

recenzje. KSIĄŻKI

ILE JEST ZWIERZĄT ŚWIĘTYCH?

JERZY PŁAŻEWSKI

W „Czerwonym sorgo”, debiucie fabularnym Zhanga Yimou (1987), prześlizna Gong Li ginie z rąk agresorów japońskich, prowadząc ludzi swej wsi przeciw okupantom, niszczącym pola czerwonego sorgo. Finałowi skapanemu w ognistej czerwieni – kolor ulubiony przez reżysera – towarzyszy pieśń mówiąca, że bohaterka Jin'er poszła prosto do nieba. Pieśń śpiewa jej ocalały syn, nie on jednak jest narratorem. Komentuje historię syn owego syna, czyli wnuk Jin'er (zarówno w filmie, jak i w książce Mo Jana, na której Zhang Yimou oparł scenariusz).

Czemu obaj twórcy wybrali aż trójkoleniowy układ dramaturgiczny? Jeśli nie chcieli opowiedzieć wydarzenia chronologicznie, tylko wprowadzić narratorkę, czyż nie prostszym wyjściem byłoby uczynienie narratorem syna? Otóż nie. Określenie *wnuk*, Sun zi, to nie tylko określenie pokrewieństwa, ale chiński synonim tchórza i słabeusza. W jego osobie film udziela reprimendy pokoleniu najmłodszemu, zdeprawowanemu przez maoizm.

Zgoda, ale aby ten zamiar autorów odczytać, należy być Chińczykiem, to znaczy znać symbole konfucjańskiej tradycji i umieć łączyć je z etapami historii najnowszej wielkiego kraju. Dlatego wybór przez Alicję Helman na bohatera jej monografii „Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou” wydaje się decyzją odważniejszą, a zarazem i potrzebniejszą od znanych z poprzednich jej książek Viscontiego i Saury. Gdy Visconti czegoś nie doprowadził do końcowej *pointy* – najczęściej umiemy sobie dopowiedzieć sami, ale gdy czegoś nie dopowiedział Zhang Yimou, pomoc w odczytaniu pełnej intencji Chińczyka jest często ogromnie potrzebna. Wskazuje takie momenty sama autorka, gdy omawiając poszczególne filmy Yimou dodaje: *to, co nam jawi się jako zagadkowe, w Chinach jest powszechne i uchodzi za oczywiste*.

Zadanie, jakie postawiła sobie Helman, było oczywiście trudne. Już sam fakt zajęcia się twórcą spoza swego kraju mnoży przeszkody w dostępie do źródeł. Ale chodzi o wyjście poza euroamerykański krąg kulturowy, stwarzający wspólny mianownik dla wielu odległych od siebie poczynań. Dalsza trudność jest polityczna. Chodzi o kraj rządzą-

ny autorytarnie, w którym wypowiedzi zarówno artystyczne, jak i krytyczne formułowane być mogą jeszcze ciągle językiem ezopowym, parabolicznym. A tych z kolei nie należy mieszać z wypowiedziami nawet tych samych autorów, ale na Tajwanie czy w USA. Wreszcie twórczość Zhanga Yimou przypada na okres fundamentalnych przemian w Chinach, także w stosunkach z resztą świata. Ale nawet jednokierunkowy trend w postaci filiacji stylistycznych i estetycznych z Zachodem stawia dodatkowe problemy: czy są to zapożyczenia z Zachodu dzisiejszego czy raczej z Bazina (teoretyczne) i Truffaut'a (warsztatowe) z lat jeszcze 60.?

Autorka świadomie dąży do wywołania u czytelnika wrażenia, że i losy twórcze Zhanga Yimou, i historia kraju, w którym tworzy, są w ustawicznej transformacji. Podkreślanie dynamizmu przemian jest polskiemu odbiorcy potrzebne, gdyż postrzegamy często kino chińskie jako jednorodną masę.

