusowe zwycięstwo.

Stylistyka *Historii Qiu Ju* nawiązuje do poetyki wypowiedzi paradokumentalnej. Sam reżyser przyznaje, że w tym filmie odwraca o 180 stopni swoje dotychczasowe metody filmowania, starając się podkreślić związek filmu ze współczesnym życiem i odchodząc od abstrakcyjnych struktur symbolicznych ¹². Reżyser nie zmierzał do dramatycznego efektu, lecz starał się o realizm i naturalność. Ponad połowa filmu została zrealizowana ukrytą kamerą, filmowani ludzie jej nie widzieli. Jedynie cztery role zostały zagrane przez profesjonalnych aktorów, pozostali – chłopci, urzędnicy, policjanci grali samych siebie. Film został też zrealizowany w dialekcie shaanxi (z napisami w dialekcie mandaryńskim).



Wszyscy albo nikt, reż. Zhang Yimou (1999)



Droga do domu, reż. Zhang Yimou (1999)

W filmie *Wszyscy albo nikt* Zhang Yimou sięga ponownie do poetyki dokumentalnej, by zrealizować dzieło przy pomocy aktorów niezawodowych, którzy podobnie jak w *Historii Qiu Ju* zagrali samych siebie. Wedle informacji ze źródeł internetowych¹³ historia Wei oparta jest na faktach, a sytuacja, w której znalazła się mała bohaterka, trzynastoletnia dziewczynka, nie należy do wyjątkowych. Zhang Yimou mówi o tym w wywiadzie udzielonym Yeung Wai-lan, przyznając, że adaptował temat na podstawie historii przeczytanej przypadkiem w jednym z magazynów¹⁴. Problem, wobec którego staje Wei, może się wydawać wręcz kuriozalny. Od początku opowieść zaskakuje widzów. Oto trzynastolatka ma zastąpić nauczyciela i zaopiekować się gromadą uczniów w małej wiejskiej szkole w górach. Właśnie „zaopiekować”, gdyż sama nie umie niczego, co mogłaby przekazać swoim uczniom. Heroicznie stara się podołać swoim obowiązkom, gdyż dostanie dodatkowe wynagrodzenie, jeśli żaden z nich nie porzuci szkoły. Ten warunek, który może wydawać się dziwaczny, rzuca światło na dramatyczny problem. Ponad milion dzieci wiejskich rocznie porzuca szkołę, bowiem muszą się zająć pracą w ubogim gospodarstwie lub udać się miasta, z nadzieją że tam uda im się znaleźć jakieś zajęcie. Tak właśnie czyni jeden z uczniów Wei. Dziewczynka udaje się do miasta, by go odnaleźć i sprowadzić na powrót. Zadanie okazuje się beznadziejne, bowiem chłopiec nie zgłosił się pod wskazanym adresem i ewidentnie gdzieś zgubił. Wei nie rezygnuje i z niezwykłym uporem i konsekwencją doprowadza wreszcie do tego, że odnajduje zbiega dzięki stacji telewizyjnej i wraca do wioski, wioząc też dary dla szkoły.

Dziewczynka przypomina swoją postawą Qiu Ju, podobnie jak ona nie podaje się, nie rezygnuje, uparcie i namolnie próbuje osiągnąć swój cel, nie zraża się niczym, nie pozwala się spławić i odpędzić. Obie nie rozumieją reguł gry, którą podejmują, ale dzięki niezłomności i konsekwencji osiągają to, do czego dążą. W przypadku Wei jest to bajkowy niemal happy end. „Dobry pan” z telewizji usuwa wszelkie przeszkody, poruszeni postawą dziewczynki inni „dobrzy ludzie” starają się ze swej strony pomóc. Lecz to szczęśliwe zakończenie jednej z wielu historii nie wskazuje przecież drogi do rozwiązania problemu. Z pewnością nie jest nim „cud”, którego dokonała uparta Wei.

