

Chińska awangarda filmowa i jej konteksty

ALICJA HELMAN

Pojęcie awangardy w odniesieniu do sztuki chińskiej, w tym także sztuki filmowej, pojawiło się w obrębie dekady 1979-1989, zwanej powszechnie Nową Erą. Ekonomiczna i polityczna modernizacja Chin wywołała wówczas w sferze ideologicznej i życiu intelektualnym zjawisko określane mianem Wielkiej Dyskusji Kulturalnej albo (częśćciej) Gorączki Kulturalnej. Potrzeba wymiany informacji i opinii spowodowała niebawem rozkwit formalnych i nieformalnych grup dyskusyjnych, organizowano seminaria, ośrodki badawcze, kółka czytelnicze. Pojawiła się fala przekładów z dwudziestowiecznej kultury zachodniej, między innymi dzieł Maxa Webera, Edmunda Husserla, Jeana-Paula Sartre'a, Jacques'a Derridy, Michaeła Foucaulta, Martina Heideggera, Hansa Georga Gadamera, Paula Ricoeura i wielu innych. Także klasyków teorii filmu: André Bazina, Siegfrieda Kracauera i Christiana Metzsa, których koncepcje wywarły wpływ na Nowe Kino Chińskie. To zderzenie dyskursów, tak różnorodnych, tak nowych na chińskim gruncie, wywoływało niebawem emocje i napięcia (stąd przywołanie pojęcia gorączki), pociągając za sobą także zmiany w języku.

W pierwszej fazie Gorączki Kulturalnej w centrum uwagi stały sprawy nauki i technologii, wyłaniając orientację futurologiczną; dyskurs nad obliczem kultury pojawił się w fazie drugiej, w ramach tzw. szkoły kulturologicznej, która zakładała, że modernizacja jest twórczą transformacją tradycji; w fazie trzeciej, gdy do głosu doszło młodsze pokolenie (urodzeni po roku 1949), odwołało się ono przede wszystkim do modernizmu, szukając hermeneutycznych podstaw współczesnej chińskiej kultury w sferze myśli zachodniej. Współistnienie tych trzech orientacji, a także współzawodnictwo determinowały złożony, wieloraki, multicyentryczny charakter Dyskusji Kulturalnej.

By przejść do zagadnień sztuki, a w jej obrębie do fenomenu awangardy, nieodzowne jest przywołanie pojęcia modernizmu, kluczowego terminu określającego charakter przemian dokonujących się w Nowej Erze. Termin ten we wszystkich dyskusjach, komentarzach i późniejszych opracowaniach pojawiał się zawsze z przymiotnikiem „chiński”. Modernizm w Chinach miał bowiem oczywistą specyfikę, wszelako trudną do jednoznacznego zdefiniowania. Jak utrzymuje Xudong Zhang – autor najwybitniejszej monografii tego nurtu w dekadzie 1979-1989 – chiński modernizm nigdy nie rozwinął się do postaci pełnej, *stale znajduje się w fazie bolesnych narodzin i głębokiej dwuznaczności*¹. Teoretyk ten formułuje podstawowe pytania dotyczące interesującego go fenomenu: co to jest chiński modernizm i jak można go scharakteryzować właśnie w kategoriach modernizmu? Jak objaśnić jego eksplicytny i implicytny dialog z modernizmem euroamerykań-

skim jako historycznym i estetycznym prekursorem? Zwłaszcza że przyjdzie równocześnie koncentrować się na jego szczególności reprezentującej chiński dylemat – jak zdać sprawę ze zjawiska, które jest zarazem globalne i lokalne, społeczne i symboliczne, polityczne i estetyczne?

Dodajmy na marginesie, że modernizm nie pojawił się w Chinach dopiero w latach 80., lecz był w istocie jego trzecią falą. Został zasymilowany z początkiem XX w., przy próbach stworzenia Nowej Kultury, którą zainspirował Ruch Czwartego Maja (pierwsza fala), utrwalił swoją pozycję w latach 30. i 40. (druga fala) i odrodził w latach 80. (trzecia fala).

Modernizm chiński jako lokalny narodowy projekt budowy kultury – pisze Xu-dong Zhang – proces społecznego konstytuowania się i konstytuowania indywidualnej podmiotowości nigdy się nie skończył. Jak długo kulturowa instytucja nowoczesności pozostaje niekompletna (skutkiem nagłego charakteru zmian społecznych) modernistyczny impuls w kierunku formalnej autonomii łączy się z dziedziczą społeczną praktyki (a nie odchodzi od niej, jak sugeruje ideologia modernizmu) ².

Marshall Berman widzi współczesny chiński modernizm jako jedną z wersji modernizmu opóźnionego, dla którego modelem był modernizm rosyjski, a która to odmiana formacji modernistycznej dochodzi do głosu w krajach Trzeciego Świata.

Modernizm w krajach zaawansowanych w rozwoju cywilizacyjnym rodzi się jako rezultat modernizacji ekonomicznej i politycznej, w efekcie czerpania ze źródeł zarówno rzeczywistych, jak i mitycznych, z tradycji i codziennej praktyki burżuazyjnego aktywizmu. Modernizm w krajach znajdujących się w fazie niedorozwoju jest zmuszony budować na marzeniach i fantazjach. Wierny wobec życia, które go zrodziło, pozostaje *halaśliwy, nieokrzesany i nierozwinięty* ³.

Xiaobing Tang proponuje z kolei termin „modernizm szczątkowy” na określenie związku Chińczyków z ideologią modernizmu. *Ideologia ta – według Raymonda Williama – wyraża się w selektywnej lekturze współczesnej literatury europejskiej, która to lektura faworyzuje jednych pisarzy kosztem innych za ich denaturalizację języka, zerwanie z uprzednim domniemaniem, iż język jest albo czystym, przezroczystym szkłem, albo zwierciadłem, i za uczynienie oczywistym problematycznego statusu autora i jego autorytetu, w samej materii ich dzieł* ⁴.

Szcątkowy modernizm w Chinach nie polega tylko na przeniesieniu modernistycznych technik, ale także na *resumpcji modernistycznych tematów, lecz w formach bardziej zintensyfikowanych i samoświadomych* ⁵. Autor pisze dalej: *Ten zwrot do modernizmu rozumianego jako zbiór kanonizowanych technik i skodyfikowanej ideologii nie sugeruje zubożonej wyobraźni i nieadekwatnej historycznej świadomości ze strony tych, którzy praktykują szczątkowy modernizm. Przeciwnie, środkami przemieszczonego recyklingu przedstawiciele szczątkowego modernizmu dowodzą bardziej wyrazistego ujęcia stałych dylematów i sprzeczności, które leżą u podstaw kondycji modernistycznej. (...) Modernizm szczątkowy jest zatem bardziej intensywnym i, jeśli to możliwe, czystszy modernizmem. Ta większa intensywność, która go cechuje, nie musi oznaczać, że przekroczy on modernizm w jego inwencji i osiągnięciach. Raczej wskazuje na uporczywy charakter dręczącej niekompletności* ⁶.

W latach 80. modernizm postrzegano jako efekt literackiej rewolucji post-maoistowskiej, zwłaszcza w kręgach elity intelektualnej, która zmierzała do utwo-

zenia instytucji estetycznej i dyskursywnej poza polityczną strukturą ChRL. Kryzys polityczny w Chinach po wydarzeniach na placu Tiananmen 4 czerwca 1989 r. wydatnie przyczynił się do zniweczenia tych usiłowań, podobnie jak gwałtowny rozwój rynku i kultury masowej.

Nie wszystkiemu jednak, co w latach 80. pojawiało się jako nowe, przyznawano status awangardowości. Była to także kwestia interpretacji i punktu widzenia. Tym samym zjawiskom przypisywano lub odmawiano przynależności do awangardy. Jednych uznawano *tout court* za twórców awangardowych, u innych wyodrębniano fazę, w której wpisywali się oni w szeregi awangardy. Ruch awangardowy w sztuce chińskiej był tak intensywny i skomplikowany, iż Gao Singlu, który próbował podsumować ten fenomen na początku lat 90., poświęcił ponad 700 stron, by scharakteryzować jego odmiany, szkoły i nurty i to tylko w fazie najintensywniejszego rozwoju, w latach 1985-1986⁷.

Li Tuo postrzegał jako awangardowe wszystko, co nie kontynuowało oficjalnej linii politycznej i służyło dekonstrukcji ideologii głównego nurtu⁸.

Teoretycy z kręgu myśli europejskiej czy amerykańskiej postrzegają ruch awangardowy w Chinach jako fenomen swoisty, niekorespondujący z tym, co w kulturze zachodniej jest rozumiane jako awangarda. Termin ten zastosowany wobec sztuki chińskiej daje się utrzymać tylko w wypadku dostatecznie szerokiego jego pojmowania. Jeśli tak będziemy rozumieć zespół praktyk artystycznych wychodzących poza obowiązujące konwencje, a za twórcę awangardowego outsidera bądź buntownika, wówczas ferment artystyczny lat osiemdziesiątych w Chinach bez trudu możemy uznać za awangardowy. A definicja sztuki awangardowej zaproponowana przez Ryszarda Kluszczyńskiego będzie się sprawdzać i na tym gruncie: *Jest to sztuka, która kontynuuje jedynie niektóre, wybrane elementy tradycji i wprowadza w nowe hierarchie. Spośród cech przypisywanych najczęściej sztuce awangardowej en globe najbardziej adekwatna wobec tego aspektu awangardy będzie para: antytradycjonalizm – nowatorstwo. Cechy te łączą się w parę, gdyż dopiero w zespoleniu, a nie oddzielnie, ujawniają one charakterystyczną dla tej perspektywy właściwość praxis awangardowej: nowe ujęcie wybranych elementów tradycji przy zanegowaniu elementów pozostałych. Antytradycjonalizm w takim ujęciu jest więc postawą zajmowaną w granicach sztuki*⁹.