Dla przykładu. Film Yimou „Kobieta, broń i pierogarnia” (2009) jest adaptacją amerykańskiego kryminału „Śmiertelnie proste” Joela i Ethana Coenów (1984). Negatywnym bohaterem jest w obu filmach perfidny policjant. Ale w chińskim, a nie w amerykańskim filmie bohater ma tylko jeden cel – pieniądze. Jest to odbicie ewolucji społecznej kraju, który potężnie się ekonomicznie, wysuwając się na czoło produkcji światowej. Jeszcze dokładniej podpatruje Helman ów proces w „Szczęśliwych czasach” (2000). Ustawicznie mówi się w tym filmie o pieniądzach. Albo o ich braku. W kinie chińskim stanowi to zastanawiającą nowość. Można widzieć ów film metaforycznie: *We współczesnych Chinach zaczęły dominować prawa rynku i pieniądź kształtuje wszelkie relacje między ludźmi*. Pójdźmy dalej tym tropem: jest to również symbol drogi twórczej Zhanga Yimou, który zaczynał od zgrzebnego neorealizmu, a realizuje z czasem „Cesarzową”, najdroższy film powstały kiedykolwiek w Chinach. Tego ostatniego wniosku Helman już *expressis verbis* nie formułuje.

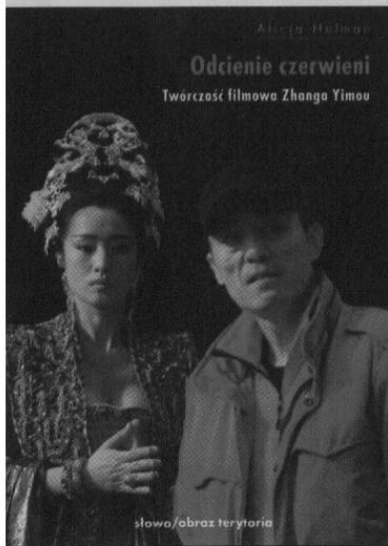
Trzeba przyznać, że konkluzje dotyczące stylu i sposobu widzenia świata przez Yimou oparte są na imponującym rozeznaniu chińskiej z-

czywistości społeczno-kulturowej. Helman kreśli wiarygodny obraz nowej świadomości intelektualnej społeczeństwa po złamaniu monopolu maoistowskiego marksizmu. Wielka Dyskusja Kulturalna – tak nazwali ją sami Chińczycy – wybuchła właśnie w końcu lat 70., kiedy zadebiutowało w kinematografii pokolenie Zhanga Yimou, zwane Piątymi. Chiński modernizm wchłaniał modernizm zachodni, ale był także próbą wzbogacenia go rodzimymi tradycjami filozoficznymi, odrzucanymi przez urzędowych marksistów.

Autorka nie zawahała się poprzeździć monografię jednego filmowca obszernym wprowadzeniem w generalną dyskusję modernistyczną, w słusznym przeświadczeniu, że w monografii Amerykanina czy Francuza spory filozoficzne mogą sobie dopowiedzieć europejczy odbiorcy, ale ich chińska specyfika okazuje się mniej oczywista. Z tych samych względów przed przejściem w domenę kina Helman zdaje sprawę z wpływu Wielkiej Dyskusji Kulturalnej na literaturę, teatr, muzykę i plastykę (a nawet kaligrafię, którą można w Chinach nazwać osobną sztuką). W stwierdzeniu owych wpływów pomogła autorce z pewnością osobista wizyta w kraju Zhanga Yimou.