W *Ju Dou* oraz *Drodze do domu* cała historia rozgrywa się na wsi, niektórzy bohaterowie jedynie udają się lub przybywają z miasta, dla reszty pozostaje ono miejscem dalekim i nieznanym, którego być może nigdy w życiu nie zobaczą. Natomiast w *Historii Qiu Ju* i *Wszyscy albo nikt* mamy konfrontację miasta i wsi, stanowiących odrębne światy, które jeśli nawet geograficznie nie są bardzo odległe, to dzieli je cywilizacyjna przepaść. Ludzi ze wsi można odróżnić na pierwszy rzut oka. Od mieszkańców miast różni ich wszystko – mowa, ubiór, zachowanie, niezrozumienie obowiązujących przepisów. Często padają ofiarą oszustów i wydrwigroszy jak Qiu Ju i jej siostra, które wielokrotnie przepłacają kurs riksza. Gdy życzliwy staruszek radzi im, by zmieniły stroje i nie raziły swoim prowincjonalizmem, obie kobiety zakładają nowe nabytki na swoje stare kaftany i wyglądają w efekcie nader groteskowo. Rozmowa Wei, która próbuje dostać się do gmachu telewizji, ze strażniczką przypomina rozmowę głuchych. Wei nie rozumie, dlaczego strażniczka domaga się od niej jakiegoś dokumentu identyfikacyjnego, którego nie ma i nigdy nie miała, natomiast strażniczka nie umie pojąć, dlaczego Wei nie da sobie wytłumaczyć, że bez takiego dokumentu

nie ma prawa wejść. Każda wielokrotnie powtarza swoją kwestię, lecz żadne porozumienie nie jest możliwe.

Z kinem Zhanga Yimou, także z jego filmami wiejskimi, zwłaszcza *Ju Dou*, wiązano też pojęcie melodramatu, zarzucając twórcom kopiowanie zachodnich wzorów, by przypodobać się tamtejszej publiczności. Harry K. Kuoshu zwraca jednak uwagę na fakt, że w Chinach melodramat należał do dominujących form wypowiedzi i to w odniesieniu do różnych tematów¹⁵. Melodramat zawsze przedstawia silne emocje, przesadne działania, stereotypowe postaci i sytuacje, wyrażenie przeciwstawia dobro i zło, ale historia melodramatu w Chinach jest odmienna niż na Zachodzie. Wiąże się z mitem, rytuałem, praktykami religijnymi, obrzędami i ceremoniami. Niektórzy badacze wręcz wywodzą melodramat ze starożytnego teatru chińskiego. Melodramat ma długą tradycję także w historii chińskiego filmu, a że został przyjęty i wykorzystany również w okresie maoistowskim, piąta generacja głosiła programowy odwrót od niego, zrywając z modelem Xie Ju (którego filmy cieszyły się znacznie większym powodzeniem niż filmy twórców piątej generacji), wzorami teatralnymi i szukając inspiracji w poetyce dokumentalnej (stąd pojawiające się często porównania z neorealistami).

Melodramat jest pojęciem tak pojemnym i szerokim, że nawet filmy realizatorów odzgujących się od tej tradycji można nadal z powodzeniem czytać kluczem melodramatu. Ale wartość poznawcza takiej interpretacji w odniesieniu do filmów Zhanga byłaby znikoma.

Lektura *Ju Dou* wymaga odniesień do konceptów wywodzących się stricte z tradycji chińskiej. Powieść Liu Henga, na podstawie której powstał ten film, w oryginale nosi tytuł *Fuxi, fuxi*. W mitologii chińskiej Fuxi i jego siostra Nèwa należą do najstarszych i najważniejszych bóstw. Te istoty o ludzkiej głowie z ogonem węża dały początek rasie ludzkiej i cywilizacji. Pytali niebiosa o zgodę na swój kazirodczy związek, który niebo na znak przychylności pobłogosławiło potomstwem.

Związek Ju Dou z Tianquingiem nie jest kazirodczy w tym samym znaczeniu, ale w świetle panującego prawa uchodzi za takowy. Tianqing jest bratanikiem męża Ju Dou. To, co w istocie jest w pełni naturalne, ustanowione przez człowieka prawo piętnuje jako grzech. W świetle konfucjańskiego kodeksu „Li jie” bohaterowie popełniają największe wykroczenie i przeczą największej wartości. Kodeks ten jest ustrukturuwany wokół takich pojęć, jak lojalność wobec kraju (*zhong*), lojalność wobec męża (*zhen*) i uczucia synowskie (*xiao*). Dobry Chińczyk przykładą zasadnicze znaczenie do Li (odpowiedniość) i Qing (względ na innych). Przeciwnieństwem *zhen*, zakładającego kobiecą czystość seksualną, jest *yin* – nadmiernie rozbudzone emocje seksualne i związane z nimi działania¹⁶.