Niemniej zespół sądów i przekonań wywiedzionych z literatury przedmiotu innej niż chińska będzie wymagał pewnej korekty. Bowiem to, co awangardowe w kontekście chińskim, niekoniecznie okaże się awangardowe w ogóle. Będzie to szczególnie wyraziste, gdy odwołamy się do przykładów z dziedziny kina. Zwracają na to uwagę sami Chińczycy, nieufni wobec bezkrytycznego zachwyty nad nowatorstwem języka twórców Piątej Generacji. Istotnie radykalnie odnowili oni język chińskiego kina, lecz odwołując się do środków i sposobów wypowiedzi, które w świecie uchodziły za nowe dziesięć lat wcześniej. Znamiennym rysem poczynań awangardy, bądź tych inicjatyw i orientacji, które uchodziły za awangardowe lub przynajmniej pragnęły za takowe uchodzić, był jej stosunek do tradycji. Z jednej strony twórcy kształtujący oblicze lat 80. radykalnie odrzucali i przekreślali tradycję, z drugiej – pragnęli ją reafirmować. Była to kwestia wyboru. Negowali socrealizm ze wszystkimi jego imponderabiliami zarówno na płaszczyźnie treści, jak i formy, ale zarazem sięgali do najstarszych tradycji myśli, kultury i sztuki chińskiej. Był to gest w równej mierze rewolucyjny jak ten pierwszy, bo-

wiem w okresie maoizmu, a zwłaszcza rewolucji kulturalnej polityka partii zmierzająca do wymazania historycznej pamięci, swoistego unieważnienia przeszłości, przekreślenia dorobku minionych pokoleń nie tylko przez przemilczenia i zakazy, lecz wręcz przez niszczenie dzieł sztuki i zabytków kultury. Zatem zwrot twórców w kierunku przeszłości był też formą politycznego buntu i ideologicznego samookreślenia.

Dai Sinhua pisze, że kultura lat osiemdziesiątych była próbą napisania historii na nowo, historii, która została zrepresjonowana. Próba ta obejmowała dwojakie działania. Pierwsze polegało na suplementowaniu i rewaluacji faktów, które wy-mazywał rozbudowany system politycznego tabu. Drugie oznaczało subwersję kanonicznego porządku, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki i kultury. Nie chodziło jednak o likwidację białych plam, lecz o tworzenie konfiguracji, które zmieniały cały obraz ¹⁰.

Trzeba przy tym pamiętać, że dla tego okresu nowoczesność oznaczała „westernizację”, która choć nieuchronna, budziła jednak sprzeciw. Chiny miały stać się nowoczesne pod każdym względem, ale zarazem pozostać „chińskie”. Jedną z dróg do tego celu wiodła przez rewitalizację tradycji. Stąd korzystanie ze wzorów sztuk plastycznych odległych epok, opowieści przekazywanych drogą oralną, kultywacja opery chińskiej, powrót do spuścizny myśli rodzimej, a zwłaszcza Konfucjusza i Lao Tse. Relacje między wpływami obcymi, mniej lub bardziej wyrazistymi nawiązaniem do tradycji a inwencją *stricte* indywidualną mogły kształtować się różnie, co też rodziło problemy z atrybucją danego fenomenu, twórcy, dzieła, które jednym jawiło się jako ewidentnie awangardowe, innym natomiast nie.

Najmniej problemów nastroczała w tej mierze literatura, nieco więcej sztuki pozostała, a wśród nich film.

Xudong Zhang wiąże pojęcia awangardy przede wszystkim z tzw. powieścią eksperymentalną, inaczej metapowieścią lub literaturą nowej fali, której głównymi przedstawicielami byli Yu Hua, Gei Fei i Su Tong. Powieść awangardowa w kontekście chińskim *oznaczała kontynuację i dalszą instytucjonalizację modernizmu, jego „spełnienie”, lecz zarazem radykalną modyfikację. Powieść tę charakteryzowały trzy podstawowe czynniki: 1) autorefleksywna gra z językiem i możliwościami narracji, 2) tworzenie indywidualności społecznej przez grę językową (...), 3) potencjalna adaptowalność tego w założeniu „czysto powieściowego” stylu do wy-laniającego się społeczeństwa, niezależnie od radykalizmu literackich eksperymentów, które były cechą wyróżniającą tego stylu* ¹¹.

Autor wskazuje także na prekursorów tego nurtu, powołując się na poprzedzające fenomeny zarówno w dziedzinie poezji, jak i prozy, a zwłaszcza na tak zwaną poezję mglistą (*menglong shi*) i literaturę poszukiwania korzeni.

W poezji mglistej dochodziły do głosu postawy wywodzące się z Ruchu Czwartego Maja – przekonanie o konieczności narodowego i intelektualnego odrodzenia oraz zażenowanie nędzą i moralnym paraliżem chińskiego społeczeństwa. Inspirowała ich raczej zrepresjonowana przeszłość niż kształtująca się dopiero przyszłość. Niemniej, z formalnego punktu widzenia, w poezji tej można wyróżnić interesujące rysy charakterystyczne, na które wskazuje Xu Jingya, a mianowicie *wyrazistość szczegółów (choć całość pozostaje mglista), dramatyczne falowanie rytmu wewnętrzznego przypominające technikę strumienia świadomości w prozie,*

*niekonwencjonalną, często szokującą strukturę, efekty zbliżone do działania montażu filmowego, zaskakujący język, wyraziste „ja” wypowiedzi. Podmiot jest tu zawsze ośrodkiem i prawodawcą sensów*¹².

Literatura poszukiwania korzeni – zdaniem Xudonga Zhanga – oferowała w wersji prozatorskiej ducha ożywającego poezję mglistą. Wszelako odmienna była jej strategia retoryczna. Autorzy przyjmowali estetyczną postawę wobec życia, polegali na intuicji, doświadczeniu i obserwacji codziennej pracy, zwyczajów i natury. Z poezją mglistą łączyła ich ponadto postawa socjoempiryczna.

Nieco później pojawiła się poezja campowa młodszej generacji (urodzeni w połowie lat 60.), dla której modernizm był już rodzajem naturalnego środowiska. Pasjonował ich zmieniający się świat i indywidualny charakter codziennych doświadczeń. W stosunku do podmiotowej orientacji poezji mglistej dokonali radykalnego zwrotu, proponując swoistą obiektywizację „ja” w próbie ucieczki od subiektywizacji. „Ja” zostaje rozproszone przez różnice i inność.

Dla Xudonga Zhanga powieść awangardowa nie jest fenomenem jednolitym, nawet gdyby koncentrować się na jej najbardziej wyrazistych przejawach. Pisze on, że *wcześni moderniści postrzegali awangardę, czy też eksperymenty metapowieści, jako sieć strategii retorycznych niosących ze sobą nowy zbiór relacji społeczno-kulturowych, oddających głos pozycjom podmiotowym rozwijającym się w tym kompleksie*¹³.

Powieść awangardowa koncentrowała się na samym medium, konstruowaniu opowieści o charakterze labiryntowym, na swojej własnej architektonice.

Zdaniem krytyki wcześniejsze poszukiwania poprzedzające właściwą awangardę, takie jak na przykład literatura poszukiwania korzeni, nie zmieniły samych podstaw powieści. Przedstawiciele tego nurtu różnili się od zwolenników tradycyjnej prozy swymi alegoriami moralnymi, historycznymi i kulturowymi, czy też technikami narracyjnymi. Natomiast awangarda zmieniła wszystko. Zniszczyła dotychczasowe podstawy i stworzyła coś radykalnie nowego¹⁴.

W każdej dziedzinie sztuki, która rozwijała się w dekadzie Nowej Ery, obserwujemy zjawiska analogiczne. Otwarcie uniwersytetów, Akademii Sztuk Pięknych, Pekińskiej Akademii Filmowej w 1978 r. umożliwiło start nowej generacji, która w życie artystyczne wkroczyła kilka lat później. Generacji o podobnych życiorysach, naznaczonej boleśnią piętnem rewolucji kulturalnej, pierwszej generacji, która miała szansę kontaktu ze sztuką Zachodu i czerpała z niej inspirację. W latach 1981-1989 kolejno kończyli studia twórcy uznani za czołowych przedstawicieli chińskiej awangardy plastycznej: Xu Bing, Zhang Xiaogang, Wang Guangyi, Zhang Peili, Geng Jianyi, Wang Jianwei, Fang Lijun. Nim jednak dojdą oni do głosu, nim w roku 1985 wyłoni się Ruch Nowej Sztuki (alternatywnie – Nowa Fala bądź Ruch 85), poprzedziły go wydarzenia znamionujące przełom.

Monika Szymt przypomina, że gdy tylko Chiny wraz z końcem rewolucji kulturalnej przyjęły politykę otwarcia się na Zachód, organizowano liczne wystawy malarstwa europejskiego i japońskiego. *Sformułowanie „po raz pierwszy” – pisze autorka – dotyczy także recepcji sztuki zachodniej przez Chińczyków. Artyści chińscy „po raz pierwszy” mieli okazję do spotkania się z tak szerokim spektrum stylów u źródeł, z „prawdziwymi”, oryginalnymi dziełami, począwszy od impresjonizmu, przez kubizm, po abstrakcyjny ekspresjonizm. Nigdy przedtem, nawet za sprawą forsowania nowoczesności przez reformatorski Ruch 4 Maja w 1919 roku, nie po-*

jawiły się warunki, które pozwoliłyby chińskim artystom na zapoznanie się w takim stopniu z autentyczną sztuką Zachodu ¹⁵.