W analizie dorobku twórczego reżysera (do dziś – 16 filmów fabularnych) mniej przekonuje szukanie nici łączących ów dorobek z upodobaniem twórcy do koloru czerwonego, eksponowane wręcz w tytule książki. Bardziej istotne jest wychwytywanie specyfiki filmowca tam, gdzie świadomie przeciwstawia się utartej poetyce gatunków. Tradycyjnemu w melodramacie miłosnym na przykład nieszczęścia kochankom gotuje Los (wojna, śmiertelna choroba, katastrofa), gdy sympatyczni z założenia kochankowie, choćby nawet przekraczali Prawo, pozostają w ocenie widza *grzesznikami bez winy*, bo miłość każe im wszystko wybaczyć. Natomiast u Yimou nie Los, ale Prawo jest siłą sprawczą i determinuje sytuację kochanków – jego przekroczenie powoduje, że są bezapelacyjnie winni. W innym miejscu autorka inaczej formułuje ową różnicę: *na Zachodzie moralny wszechświat przenika idea wolności*, a u Yimou – *zasada zwierzchności*.

Analogicznie tropi autorka różnice w rozumieniu dramatu historycz-



nego. Za typowe przykłady tego gatunku uznaje – żeby pozostać na gruncie azjatyckim – „Tron we krwi”, bądź „Ran” Akiry Kurosawy, podczas gdy „Hero”, „Dom latających Sztyletów” i „Cesarzowa” Yimou *reprezentują wprowadzie uszlachetnioną wersję kina sztuk walki, ale bliższe są mimo wszystko klasycznym formom tego gatunku niż dramatowi historycznemu*.

Ciekawe są obserwacje Helman na temat postaci narratorki, którą chiński reżyser często się posługuje. To uwagi o różnicach między narratorem-bohaterem a narratorem-przygodnym świadkiem. 14-letni bohater „Szanghajskiej triady”, wychowywany na gangster, tylko *widzi*, ale nie *mówi*: gwałt i okrucieństwo dominujące w filmie, przefiltrowane zostają spojrzeniem dziecka. Film niemal bez wyjątku składa się z wydarzeń znanych bohaterowi, podpatrzonych lub zastyszanych, co podkreśla w warsztacie Yimou ogromną rolę przestrzeni pozakadrowej i dźwięku *off*.

Do specyfiki Yimou przekonująco zalicza Helman konstrukcję dialogów, które w zastanawiającej Europejczyka mierze posługują się powtórzeniem. Wiąże się to z tradycją literatury chińskiej i działa wbrew naszym tendencjom do skracania dialogów, co kondensuje rytm narracji. Taka kondensacja nie należy do credo Chińczyka, uszanujmy to. Ale nie wydaje mi się słuszne, jak twierdzi autorka, by znaczną ilość powtórzeń miała wywoływać u widza wrażenie *iż obcuje z osobliwą bajką*. Czy cechą bajki istotnie są powtórzenia?

Wnikliwe uwagi poświęca Helman chińskiemu poczuciu humoru, a także kłopotom z czytelnością ironii przy przejściu do innego kręgu kulturowego. Ale chciałoby się podyskutować o odczytywaniu *drogi okrężnej*, jakiej do dziś używają chińscy artyści, nie mogący wypowiadać

się wprost na tematy drażliwe. Autorka posługuje się interpretacją francuskiego krytyka Julliena, który swoim czytelnikom, *ludziom Zachodu*, przypisuje *wycucie linii prostej* i dlatego tłumaczy, że artysta wypowiada się czasami *drogą okrężną*. Co jak co, ale *droga okrężna* nie musi być Polakom tłumaczona, skoro wcale nie tak dawno musieli jej używać Wajda i Kieślowski. Pamiętamy o tym. Helman zdaje się jednak nie dowierzać naszej pamięci. A także pamięci Chińczyków, skoro pisze, że *lata Wielkiego Skoku pamiętają już tylko starzy*, choć zaczął się w roku 1957.

Monumentalne dzieło Alicji Helman ma wśród wielu zalet jeszcze jedną, niebagatelną: jest znakomicie ilustrowane. Gdy mowa o jakimś filmie, towarzyszy temu nie po prostu fotos, ale troskliwie dobrany kadr, opisywany w tekście, co przypomina o regule nie zawsze przestrzeganej przez autorów książek o filmie: że kino jest sztuką wizualną.