Bohaterowie *Ju Dou* działają pod wpływem *yin*, gwałcąc zasadę *zhen* i *xiao*, a mimo że z ich związku rodzi się syn, nie oznacza to przychylności niebios. Dziecko okazuje się potworem. Zabija zarówno rzekomego, jak i rzeczywistego ojca. Dało to asumpt licznym próbom psychoanalitycznej interpretacji filmu (w kręgach krytyki zachodniej), które nie wnoszą jednak wiele nowego, ponieważ motywy edypalne znajdują się na samej powierzchni i nie wymagają dogłębnej lektury dla swego wyjaśnienia.

Podsumowując dorobek kina piątej generacji, Yingjin Zhang charakteryzuje je w opozycji do cech generacji poprzedzającej, aczkolwiek przyznaje, iż osią-

nięcia Zhanga Yimou, Chena Kaige i innych, nie są ich wyłączną zasługą¹⁷. Pewne zapowiedzi były widoczne już w kinie czwartej generacji, a także przyjęła je generacja szósta. Jeśli poprzednicy czwartej generacji korzystali głównie z cech strukturalnych dzieł literackich i tradycji teatralnej, piąta generacja proponowała model o cechach *stricte* filmowych, model ewidentnie widoczny w dziełach Zhanga Yimou. Stawiał on w pierwszej kolejności na jakość wizualną dzieła kosztem koherencji narracyjnej, kładł nacisk na same obrazy, nie sięgając do struktur dramatycznych, lecz zadowolając się szkicowym zarysem akcji. Sposób opowiadania – jak to formułuje cytowany wyżej autor – był ważniejszy niż samo opowiadanie¹⁸. Dialog nie jest dlań nosicielem przekazu, postaci mają charakter ambiwalentny, co pociąga za sobą chwiejność i niejasność znaczenia. Twórca często odwołuje się do rozwiązań charakterystycznych dla kina dokumentalnego, wykorzystuje cięcia skokowe, dźwięk i przestrzeń pozakadrową, łamiąc „przykazania” kina głównego nurtu. W „wiejskim kinie” Zhanga Yimou znajdziemy wszystkie te właściwości, ale gdyby wziąć pod uwagę całą jego twórczość, listę tę trzeba by bardzo wydłużyć.

ALICJA HELMAN

¹ <http://www.imbd.com/name/um/0955443/bio>

² L. Erwei, *Paving Chinese Film's Road to the World* (1996), w: *Zhang Yimou Interviews*, red. F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 74.

³ Z. Słupski, *Wstęp*, w: *Współczesne opowiadania chińskie*, tłum. I. Kałużyńska, J. Markiewicz, Z. Słupski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 7.

⁴ Low Wai-Ming, *Zhang Yimou's Black Comedy: The Story of Qiu Ju* (1992), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 29.

⁵ Mayfair Mei-Hui Yang, *Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou* (1993), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 38.

⁶ Kwok-Kan Tam, *Cinema and Zhang Yimou* (1996), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 115.

⁷ L. Erwei, *Zhang Yimou's Black Comedy* (1996), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 28.

⁸ Low Wai-Ming, *Zhang Yimou's Black Comedy* (1992), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 28.

⁹ J. Silbergeld, *China Into film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Books, London 1999.

¹⁰ E. Yuejiu Wang, *Red Sorghum: Mixing Memory and Desire*, w: H. K. Kuoshu *Celluloid China. Cinematic Encounters with Culture and Society*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 2002.

¹¹ J. Silbergeld, dz. cyt.

¹² R. Sklar, *Becoming a Part of Life: An Interview with Zhang Yimou* (1993), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt., s. 32.

¹³ W. Morris, *Director Zhang in neo-realist mode*, „Examiner Film Critic”, February 25, 2000.

¹⁴ Yeung Wai-Lan, *Zhang Yimou: No Going Back* (1999), w: *Zhang Yimou Interviews*, dz. cyt.

¹⁵ H. K. Kuoshu, dz. cyt.

¹⁶ Informacje te powtarzam za: H. K. Kuoshu, dz. cyt.

¹⁷ Z. Yingjin, *Chinese National Cinema*, Routledge, New York and London 2004.

¹⁸ Tamże, s. 238.