Inne nurty i ugrupowania ewidentnie korespondują z tym, co się wówczas działo w literaturze, a nieco później w kinie. Podobnie jak rozwijała się „literatura ran i blizn”, pojawiło się „malarstwo blizn” („zranieni”) oraz „realizm wiejski” inaczej „strumień życia” (malarski odpowiednik „literatury poszukiwania korzeni”) sięgający do tych samych doświadczeń, korzystający z podobnych źródeł inspiracji i tematów.

Począwszy od 1985 r., ruchy awangardowe rozwijają się w szybkim tempie i ogarniają szerokie kręgi artystów. Powstają rozliczne ugrupowania o charakterze nieformalnym, organizowane są wystawy i happeningi, zaczynają ukazywać się czasopisma poświęcone sztuce. Jednakże już wcześniej, w latach 1982-1984, Kampania Przeciw Zanieczyszczeniom Duchowym godzi w reformatorskie ruchy intelektualne i artystyczne. W 1986 r. przedmiotem ataku ze strony władz staje się „burżuazyjny liberalizm” oraz westernizacja sztuki. W konsekwencji planowana na 1987 r. ogólnokrajowa wystawa sztuki awangardowej nie dochodzi do skutku, a otwarta 5 lutego 1989 r. wystawa Chiny/Awangarda w Galerii Sztuki Chińskiej w Pekinie zostaje zamknięta, a wraz z nią pewna faza awangardy.

Okoliczności zamknięcia opisuje Karen Smith. Otóż już w pierwszej godzinie kula ugodziła w jedną z instalacji. Incydent równie kłopotliwy dla władz, jak pożądany dla artystów. Xiao Lu utrzymywała później, że nie podejrzewała, iż był to ostry nabój. Ten bląh w gruncie rzeczy incydent nazwano „pierwszym wystrzałem 4 czerwca”, a władze utwierdziły się w przekonaniu, iż niebezpieczne jest pozostawianie artystów bez nadzoru. Wszyscy twórcy mający związek z tą wystawą mieli dwuletni zakaz pokazywania swoich prac w Chińskiej Galerii Sztuki ¹⁶.

Sytuacja artystów chińskich nie była łatwa. Nie tylko mieli trudności z wystawianiem swoich prac, ale brakowało jakiegokolwiek wsparcia, rynku, kolekcjonerów, z wyjątkiem nielicznych entuzjastów sztuki współczesnej.

Jak pisze Karen Smith: *Znaczna liczba początkowych eksperymentów z określonymi stylami zachodnimi była niebezpiecznie bliska ich naśladownictwa – manifestacyjnego i to na wielu poziomach. Było to częściowo nieświadome, a przy tym niepostrzegane jako problematyczne. Tradycyjna metoda osiągania mistrzostwa w malarstwie tuszu i pędzla zalecała kopiowanie jako podstawową czynność w procesie nauczania, a nawet dziś wśród artystów współczesnych indywidualne naśladownictwo dzieł równej wagi jest rodzajem ukłonu w stronę zarówno krytycznego, jak i komercyjnego sukcesu. Oczywiście – dodaje autorka – nie dotyczy to wszystkich, inaczej nie moglibyśmy mówić o awangardzie. Nie organizowali rebelii przeciw staremu porządkowi, który miałby zmienić w radykalny sposób stosunek do treści i formy. Chcieli, by ich sztuka była dla kultury tym, czym reformy Denga w dziedzinie ekonomii* ¹⁷.

Polityka państwa wspierała „zdrową sztukę”. Nowe idee w tej dziedzinie były dla chińskiego społeczeństwa ciekawe, lecz pozbawione sensu. Pytanie o to, czemu służy sztuka współczesna, kto za nią stoi, kto ją rozumie i będzie kupował, rodziły sceptycyzm i wątpliwości. Dla czynników oficjalnych wątpliwości te wzrastały, gdy artyści, nie poprzestając na tworzeniu obrazów, zaczęli eksplorować obszary sztuki conceptualnej, performance, instalacje i happeningi.

Jak trafnie podsumowuje Monika Szmyt: *Choć niezmienny dialog między tradycyjną chińską kulturą i zachodnimi wpływami jest od 1978 roku stałą cechą*

współczesnej sztuki chińskiej, to jednak te dwa pierwiastki stapiają się najspójniej po 1993 roku. Nie oznacza to, iż wcześniejsze czy kolejne próby podejmowania przez artystów takiej dyskusji nie są równoprawne, a potwierdza jedynie fakt pełniejszej asymilacji w kulturze i sztuce Chin pewnych nowych narzędzi i metafor właśnie po około 1993 rok¹⁸.

Na gruncie teatru nurt, który można by interpretować jako awangardowy, nosi różne nazwy, od awangardowego właśnie (*xianfeng xiju*) przez eksperymentalny (*shiyan xiyu*) do początkującego (*tansuo xiyu*). I tutaj dochodzi do głosu generalna tendencja do otwarcia na kulturę Zachodu przy jednoczesnym kultywowaniu wybranych wątków tradycji.

Nowy teatr zmierza ku interdyscyplinarności i międzykulturowości – pisze Izabella Łabędzka. – *Regułą staje się łączenie w jego obrębie różnych sztuk i technik: malarstwa z muzyką, filmu z cyrkiem. Pojęcie czystości gatunkowej czy jednorodności materii artystycznej traci aktualność. Możliwy, a nawet pożądanym, jest montaż sztuk wywodzących się z różnych kręgów kulturowych. Przestają dziwić tak egzotyczne sąsiedztwa, jak opery pekińskiej z teatrem absurdu, pantomimy w stylu zachodnim z chińskim teatrem lalki czy maski¹⁹.*

Awangarda Nowej Ery nie przyswoiła sobie w pełni dokonań europejskiej awangardy teatralnej, lecz odwołała do wybranych autorów, korespondujących z kierunkami jej własnych poszukiwań. Awangardzie chińskiej patronowali Meyerhold, Brecht, Artaud, a przede wszystkim Grotowski.

Odwrót od teatru realistycznego (dramaturgia *à la* Ibsen, metoda Stanisławskiego w pracy z aktorem) pociągnął za sobą zainteresowanie dla umowności, zerwanie z iluzjonizmem, odwołanie się do konwencji, wykorzystanie technik dystansacyjnych, położenie nacisku na intelektualne współdziałanie widza.

W eksperymentalnych poczynaniach awangardy naczelne miejsce przypadło odnowieniu relacji między aktorem i widzem, co już sugerują wymienione uprzednio nazwiska. Monika Szymt wskazuje, że zachodzące wówczas interferencje między sztukami plastycznymi i teatrem, czy też ściślej inspiracja ideami rodem z teatru, którą czerpali malarze chińscy miała istotny wpływ na ich poczynania. W 1984 r. książka Jerzego Grotowskiego *Ku teatrowi ubogiemu* została przełożona na język chiński, prowokując dyskusje na temat relacji między aktorem i widzem, które tradycyjny teatr ograniczał i petryfikował. Dyskusje te toczyły się nie tylko w kręgu ludzi teatru, lecz także wśród artystów, przyczyniając się w pewnej mierze do narodzin happeningu²⁰.

Środowisko teatralne zetknęło się z koncepcjami Grotowskiego jeszcze przed ukazaniem się przekładu jego książki. Upowszechniał je Gao Xingjian, wybitny chiński pisarz i dramaturg (w 2000 r. otrzymał Nagrodę Nobla) w swych tekstach krytycznych. Przemyślenia Grotowskiego znalazły też odzwierciedlenie w inscenizacjach dramatów Gao Xingjiana z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, takich jak *Sygnal ostrzegawczy* i *Przystanek*. Inscenizacja tej pierwszej sztuki została uznana za zapowiedź narodzin nowego języka teatralnego.

Łabędzka podkreśla też fakt, iż pojęcie „teatru ubogiego” stało się w Chinach modne i określało te poczynania teatralne, które nie należały do głównego nurtu, lecz miały znamiona awangardowości. Wszelako już w samych pismach Gao Xingjiana nawiązania do Grotowskiego, eksplicytne bądź parafrazuujące jego myśli, pojawiały się w kontekście refleksji inspirowanej innymi twórcami europejskiej

awangardy. Wielu korzystało z teorii i rozwiązań inscenizacyjnych Meyerholda (zwłaszcza ci, których pociągał teatr stylizacji), a przede wszystkim Brechta. Sztuki tego autora wróciły na sceny chińskie w 1979 r., a jego koncepcje dotyczące zarówno umowności scenicznej, jak i relacji między aktorem, rolą i widzem były niezmiernie bliskie temu, co interesowało zarówno dramaturgów, jak reżyserów ²¹.

Dążność do odnowy języka jest wspólną tendencją poczynań awangardy w każdej dziedzinie sztuki, choć każda z nich dokonuje tego za pomocą własnych środków, które jednak można porównywać dzięki podobieństwom i analogiom.

Muzyka chińska w dekadzie będącej przedmiotem uwagi w niniejszym tekście, aspirowała do miana awangardowej. Grupę wychowanków Pekinńskiego Centralnego Konserwatorium nazywano twórcami „Nowej Fali” bądź „Nowego Przypływu”. Udziałem ich wszystkich (było to pokolenie urodzone we wczesnych latach pięćdziesiątych) był podobny los – jako dzieci pochodzące z rodzin inteligenckich, kształcone muzycznie od najwcześniejszych lat, w latach rewolucji kulturalnej zostali zesłani do pracy na wsi. Wrócili na studia pod koniec lat siedemdziesiątych, w latach osiemdziesiątych osiedlili się w Stanach Zjednoczonych.

Nim jednak można było mówić o chińskiej muzyce awangardowej, twórczość muzyczna w Chinach była kształtowana pod silnymi wpływami Zachodu. Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, pierwszy impuls przyszedł w 1919 r. za sprawą Ruchu Czwartego Maja. Kompozytorzy zapragnęli być nowocześni, co oznaczało niekonwencjonalność i westernizację. W pierwszej kolejności sięgnięto po instrumentarium zachodnie i to we wszystkich dziedzinach. Wpływy zachodnie były tak silne, iż zrodziło się pytanie o tożsamość fenomenu, który uchodzi za muzykę chińską.