Z pewnością mało polskich widzów, nawet miłośników Zhanga Yimou widziało dotąd, ile zwierząt uważanych jest w Chinach za święte. Teraz będą już wiedzieć. Jest ich cztery. Są to smok, feniks, jednorożec i żółw.

Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou

ALICJA HELMAN
WYDAWNICTWO SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA,
GDAŃSK 2010

Za chińskim parawanem w barwne kwiaty

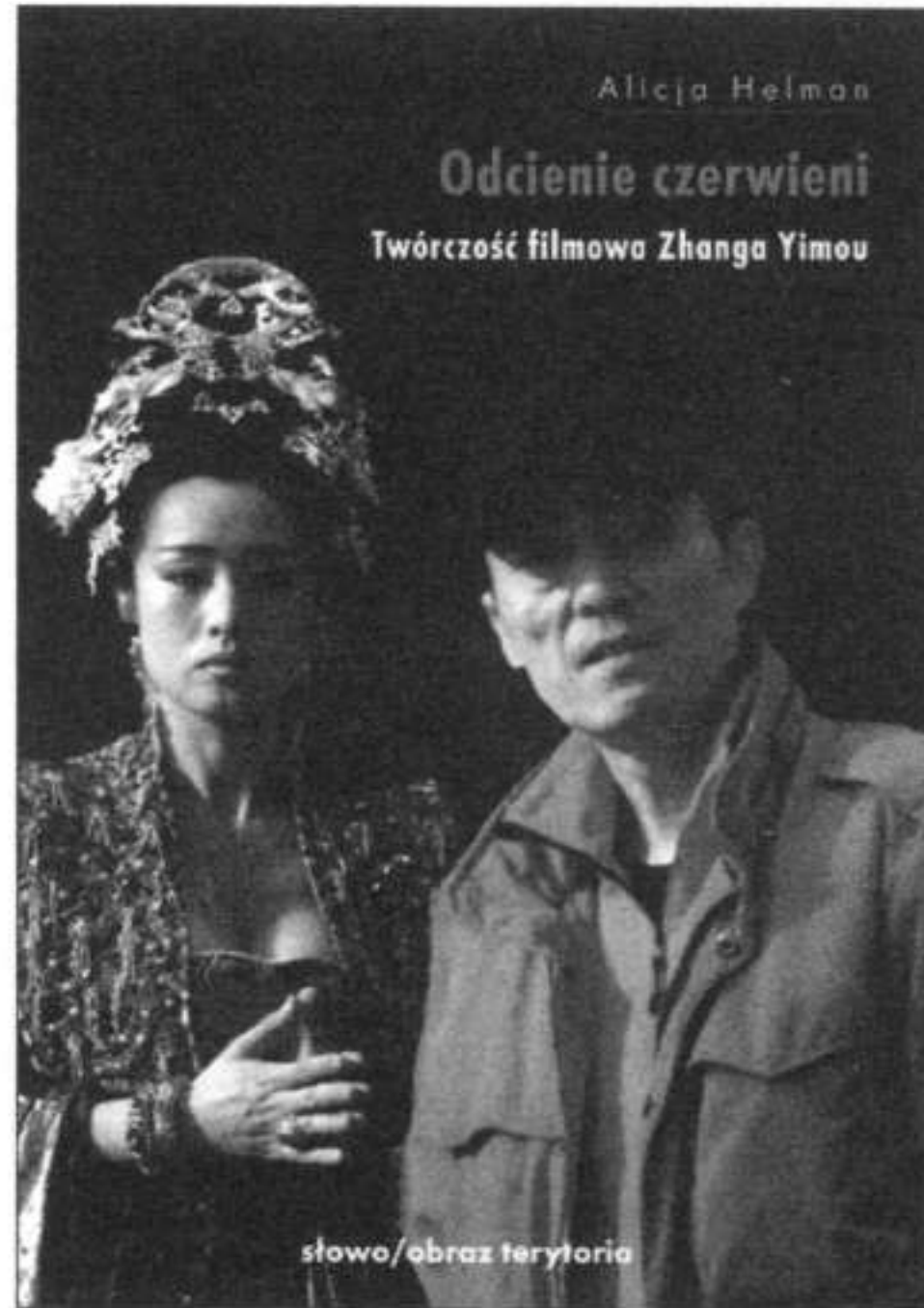
Teresa Rutkowska

Rewolucja kulturalna, łamanie praw człowieka, walka o wolny Tybet, mocny (słabszy) juan, powracające cyklicznie mody na chińszczyznę, także w wydaniu kulinarnym – to licznym, które łatwo przebijają się do publicznej świadomości w Europie. Głośno także o zasłużonej pokojowej Nagrodzie Nobla dla uwięzionego dysydenta Liu Xiaobo.

W sumie, przede wszystkim za sprawą skutecznej cenzury politycznej, niewiele wiadomo o tym kraju wielkości kontynentu i o codziennym życiu jego zwykłych mieszkańców. Są však jeszcze filmy. Od pewnego czasu zdobywają szturmem ekrany światowych kin i liczne nagrody, zarówno z tego powodu, że otwierają drzwi do nieznanego świata, jak i dlatego, że posługują się estetyką odmienną od tej, do której przyzwyczało nas kino amerykańskie czy europejskie. Poczucie obcości i dystansu towarzyszące ich odbiorowi często łączy się z przeświadczeniem o nieuchronnym osłabieniu żywotności kulturowej Zachodu. Stąd europejska fascynacja kinematografiami azjatyckimi.

Alicja Helman, niestrudzona badaczka filmu, nieomylnie kieruje uwagę tam, gdzie pulsuje energia kina. Podjęła się więc zadania arcytrudnego, wręcz karkołomnego. Napisała obszerną monografię chińskiego artysty, przedstawiciela tak zwanej Piątej Generacji, Zhanga Yimou. Widzowie polscy znają go przede wszystkim z widowiskowych superprodukcji, takich jak *Hero* (2002), *Dom latających szytletów* (2004) czy *Cesarzowa* (2006), ale Alicja Helman widzi w nim jednego z najwybitniejszych mistrzów kina współczesnego. Zapragnęła przy tym ukazać jego ponaddwudziestoletnią ewolucję artystyczną. Przebiegała ona równoległe do chińskich przemian politycznych, ekonomicznych i kulturowych od momentu zakończenia rewolucji kulturalnej po dzień dzisiejszy i konsekwentnie odzwierciedlała ducha swoich czasów.