Mistrz chińskiej „Nowej Fali” Chou Weng widzi problem zarazem szerzej i głębiej. Sam tworzy, wykorzystując idiom awangardowy, lecz odwołuje się też do tradycyjnej muzyki chińskiej. Czyni to jednak w inny sposób niż jego poprzednicy zapożyczający w sposób nader powierzchowny bądź ludowe melodie, bądź pentatonikę. Chou sięga do podstawowych zasad oraz istoty muzyki chińskiej. Optuje za łączeniem koncepcji i praktyk Wschodu i Zachodu, bowiem jego zdaniem te dwie tradycje wywodzą się z tych samych źródeł, a ich jedyne w swym rodzaju właściwości wykształcił rodzimy kontekst kulturowy.

Chou przeprowadza paralełę między muzyką chińską oraz muzyką Edgara Varèse’a i Antona Weberna. Jego zdaniem istnieje podobieństwo między koncepcją Varèse’a, w myśl której muzyka to uniwersum zorganizowanych dźwięków, gdzie każdy dźwięk jest „żywą materią”, a tradycją chińską, zgodnie z którą każdy pojedynczy dźwięk jest całością muzyczną samą w sobie, a znaczenie muzyczne jest sprawą samych dźwięków ²².

Chou jest przekonany – pisze Lau – że jego muzyka, choć modernistyczna i awangardowa, jest przesycona klasyczną chińską filozofią i zawiera impuls „wewnętrzny” chińskich literatów dotyczący przywództwa, kulturalizmu i wizji ²³.

Frederick Lau utrzymuje, że muzyka kompozytorów pozostających pod wpływem inspiracji płynących z Zachodu stała się niezmiernie popularna. Kompozytorzy w sposób twórczy wpisywali chińskie elementy w muzyczne ramy dorobku zachodniego, tworząc nowe style, które przesunęły granice tego, co postrzegano jako muzykę chińską.

Pojęcie awangardy filmowej pojawiło się wraz z kinem Piątej Generacji, które tworzyli absolwenci pierwszego rocznika. Ukończyli studia w 1982 r., po ponow-

nym uruchomieniu Chińskiej Akademii Filmowej w 1978 r. Byli reżyserami, operatorami i scenografami, którzy wspólnie rozpoczęli pracę w wytwórniach z dala od centrum i wyróżniali się najbardziej radykalnym nowatorstwem.

Wśród reżyserów wyróżniali się Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zuangzhuang, Zhang Junzhao, Wu Ziniu i Zhao Xiaowen.

Ich profesor (uczył w Pekinńskiej Akademii Filmowej w latach 1980-2000) i scenarzysta Ni Zhen napisał o tym pokoleniu już po realizacji filmu *Jeden i ośmiu* (1983) oraz *Żółtej ziemi* (1984): *Ta generacja jest zarazem szczęśliwa i nieszczęsna: mają zarówno bogate doświadczenia, jak i liczne luki; opanowali wyrafinowaną strukturę wiedzy, ale są okaleczeni brakiem więzi z tradycją. Są w uzasadniony sposób zbuntowani przeciw nieracjonalnym elementom tradycji naszej sztuki, lecz niezdolni, by racjonalnie przyjąć wartościowe aspekty. Przede wszystkim rzutują na ekran to, co historia rzutowała na nich*²⁴.

Xudong Zhang, śledząc historię Piątej Generacji, widzi w niej heroiczny i utopijny, acz do końca niezrealizowany projekt stworzenia chińskiej wersji filmowego modernizmu²⁵. Jako grupa określili się zarówno przez swoją pasję dla innowacji, jak i sprzeciw wobec establishmentu. Od początku jednak różnili się między sobą, współzawodniczyli, dążyli, każdy na własną rękę, do wykształcenia indywidualnego stylu, co też szybko się powiodło. Byli pierwszą generacją w historii chińskiego kina, która – jak pisze Xudong Zhang – dążyła do tego, by ich filmy były postrzegane jako obiekty estetyczne, a oni sami jako artyści, autorzy, komentatorzy narodowej kultury i historii.

Piąta Generacja (ale także i całe Nowe Kino) nie wyłoniły się znikąd jako niezależne, samowystarczalne idee. Przybrały wyrazisty kształt jako konstelacja doświadczeń w szczególnej politycznej i kulturalnej sytuacji lat osiemdziesiątych. Dyskurs filmowy rodził się w dialogu z wieloma innymi dyskursami – tradycją, kinem światowym i całym dyskursywnym kontekstem.

*W środowisku kontrolowanym przez państwo, by mówić o przeszłości, określać własne stanowisko, a przede wszystkim wnosić własne doświadczenie w dziedzinę przedstawiania, trzeba zagarnąć nowe terytorium, wprowadzać heterogeniczność w homogeniczną przestrzeń i ponieść społeczne i polityczne konsekwencje takiego postępowania*²⁶.

Niezależnie od stale podkreślanego faktu politycznego i ideologicznego znaczenia Piątej Generacji w omówieniach krytycznych na plan pierwszy wysuwa się sprawa języka. Cała Nowa Fala projektowała siebie jako wcielenie nowej koncepcji kina i tak też ją postrzegano. Piąta Generacja chciała wypracować taki język, który pozwoliłby twórcom zachować narodową tożsamość, a zarazem być nowoczesnymi. Ten nowy język miał być drogą do otwarcia się na świat, bazować na opanowaniu techniki, przejściu na profesjonalizm oraz zapewnić udział w światowym ruchu modernistycznym. Filmowy modernizm pojmowano jako świeżą bryzę rozsadzającą zreifikowane formy przedstawiania.

Piąta Generacja dystansowała się od metod socrealizmu pod każdym względem. „Uczniowie” Bazina z jednej strony, a Metza z drugiej (przypominam, że teksty obu teoretyków ukazały się w języku chińskim) odrzucali montaż jako sposób konstruowania świata przedstawionego. Z Bazina zaczerpnęli jego koncepcję ontologiczną – kamera winna odsłaniać ukrytą rzeczywistość w długich ujęciach. Człowiek uruchamiający kamerę jest świadomy ambiwalencji i semiotycznej wielorakości wizual-

nego świata. Otwartość struktury narracyjnej zakłada aktywny udział widza – ma on samodzielnie dociekać wewnętrznego znaczenia tego, co ogląda.

Ideologiczne i polityczne przesłania – pisze Xudong Zhang – *nie są po prostu przetworzone przez treść tych filmów, lecz są zakodowane w obrębie szczególnego, bogato wyposażonego języka filmowego i tym samym wzniesione ponad sferę dostępną dla masowego kina* ²⁷.

Ten sam autor wylicza cechy warsztatu filmowego charakterystyczne dla kina Piątej Generacji, takie jak fragmentaryzacja lub minimalizacja linii akcji, dynamiczne, niekonwencjonalne ruchy kamery, nieoczekiwane kąty widzenia, użycie kamery superszesnastki celem zbliżenia się do obiektu, ekstremalna kompozycja kadru, miękki obiekt, łamanie reguł montażu przez stop-klatki, powtórzenia, przekraczanie linii osi etc.

Jest to zatem typowy repertuar współczesnego kina, którego specyfikę można uchwycić tylko w połączeniu z innymi odkryciami tej formacji. Piąta Generacja zrobiła wszystko, by naruszyć, zawiesić, a nawet zniszczyć proces typowego opowiadania – utrzymuje Xudong Zhang – oraz rozbić spójność przestrzeni wyobraźni. Zakłócając voyeurizm, niwecząc wizualne źródła identyfikacji, wprowadziła nowy rodzaj podmiotowej inwencji. W filmach Piątej Generacji oczywista jest przewaga czystej kinowości nad opowiadaniem, ontologicznej kontemplacji nad dokumentalnym przedstawieniem, subiektywnej schematyzacji nad spontaniczną dynamiką obiektywnej sfery.

W refleksji nad tym, co nowego do kinematografii wniosła Piąta Generacja, znajdziemy też opinie nader powściągliwe. Na przykład Shao Mujun utrzymuje, że ocena osiągnięć tego pokolenia jest przesadna ²⁸. Pisze on, że twórcom tym przypisywano wszystkie cechy (takie jak znakomite wyczucie czasu, poważne podejście do historii, nowa wizja kina), jakie znamionują podejście wybitnych artystów. Ale uważna analiza filmów z lat 80. dowodnie wykaże, że nie wszystkie dzieła o tej charakterystyce zrealizowali twórcy Piątej Generacji, a także, że nie wszystkie ich dzieła oznaczają się tymi właściwościami. Zdaniem Shao Mujuna pierwsze filmy powstające po przełomie, jeśli chodzi o ich innowacyjność, ograniczyły się do sfery techniki. Po długim okresie izolacji od tego, co się działo w kinie światowym, ta fascynacja była oczywiście zrozumiała. Ale uczyli się na kinie lat 60. i to, co czerpali stamtąd, na Zachodzie było już dawno przebrzmiałe. Nowoczesność pojmowana w tak ograniczony sposób nie może doprowadzić do przekształcenia medium. Nowoczesność jest sprawą tego, co owo medium komunikuje.

Podnosi ten aspekt także Jeremy Silbergeld przy okazji analizy filmu *Wojskowa pielęgniarka* Hu Mei, pisząc, że ten film, jak wiele innych nazywanych w Chinach „awangardowymi”, jest w istocie „stary”, gdyby zastosować wobec niego międzynarodowe kryteria. Wszelako zaraz dodaje, że jest to całkowicie zrozumiałe, gdyż wszystko, co „stare” było wyklęte w czasach rewolucji kulturalnej, a tym samym powrót do tego, co „stare” był istotną częścią tego, co pojawiło się jako „radycznie nowe” na przełomie lat 70. i 80. ²⁹

Rodzaj podsumowania osiągnięć Piątej Generacji daje Yingjin Zhang w swojej książce *Chinese National Cinema* ³⁰, pisząc, że wyraziła ona bunt w awangardowym języku. Dla autora oznacza to zerwanie z dominującymi wzorami literackimi i teatralnymi. Ludzie kina zastąpili ludzi pióra, co Yingjin ujął w następującą tabelę:

Filmy ludzi pióra	Filmy ludzi kina
Wartość literacka (scenariusz)	Wartość wizualna (<i>mise-en-scène</i> , praca kamery etc.)
Struktura dramatyczna (historia)	Struktura niedramatyczna (obrazy)
Spójna akcja (opowiadanie)	Minimalna akcja (narracja)
Rozbudowany dialog (telling)	Ambiwalentne obrazowanie (showing)
W pełni scharakteryzowane postaci (typy)	Zagadkowe postaci (ikony)
Określony przekaz (indoktrynacja)	Ambiwalentne lub płynne znaczenie (subwersja)
Diegetyczna muzyka symfoniczna	Cisza, dźwięk pozakadrowy
Montaż linearny (ciągłość)	Cięcia skokowe (zerwania)
Efekty teatralne (emocja)	Efekty dokumentalne (poznanie)
Widz bierny	Widz aktywny

Cechy te możemy jednak odnaleźć nie tylko w filmach Piątej Generacji. Po te środki sięgała już Czwarta Generacja, a w sposób jeszcze bardziej efektywny posłużyła się nimi Szósta. Natomiast Piąta Generacja z czasem wycofała się ze swych awangardowych pozycji częściowo wracając do środków wykorzystywanych przez „kino ludzi pióra”, częściowo zwracając się w stronę kina rozrywkowego. *Czerwone sorgo* Zhanga Yimou – uznane za szczytowe osiągnięcie kina Piątej Generacji – zamyka zarazem jej „Sturm und Drang Periode”.

Bez względu na to, czy w refleksji poszczególnych autorów pojawia się sam termin „awangarda”, czy tylko „nowe kino chińskie” lub „chińskie kino artystyczne”, sam fenomen miał żywot nader krótki. Okres eksperymentów w zakresie języka filmu i jego autorefleksyjności ustąpił poczynaniom, w których zaczął dochodzić do głosu aspekt komercyjny. Faktem jest bowiem, że radykalne filmy młodych twórców były niezrozumiałe nie tylko dla odbiorcy zachodniego, ale także dla samych Chińczyków. Były zdecydowanie „inne” także w kontekście rodzimym. Stąd przeświadczenie o ich awangardowym charakterze.

Za najbardziej reprezentatywne filmy wczesnej fazy twórczości realizatorów Piątej Generacji uchodzą takie filmy, jak *Jeden i ósmiu* (*Yi Ge He Ba Ge*, 1983) Zhanga Junzhao, *Żółta ziemia* (*Huang Tu Di*, 1984) Chena Kaige, *Złodziej koni* (*Dao Ua Zhei*, 1987) Tiana Zhuangzhuanga oraz *Przypadek z czarnym dziełem* (*Hei Pao Shi Jian*, 1986) Huanga Jianxina. Operatorem dwu pierwszych filmów, którego autorski wkład jest niewątpliwy, był Zhang Yimou. Jeśli mielibyśmy zachować pojęcie chińskiej awangardy filmowej, mimo wszelkich wątpliwości i zastrzeżeń, to właśnie dzięki tym filmom.

Pierwszy z nich, *Jeden i ósmiu*, jest zarazem najmniej znany. Od początku miał zakaz wyświetlania zagranicą, mimo że realizatorzy dokonali żądanych przez cen-



Król dzieci, reż. Chen Kaige (1987)

zurę zmian. Były one dość istotne, ponieważ nie chodziło tylko o proste cięcia. Niektóre sceny musiały zostać nakręcone od nowa, by w daleko idący sposób zmienić ich znaczenie. Chociaż radykalna w filmie była jego forma i język, uwaga krytyki i późniejszych komentatorów koncentrowała się na treści, a zwłaszcza na „opozycyjnej” wymowie. Umieszczam ten termin w cudzysłowie, ponieważ ani w tych latach, ani później nie mogły powstawać filmy jawnie opozycyjne wobec systemu komunistycznego i polityki partii. Stąd ucieczka filmowców w historię i lokowanie akcji w czasach przedrewolucyjnych, by krytykę współczesności wyrażać w sposób metaforyczny. Zhang Junzhao wprawdzie mówi o latach japońskiej inwazji i oporze organizowanym przez Ósmą Armię, czyli siły komunistyczne, lecz podejmuje problem, który nie przestał być aktualny – nieufności, podejrzliwości

i represji wobec swoich, którym nie dowodzi się ich winy, lecz oczekuje, że to oni sami dowiodą swojej niewinności.

Jeden i ośmiu to film o lojalności i niesprawiedliwości. W niebezpiecznej sytuacji komisarz Wang, ofiara fałszywego oskarżenia, ryzykuje życie, by dowieść swego oddania partii. Podstawą był epicki poemat Gao Xiaochuana, który następnie adaptował Zhang Ziliang. Temat był szczególnie bliski całej ekipie realizatorskiej, pozwalając wyrazić emocje i przemyślenia, których podstawą były ich własne przeżycia.

Charakterystyczny dla tych filmów, skądinąd autorskich w każdym calu, był sposób ich realizacji. Młody zespół stanowił jedność. Mówi o tym wprost Xiao Feng: *Gdy wracam do czasów realizacji filmu „Jeden i ośmiu”, nie mogę w żaden sposób orzec, czyj wkład był większy, a czyj mniejszy. Nikt o tym nie myślał. Po prostu każdy próbował dać z siebie wszystko. Reżyser, Zhang Junzhao, dokonał ostatecznej korekty scenariusza. Lecz wiele wspaniałych rzeczy wymyśliliśmy razem. Zhang Yimou zasugerował scenę, w której Japończycy masakrują wieśniaków. Widząc dekoracje Ningxia, nalegał na rozległą skalę sceny ucisku. He Qun wymyślił scenę, w której Smoky zabija pielęgniarkę, lecz to wszystko było rozwijane i uzupełniane w niekończących się dyskusjach całej grupy*³¹.

Nie inaczej było w wypadku *Żółtej ziemi*, gdzie trudno przeprowadzić linię demarkacyjną między wkładem reżysera – Chena Kaige i wkładem operatora – Zhanga Yimou, który po latach powiedział: *Byliśmy starymi przyjaciółmi, zaczęliśmy ten film tuż po ukończeniu szkoły w poczuciu wspólnoty. (...) Dyskutowaliśmy ze sobą o wszystkim. Jako świeżo upieczeni absolwenci byliśmy nader energiczni, pełni ambicji i nadziei wstrząśnięcia światem. Trudno powiedzieć, do kogo należy taka czy inna część filmu. W moim rozumieniu ten film wyrażał ducha młodości i solidarności. Symbolizował poszukiwania i emocje naszej generacji. Ten rodzaj współpracy zacierał granice między Ja i Ty, i nie sposób powiedzieć, że jeden z nas był ważniejszy niż ten drugi. (...) Pracowaliśmy wspólnie nad scenariuszem i postaciami, wymieniając poglądy*³².

Wracając do filmu *Jeden i ośmiu*. Z perspektywy czasu doskonale widoczne jest, że znamię awangardowości jest tutaj sprawą ekspresji wizualnej, a nie treści bądź narracji, która w swej klasycznej formie właściwie nie występuje. Zhang Yimou nie opowiada, lecz wyłącznie pokazuje. Niemniej wypadnie przyznać, iż jest to także sprawą niezwykle na owe czasy tematu.

Komisarz polityczny Wang podejrzany o szpiegostwo na rzecz Japończyków zostaje uwięziony przez szefa sekcji Xu razem z ośmioma lokalnymi bandytami. Oddział odcięty od głównych sił Ósmej Armii próbuje przedostać się przez jałowe pustkowia na miejsce zgrupowania. Zagrożenie ze strony Japończyków sprawia, iż Xu decyduje się uwolnić więźniów, by mogli wziąć udział w walce. Większość ginie, a oddział ulega rozproszeniu. Xu zostaje ranny, a Wang wraz z jednym z bandytów ofiarnie niosą go w stronę, gdzie spodziewają się napotkać główne siły Ósmej Armii. Bandyta deklaruje, że będzie nadal walczył z Japończykami i przestanie rabować biedaków, ale pozostanie bandytą i nie przyłączy się do partii. Odcodzi w bezkres pustego krajobrazu. Film kończy wymiana ujęć – przeciwując między nim i Wangiem oraz Xu.

Ekipie chodziło jednak przede wszystkim nie o to, by zrobić film na ryzykowny temat, lecz by radykalnie zerwać ze stylem à la Hollywood-Mosfilm, jak ironicznie nazywano dotychczasową poetykę chińskiego kina.

Najlepiej wyraził to Zhang Yimou: *Ogarniała mnie złość za każdym razem, kiedy brałem do ręki kamerę. Wszyscy mieliśmy zasadniczo dość niezmiennego, nieelastycznego stylu chińskiej reżyserii i byliśmy gotowi walczyć z tym za wszelką cenę w naszym pierwszym filmie. Odłożyłem kamerę, spojrzałem i powiedziałem do siebie: o Boże, kompozycja jest wciąż taka sama jak w starych filmidłach. Nie! Obróćmy obiektyw naokoło – po prostu naokoło, podnieśmy go, po prostu po to, by podnieść. W istocie, jeśliby Pan zapytał, czy miałem jakiś pomysł w tej swojego rodzaju niepełnej kompozycji, to odpowiedź brzmi: nie, chodziło po prostu i rozmyślnie o to, by być innym*³³.