Owa Piąta Generacja to grupa reżyserów wytraconych przez rewolucję kulturalną z normalnych życiowych kolein. Jako nastolatki zostali wyciągnięci ze szkolnych klas i rzućni w okrutną, trudną rzeczywistość wiejskich prowincji, odległych od metropolii



o lata świetlne. Odcięci od rodziny, przyjaciół, nauczycieli, skazani na ciężką fizyczną pracę, głód i poniewierkę, mieli kłaść podwaliny pod nowy, lepszy świat, w którym wiedza i tradycje przodków do niczego nie miały być przydatne. Po upadku utopii rozpoczęli studia w nowo otwartej Akademii Filmowej w atmosferze nieprawdopodobnego fermentu intelektualnego i artystycznego lat 80. Poza doświadczeniem z młodych lat i stosunkiem do przeszłości łączył ich głód nowości i pragnienie wyjścia na świat, przy mocnym przywiązaniu do klasycznej sztuki, literatury i filozofii chińskiej. Alicja Helman dla jasności wywodu musiała na początku zakreślić kontekst, w jakim mościli sobie pozycję artystyczną, co jest o tyle ważne, że większość zjawisk, o których pisze, bywa słabo znana polskim odbiorcom z autopsji, ponieważ tłumaczeń współczesnej literatury chińskiej ukazuje się u nas nie za wiele, a wystaw sztuki współczesnej czy inscenizacji teatralnych szukać można ze świecą. Koneksi literackie Zhanga Yimou są tu szczególnie istotne z punktu widzenia zainteresowań autorki, wyczuwanej na kwestie przekładu słowa pisanego na język filmu i problem narracji, zwłaszcza że większość jego filmów ma swoje źródło właśnie w literaturze. Helman wskazuje także na wpływ tradycyjnego malarstwa chińskiego na kształt wyobraźni wizualnej artysty i na sposób budowania świata przedstawionego, nie zaniedbując przy tym inspiracji awangardowych i tych rodem z modernistycznego kina europejskiego. To pozwala autorce wyróżnić pewne cechy typowe dla stylu autorskiego Zhanga Yimou, przy uwzględnieniu ogromnej różnorodności jego przedsięwzięć twórczych i środków wyrazowych, jakimi się posługuje. Te cechy,