I to właśnie się powiodło. *Jeden i ośmiu* to prawdziwe laboratorium twórczej filmowej wyobraźni. Ni Zhen utrzymuje, że jedyny w swym rodzaju emfaticzny styl wizualny był główną przyczyną sukcesu filmu. Decydowała asymetryczna, nie zrównoważona koncepcja ujęć i fotografowanie na taśmie barwnej w taki sposób, jakby się miało do czynienia z taśmą czarno-białą. Ni Zhen podkreśla też doniosły wkład Zhanga Yimou, pisząc, że to jego *upór i wyróżniający się język wizualny są doskonale widoczne, zarówno jeśli chodzi o styl, jak i stronę znaczeniową. Płaskie i proste obrazy, niezwykle kąty widzenia i czyste linie, redukcja postaci ludzkich do małych plamek na ogromnych przestrzeniach, upodobanie do nieruchomych ujęć i zamrażania czasu to jego cechy charakterystyczne*³⁴.

Nieuprzedzonego odbiorcę uderzy już na pierwszy rzut oka kontrast między dominującą w filmie ciemną tonacją (wiele scen rozgrywa się mroku) i asymetrią a typową dla wcześniejszych filmów kompozycją centralną i jasnym oświetleniem. Brutalność zachowań i brutalny język zastąpiły dawną powściągliwość i sentymentalizm. Dodajmy jeszcze upodobanie do cięć skokowych (jak pamiętamy, w klasycznym kinie uchodzących za błąd), niediegetyczne ruchy kamery, ujęcia ustanawiające z góry i z dołu oraz ekstremalną stylizację. Wyznaczniki stricte filmowe – organizacja przestrzeni, perspektywa, dźwięk – funkcjonują jako elementy strukturujące scenę, a nie dopełnienie przenoszonych na ekran treści.

Od samego początku protestowali szefowie studia i aktorzy. Przegląd pierwszych nakręconych scen upewniał ich w przeświadczeniu, iż kompozycja jest fatalna, wszystko tonie w ciemnościach, a aktorzy nie znajdują się w centrum kadru. Wykonawcy marudzili, że umieszczenie ich na krawędzi kadru, przesłonięcie mrokiem czyni z nich kukły, brzydkie i nierozpoznawalne. Ale twórcy twardo obstawali przy swoim, domagając się prawa do eksperymentu. Prestiżowy sukces filmu był bezsporny, ale dla reżysera przekładał się wyłącznie na kłopoty. Toteż zaraz wycofał się na bezpieczne pozycje komercyjnego kina, zwłaszcza że brak dystrybucji światowej sprawił, iż wszystkie honory przypadły kolejnemu filmowi Piątej Generacji – *Żółtej ziemi*.

Żółta ziemia Chena Kaige jest bodajże najbardziej znanym i najczęściej komentowanym filmem Piątej Generacji cieszącym się renomą arcydzieła. W całej dalszej karierze reżyser raz tylko powtórzył swój sukces, realizując film *Żegnaj, moja konkubino* (1993). Filmy, które powstały po *Żółtej ziemi* – *Król dzieci* i *Wielka parada* – spotkały się ze złym odbiorem i powszechnym niezrozumieniem.

Choć *Żółta ziemia* od pierwszych kadrów zwraca uwagę oryginalnością i nowatorskim stylem wypowiedzi, nie jest tak jednoznacznie przypisywana poetyce awangardowej, jak *Jeden i ośmiu*, *Przypadek z czarnym dziełem* czy *Złodziej koni*. Zapewne za sprawą odwołania się do tradycji starego malarstwa chińskiego, która

ukszałtowała wizualną poetykę dzieła, pociągając za sobą filozoficzne inspiracje nieodłącznie z nią związane³⁵. Nadto przypominało to maoistyczne hasło „napełniania młodym winem starego dzbana”, czyli wpisywania współczesnych treści w stare formy. Film podejmował ten motyw *expressis verbis*. Jego akcja dzieje się w 1939 r. w małej górskiej wiosce prowincji Shaanxi. Przybywa tu Gu Qing, żołnierz Ósmej Armii. Gu otrzymał proste zadanie – ma zbierać stare pieśni, śpiewane przez wieśniaków, które zaopatrzone w nowe teksty służyć będą żołnierzom. Pieśni śpiewane na wsi są bezbrzeżnie smutne, oddają niedole ciężkiej pracy, przytłaczającej nędzy, braku perspektyw, zniewolenia kobiet. Aktualne teksty mówią o szczęśliwej przyszłości, którą zapewni ludowi partia komunistyczna. Nic jednak tego nie zapowiada. *Symboliczny wymiar pracy żołnierza* – wspomina Chen Kaige – który zarazem zachowuje i niszczy ludowe pieśni, jest dokładnie tym, co zawsze czyniła Partia Komunistyczna. Zawłaszczala ludowe obyczaje, sztukę i tradycję i transformowała je w coś, co miało nas urobić. Nawet pieśni takie, jak „Wschód jest Czerwony”, wywodziły się z lokalnych pieśni północnego Shaanxi, lecz zostały całkowicie przekształcone i zmienione³⁶. Synekdochicznie ujęty „romans partii z ludem” kończy się tragicznie. Tak właśnie został zinterpretowany fabularny tok opowieści. Gu jest przyjazny, życzliwy, stara się pomagać chłopom, u których zamieszkał – pracuje w polu, nosi wiadra wody, co należało do obowiązków czterastoletniej Cuiqiao i było zadaniem ponad jej siły, choć wykonywanym bez szemrania. Jego próby indoktrynacji nie padają jednak na podatny grunt. Życie chłopów determinuje odwieczny porządek, te same od wieków zasady, jest im obce samo pojęcie zmiany. Słowa Gu chłonie z przejęciem mała Cuiqiao. Fascynuje ją myśl, że kobiety także są przyjmowane do wojska i traktowane na równych prawach z mężczyznami. Mogą o sobie stanowić i decydować o tym, kogo posłubią.

Los Cuiqiao jest prefigurowany sekwencją początkową. Gdy Gu przybywa do wsi, właśnie odbywa się wesele. Oblubienicą jest młodziutka dziewczynka, rówieśnica bohaterki, mężem starszy, odstręczająco brzydki mężczyzna. Świąteczny nastrój, obrzędowa czerwień lektyki i stroju panny młodej, radosny nastrój przyjęcia nie maskują przerażenia i rozpaczki dziewczyny. Cuiqiao uważnie się przygląda, wie, że wkrótce czeka ją podobny los. W dalszym ciągu filmu pojawi się niebawem swatka stręcząca dziewczynie podobne małżeństwo. Mężatką jest jej starsza siostra, nieszczęśliwa i poniewierana w tym związku. Ponawia próby powrotu pod ojcowski dach bezskutecznie, bo byłaby tylko jedną więcej osobą do wyżywienia w głodującej rodzinie. Ubóstwo wsi jest zasygnalizowane symbolicznie. W trakcie owej „wystawnej” uczyty podawane są drewniane ryby. Prawdziwych nikt nie jada.

Cuiqiao prosi Gu, by zabrał ją ze sobą do siedziby armii, Yan'an, bowiem po wyznaczonym czasie musi on tam wrócić. Ale żołnierz nie może tego uczynić tak po prostu, musi prosić przełożonych o zezwolenie. Przyrzeka jednak dziewczynie, że wróci po nią i Cuiqiao żyje tą nadzieją, a tymczasem zbliża się termin ślubu. Cuiqiao nie ma siły i odwagi Jin'er z *Czerwonego sorgo* (reż. Zhang Yimou, 1987), która potrafi się obronić przed starym, trędowatym mężem. Bohaterka *Żółtej ziemi* nie ma innego wyjścia niż podporządkowanie w sytuacji, gdy Gu ją zawiódł. Niemniej decyduje się na desperacki krok, dopuszczając do tajemnicy jedynie młodszego brata. Próbuje przepłynąć się nocą przez rzekę, bo zamierza sama szukać drogi do Yan'anu.

Podobnie jak niejasne i subwersywne jest przesłanie filmu, ambiwalentne jest jego zakończenie. Nie dowiadujemy się, co stało się z Cuiqiao, lecz najbardziej

prawdopodobne jest, że utonęła, choć film podsuwa w tej mierze tylko niejasną sugestię.

Żółta ziemia była pierwszym filmem Piątej Generacji, w której „wywrotowe” strategię przekazu kwestionowały jego powierzchniowo manifestowane treści. Otwierająca i zamykająca film pieśń, głosząca uszczęśliwianie ludu przez komunistów, jest ironicznym nawiasem. Gu potrafi jedynie budzić nadzieje, których nie jest w stanie spełnić. Ten sposób ukształtowania przekazu, który mówi w istocie coś innego niż głosi, także – podobnie jak styl wizualny – wywodzi się ze starej chińskiej tradycji filozoficznej i literackiej. By uchylić się przed kontrolą i wyrazić myśl zakazaną, uciekano się do „drogi okrężnej”, w przesadnej pochwale kryjąc ostrze krytyki³⁷.

Pierwszy „wywrotowy” gest wykonał Chen, adaptując prozę Ke Lana *Echo z głębi doliny*. W oryginale żołnierz zakochuje się w wieśniaczce i prowadzi ją na ścieżki rewolucji. Ze scenariusza przeredagowanego przez reżysera zniknął melodramatyczny wymiar opowieści, wyłoniła się symboliczna, poetycka filmowa wizja.

Miejsce, w którym kręcono film (Shaanxi, nad Żółtą Rzeką), jest kolebką narodu chińskiego. Tę ziemię ten lud uprawiał od wieków. Zarówno reżyser, jak i operator chcieli wyrazić odwieczny związek człowieka z ziemią, rzeką, niebem, skałą, jedność z naturą i jej odwiecznym rytmem.

W „Żółtej ziemi” – pisze Harry H. Kuoshu – wszechobecność samej ziemi przesłania i pomniejsza ludzi na niej żyjących. Przedstawiany zgodnie z taoistyczną kosmologią, która zakłada, że człowiek może zwyciężyć tylko w harmonii z naturą, obraz wielkiej ziemi jest odmienny od preferowanego przez kulturę chińską. Po pierwsze, kontrastuje z ideą chińskiej rewolucji, która podporządkowuje naturę ludzkiej woli, po drugie, z życiowymi przeświadczeniami chłopstwa, przytłoczonego dominacją natury. Nadzieje rozbudzone przez te różne reakcje na naturę można zrealizować tylko przez konfucjański Złoty Środek, jedyny, który może oferować Chinom lepszą przyszłość³⁸.

Sam Chen Kaige określił swój fundamentalny zamysł wobec *Żółtej ziemi* jako „przemilczenie” bądź przesłonięcie, powołując się na klasyczne taoistyczne frazy:

*Wielka muzyka nie potrzebuje dźwięku
Wielki obraz nie ma formy³⁹.*

W tym duchu analizuje jego film Mary Ann Farquhar, przypominając, że pustka i nicość są kluczowymi pojęciami chińskiej filozofii i estetyki. Nicość (*wu*) rodzi świat przez „pierwotne tchnienie” (*qi*), które formuje główne zasady *yang* i *qi*, trzy źródła – niebo, ziemię i człowieka, cztery pory roku etc.

Cechami „Żółtej ziemi” – pisze autorka – są puste miejsca, milczenie, znaczenia niewyrażone słowami. Jeśli przemyślimy na nowo początkowe i końcowe sceny filmu, ukazujące niebo, ziemię i człowieka, ich lektura zostanie wyposażona w symbolizm przerastający same obrazy⁴⁰.

Przypadek z czarnym działem (1985) Huanga Jianxina jest pierwszym ogniwem jego trylogii miejskiej, którą dopełniają *Przemieszczenie* (*Cuo wei*, 1987) i *Transmigracja* (*Lunhui*, 1989, znany też pod tytułem *Samsara*). Film ten, zaliczany do awangardowej kultury modernistycznej, był najczęściej interpretowany jako wyraz głębokiego rozczarowania systemem. Jego tematem ukrytym w strukturze głębo-



żegnaj, moja konkubino, reż. Chen Kaige (1993)

kiej jest w istocie fiasko tego systemu, który z istoty pozostaje niereformowalny, trawiony przez niedające się usunąć sprzeczności. Autor studium poświęconego trylogii Huanga Jianxina, Paul G. Pickowicz, lokalizuje ją w ramach tzw. postsocjalizmu. Jego zdaniem kultura chińska w latach osiemdziesiątych była konglomeratem niesłychanie złożonym. Zawierała jeszcze elementy minionej kultury imperialnej, kultury burżuazyjnej okresu Republiki, pozostałości kultury socjalistycznej, składniki rodem z modernizmu i postmodernizmu ⁴¹.

Pojęcie postsocjalizmu przyjęte do jej scharakteryzowania zaczerpnął od Arifa Dirlika, który tak właśnie nazwał ideologię partii komunistycznej w dobie postmaoizmu. *Socjalizm po chińsku oznaczał przyjęcie kapitalistycznych metod w dziedzinie ekonomii i zarządzania, mających na celu przewyżczenie błędów minionego okresu* ⁴². W dziedzinie kultury – zdaniem Pickowicza – oznacza to wzrastające jej zróżnicowanie, nasilającą się ambiwalencję i konfuzję, wyrażające stan społecznej niepewności. Ludzie wiedzą już, czego nie chcą, lecz nie wiedzą, czego chcą.

Obszerny fragment poświęcony filmowi *Przypadek z czarnym działem* znajdujemy też u Silbergelda. Interpretuje on ten film w kategoriach gatunkowych, rozważając specyfikę przekształceń melodramatu, spadku, od którego Piąta Generacja nie potrafiła się uwolnić. Film ten uznaje za pseudodramat, gatunek wyróżniający się satyrycznym ujęciem.

W „Czarnym działle” – pisze Silbergeld – opisany jest rozdźwięk między chińskim dążeniem do modernizacji, przystąpienia do świata kapitalizmu korporacyjnego i skuteczności rynkowej a politycznym usiłowaniem zachowania leninowsko-maoistycznego stanowiska, historycznie zakorzenionego w walce klas i paranoicznym lęku przed wrogami klasowymi zawsze czającymi się wszędzie. Film „Czarne działło” jest ustrukturuwany jak melodramat, ale jego intencją jest wywo-

*lanie ducha systemu skażonego w samodestrukcyjnej aurze moralnej hiperboli, orzekającej, co jest słuszne i kto jest zły*⁴³.

Cokolwiek by jednak powiedzieć o odwadze moralnej reżysera, która nieodmiennie ściągała nań kłopoty (film początkowo zdobył nagrody i wyróżnienia, zostały one jednak anulowane w rezultacie politycznej interwencji), pojęcie awangardowości przypisywanej jego filmowi wynikało jednak przede wszystkim ze sposobu wizualnego ukształtowania i szczególnej funkcji scenografii. Podkreśla to Silbergeld, pisząc, że w żadnym innym filmie z tego okresu scenografii nie przypadła rola tak znacząca. *To zasługa Liu Yichuana, który zestawił postmodernistyczny obraz przemysłowy z wizją równie sardoniczną jak ta, którą stworzył Charlie Chaplin w „Dzisiejszych czasach”*⁴⁴.

Trudno się z tym nie zgodzić, ale nazwisko wymieniane najczęściej, gdy mowa o wizualnej stronie *Przypadku z czarnym działem*, to Antonioni. Kompozycja kadru, z silnym wyeksponowaniem elementów geometrycznych, sposób traktowania barw od pierwszego wejrzenia przywodzi na myśl twórczość włoskiego mistrza. By przejść do szczegółów, nieodzowne jest jednak przypomnienie filmu nieznanego polskiemu widzowi. Jest to adaptacja opowiadania Zhanga Xianlianga *Romantyczne czarne działo*. Główny konflikt, w który uwikłany jest bohater Zhao Shuxin, rozgrywa się w obrębie chińskiego przedsiębiorstwa współpracującego z niemieckim partnerem, między zastępcą sekretarza partii odpowiedzialnym za ideologię, a managerem odpowiedzialnym za produkcję. Konflikt ten jest rezultatem groteskowego nieporozumienia. Zhao, który jest inżynierem, służył jako tłumacz niemieckiemu partnerowi, Hansowi. Został odsunięty od swojej funkcji i przeniesiony do innego działu w wyniku podejrzania o szpiegostwo. Jest zapalonym szachistą i gdy dostrzeża, że zostawił w pokoju hotelowym jedną z figur – czarne działo, wysyła telegram z prośbą o zwrot. Telegram wydaje się podejrzany już urzędnicze na pocztce, która powiadamia odpowiednie czynniki. Zaczyna się śledztwo, ale w sposób typowy dla działania komunistycznego systemu. Jesteśmy w kręgu działań, który europejskiemu odbiorcy przywodzi na myśl Kafkę bądź Orwella. Nikt nie oskarża Zhao, który nawet nie wie o tym, że jest podejrzany i nie rozumie swojej sytuacji. Upór, z jakim Hans domaga się swego tłumacza, tylko sytuację tę pogarsza. Fakt, że współpraca z nowym tłumaczem, który nie zna terminologii technicznej, prowadzi nie tylko do nieporozumień, ale do szkód i strat, niczego nie zmienia. Nie zmienia też niczego wyjaśnienie sprawy ani konieczność odwołania się do kompetencji Zhao. Partyjni decydenci nie potrafią pojąć, dlaczego Zhao wydał pieniądze na telegram, gdy mógł kupić taniej nowy komplet szachów. Bohater decyduje, że już więcej nie będzie więcej grał.

Huang Jianxin realizuje swój film, stale zachowując ironiczny dystans, statyczną kamerę, za pomocą długich ujęć, stosując konsekwentnie ograniczoną skalę barw. Struktura narracji zawiera częste puste kadry, stanowiące rodzaj kompozycyjnych pauz. Operatorzy operują kolorem czerwonym, żółtym, białym i czarnym, konsekwentnie unikając niebieskiego i zieleni. Nie ma tu ujęć nieba ani roślinności, dominuje przytłaczająca architektura przemysłowa, która pomniejsza postaci ludzkie, nasuwając porównanie z mrówkami czy karłami. Barwa nie zawsze jest związana z przedmiotem (czerwone samochody, żółte maszyny), jej użycie, jak zauważają Berry i Farquhar, jest raczej abstrakcyjne niż naturalne⁴⁵. Owe puste znaczeniowo kadry, istniejące jakby poza diegezą, przedstawiają przede wszystkim słoneczny krąg

na tle nieba przekreślonego pionami jakiejś przemysłowej konstrukcji bądź płataniną drutów. Wyjęte z kontekstu mogłyby uchodzić za obrazy abstrakcyjne. Wiele scen jest utrzymanych w jednej, często białej barwie.

Silbergeld podkreśla, że ze wszystkich efektownych obrazów zdjęcia pokoju *tworzą wizualny komentarz o największej sile wyrazu*. To *stricte* język znaczącej formy, a nie odbicia rzeczywistości. W tym pokoju mieści się niemal wyłącznie stół wydłużony do absurdalnych wymiarów. Gigantyczny zegar (3 x 4 m) zajmuje całą ścianę. Dominuje oślepiająca, nierealna biel. *Scenografia – pisze Silbergeld – odtwarza wschodnią logikę wizualną, taką jak w modernistycznym malarstwie chińskim i instalacjach, które pojawiły się na arenie sztuki dokładnie w tym czasie, ze swoją własną realnością, która wykpiwała i podawała w wątpliwość autorytet codziennej, kontrolowanej przez rząd rzeczywistości* ⁴⁶.