najogólniej rzecz biorąc, to pewne założenia kompozycyjne oparte na zasadzie powtórzeń i lejtymotywów, to szczególnie sposób posługiwania się barwą, a zwłaszcza czerwienią z całym symbolicznym bogactwem znaczeń, to funkcja krajobrazu i obserwacja o charakterze antropologicznym, podporządkowanie rytmu opowiadania rytmowi muzycznemu, zwykle zakorzenionemu w tradycyjnej muzyce chińskiej, to także odwołania do tradycyjnych mitów i bohaterów – by poprzestać na najważniejszych wyróżnikach.

Monografia ułożona została chronologicznie, a szczegółowe omówienia kolejnych filmów egzemplifikują wspomniane wyżej cechy tej twórczości, ze wskazaniem na dynamikę powtórzeń i różnic. Helman zwraca też uwagę na recepcję krytyczną dzieł Zhanga Yimou oraz ich odbiór w kraju i za granicą. Ranga tej twórczości jest niezaprzeczalna, począwszy od debiutu fabularnego *Czerwone sorgo* (1987), nagrodzonego Złotym Niedźwiedziem na festiwalu berlińskim. Był to pierwszy chiński film, który zyskał tak szeroki rozgłos w świecie. Ostatecznym potwierdzeniem pozycji Zhanga Yimou na arenie międzynarodowej były nie tylko olśniewające sukcesy komercyjne i nagrody, ale też zaproszenie go do zbiorowych projektów, takich jak *Lumière i spółka* (1995) czy *Każdemu jego kino albo uderzenie serca, kiedy gaśnie światło i zaczyna się film* (2007), w których uczestniczyli najwybitniejsi twórcy filmowi naszych czasów. Cieszy się on też uznaniem w swojej ojczyźnie, choć bywał zmuszany do ustępstw pod naciskiem cenzury. Jakkolwiek autorka skupia się przede wszystkim na kwestiach artystycznych, incydentalnie tylko odwołując się do polityki, udało jej się wskazać na zależności i niejednoznaczność sytuacji artysty z zasady niepokornego, a jednak zawsze uwikłanego w ideologię, rozdartego pomiędzy imperatywem wspierania oficjalnej polityki państwa, a podświadomym działaniem wyrotowym, skrytym za kamuflażem i maską. Nic bowiem w tej twórczości nie okazuje się proste i oczywiste. Alicja Helman łamie te kody ze świadomością ryzyka. Przyznaje na przykład, że dla widza europejskiego najtrudniejsze do rozszyfrowania są komedie, jako że poczucie humoru mocno uwarunkowuje kultura. Sytuuje więc artystę między uniwersaliami a specyfiką chińską, między indywidualnością a masowością, między tradycją a nowoczesnością. Nie jest to lektura łatwa, ale warto się do niej przyłożyć, jeśli szukamy w kinie nowych dróg. □

Alicja Helman

ODCIENIE CZERWIENI

: twórczość filmowa Zhanga Yimou. – Gdańsk : „słowo/obraz terytoria”, 2010. – 428 s. : il. ; 23 cm
791.071.1:929](510)19/20”(02.025.2)A/Z