Huang Jianxin komentuje tę rzeczywistość znakami wizualnymi, które niosą także rodzaj diagnozy.

W finale filmu Zhao przygląda się zabawie dzieci w parku. Stawiają one z licznych cegiełek rodzaj muru – węża. Jeden nieznaczny ruch pociąga za sobą efekt domina: każda z kolejnych cegiełek przewraca następną, aż rozpadnie się cała budowla. Dzieci ponawiają te czynności i cały proces powtarza się od nowa. Scena ta więcej mówi o jałowości podejmowanych wysiłków niż absurdalne sytuacje i dialogi.

Współpraca chińsko-niemiecka przebiega z wielkim rozmachem, ale wystarczy wieloznaczność terminu „Kugel”, z którym nie uporał się tłumacz, by doszło do uszkodzenia kosztownej maszyny.

Niezwykłe dzieło Tiana Zhuangzhuanga *Złodziej koni* było zaliczane bezdyskusyjnie do filmów o proveniencji awangardowej, choć – podobnie jak inne wspomniane tu utwory – interpretowano je w dyskursach poświęconych innej problematyce. Reżyser wykorzystał powieść Zhanga Rui *Historia złodzieja koni*, lecz jej nie adaptował. Należała ona do literatury poszukiwania korzeni, natomiast Tian wybrał trop bardzo odmienny, niwecząc przy okazji fabularny wymiar oryginału mającego typową melodramatyczną strukturę. Twórca nie zrealizował filmu mieszczącego się w kategorii dzieł fabularnych, znacznie przekroczył formułę relacji dokumentalnej, tworząc dzieło wyjątkowe – rodzaj swobodnej poetyckiej suity obrazów – przywodzące na myśl dzieła spod znaku awangardy, choć niepodobne do żadnego z nich ⁴⁷.

Krytyka chińska (na Zachodzie film przez długie lata nie był w ogóle znany) rozpatrywała wczesne filmy Tiana w ramach tzw. *minority genre*, kina poświęconego zamieszkującym Chiny mniejszościom narodowym. Poprzedzający *Złodzieja koni* film *Na ziemi łowców* został zrealizowany w Mongolii, *Złodziej* – w Tybecie, Gansui i Qinghai. Żaden z nich, mimo wykorzystania autentycznego materiału, nie pretendował do miana dokumentu. Tian nie zrealizował tych filmów z myślą o ukształtowaniu przekazu informacyjnego, który dostarczałby widzowi konkretnych wiadomości o życiu, obyczajach, wierzeniach ludzi ukazanych na ekranie. W wypadku *Złodzieja koni* jedynym jasno określonym konkretem jest data – wydarzenia rozgrywają się w 1923 r. Ale z komentarzy reżysera dowiadujemy się, że data ta nie ma istotnego znaczenia, bowiem w warstwie emocjonalnej i znaczeniowej film metaforyzuje doświadczenia z czasów rewolucji kulturalnej. Akcja *Złodzieja koni* mogłaby się rozgrywać dziesięć lat wcześniej lub dziesięć lat później, choć oczywiście przed zajęciem Tybetu przez Chiny.

Film *Tiana* nie tyle opowiada o życiu niewielkiej społeczności tybetańskiej – klanu żyjącego daleko w górach, oddanego tradycji religijnej, obyczajom, praktykującego te same obrzędy i wiernego swoim przekonaniom, ile życie to po prostu pokazuje bez komentarza objaśniającego, co właściwie oglądamy. By się tego dowiedzieć, musimy odwołać się do wiedzy spoza tekstu, na przykład sięgnąć do informacji na temat *tianzang*, miejsca, gdzie mieszkańcy wioski wyprawiają rytualne pogrzeby. Dźwięki kołatek przywołują drapieżne ptaki, które pożerają poćwiartowane zwłoki. Lamowie odprawiają modły, płoną świece, a ludzie przychodzą złożyć hołd zmarłemu i pozostawić ofiary w postaci monet lub przedmiotów. Podobnie jest w wypadku innych scen, zwłaszcza tych o charakterze religijnym, takich jak uroczystość błagania ducha gór o błogosławieństwo, scena tańca duchów, ceremonia topienia kozła ofiarnego, modły pary bohaterów w świątyni. Tian uznał, że jedyne, co widz winien wiedzieć, a to jest oczywiste, to fakt, że ogląda obrzęd religijny. W tym okresie twórczości reżyser pokładał nieograniczoną wręcz wiarę w obraz, tak jakby realizował film niemy, gdzie jest on jedynym świadkiem przekazu odautorskiej intencji. Wierzył, że obraz potrafi oddać wszystkie najsłabsze odcienie nastroju, emocji, głębszego sensu tego, co pokazuje.

Film ma wszelako zarys pewnej nikłej fabuły i indywidualnego, pierwszoplanowego bohatera – Luoerbu, złodzieja koni. „Fach” bohatera był źródłem zabawnych nieporozumień i nietrafnych interpretacji intencji starszyny wypędzającej Luoerbu i jego rodzinę z wioski. Otóż bohater musi udać się na wygnanie nie z powodu dokonywanych kradzieży. W tych czasach wśród tych społeczności był to zawód jak każdy inny i nie skazywał złodzieja na ostracyzm. Luoerbu jest oskarżony o świętokradztwo. Ofiarował swojemu małemu synkowi medalion, który znalazł wśród darów złożonych w świątyni. W istocie nie była to kradzież. Bohater pozostawił w zamian pieniądze, lecz nie potrafi tego udowodnić, więc nic go nie uchroni przed karą. Wątek fabularny wynika z tego właśnie faktu i rozwija się jako jego konsekwencja. Luoerbu próbuje przetrwać na pustkowiach Mount Oalor, które uchodzi za siedlisko diabła, ale zimno i głód powodują śmierć dziecka. Gdy rodzi się drugi synek, bohater wie, że nie ma szans przeżycia. Po raz ostatni kradnie konie, wyprawia żonę z niemowlęciem do wioski, a sam odchodzi. Gdy kamera ponownie prowadzi na *tianzang* i widzimy ptaki rozszarpujące zwłoki, domyśliłyśmy się, że bohatera spotkał taki właśnie koniec.

Film daje się zatem opowiedzieć jako pewna spójna historia, lecz jedynie w wyniku „wtórnego opracowania”, takiego, jakiego dokonujemy, próbując opowiedzieć sen. Następstwo scen nie jest dyktowane logiką fabuły, związane zależnościami przy czynowo-skutkowymi, nie ma celowościowego ukierunkowania. Ukazują się one kolejno na ekranie z ową naturalną bezpośredniością przejawiania się snu. Każda stanowi autonomiczną całość, nie wynika z poprzedniej i nie zapowiada następnej.

Jeśli *Złodziej koni* zdradza pewne podobieństwo z innymi filmami Piątej Generacji, to wynika ono ze sposobu traktowania pejzażu wspólnego im wszystkim. Pejzaż nie jest tłem lecz pełnoprawnym bohaterem zdarzeń. Chiny to kraj nader rozległych, pustych przestrzeni – gór, pustyń, jałowej ziemi. Bezmiar ten przytłacza człowieka, którego już znacznie wcześniejsze malarstwo redukowało do roli punktu w krajobrazie. Tian podkreśla ten właśnie rodzaj relacji ludzi ze skałą, równiną, rzeką, śnieżnym pustkowiem. Umieszcza linię horyzontu w taki sposób, iż eksponuje ziemię, redukując niebo do wąskiego paska lub prześwitu między skałami.

Tian, zgodnie z przyjętą przez siebie regułą przemawiania obrazem, minimalizuje funkcję dialogu. Ma on znaczenie niemal wyłącznie na płaszczyźnie wewnątrzdiegetycznej, służy porozumiewaniu się między postaciami, a nie komunikacji z widzem. Ten rodzaj „adresowania” jest zdecydowanie bliższy strategiom kina awangardowego niż innym jego formacjom.

Jeśli rozumieć awangardę tak, jak rozumiano ją w XIX wieku, gdy po raz pierwszy posłużył się tym terminem w odniesieniu do sztuki Henri de Saint-Simone, pisząc o malarstwie Gustave’a Courbета, czyli jako praktykę artystyczną wychodzącą poza obowiązujące konwencje, wówczas całe kino Piątej Generacji należałoby uznać *tout court* za awangardowe. Termin ten precyzyjnie określa pozycję artysty wobec tradycji i tendencji aktualnie obowiązujących, pozycję outsidera bądź buntownika, za którym z czasem podążą inni.

Jeśli jednak stosunkowo szybko uznano, że ów awangardowy impet został wyhamowany, to – jak sądzę – nie dlatego, by późniejszym filmom odmawiano oryginalności bądź inwencji, jak też nie dlatego, że twórców w większym stopniu ograniczały restrykcje zewnętrzne, lecz dlatego, że poczynając od *Czerwonego sorgo* (1987) Zhanga Yimou filmy te wpisały się w główny nurt i tak właśnie je odbierano.

Ponadto na rozumienie awangardy jako „straży przedniej” od początku nakładała się inna interpretacja tego terminu. Awangardę pojmowano również, a właściwie przede wszystkim, jako odrębny nurt twórczości filmowej, mającej własny system produkcji i rozpowszechniania, a przede wszystkim własnych twórców, krytyków i publiczność, czasopismo, kluby, stowarzyszenia etc.

Awangardy w tym rozumieniu w kinie chińskim istotnie nie było.

ALICJA HELMAN

¹ Xudong Zhang, *Chinese Modernism in the Era of Reforms. Cultural Fever, Avant-Garde Fiction and the New Chinese Cinema*, Duke University Press, Durham, London 1997, s. 3.

² Tamże, s. 154.

³ M. Berman, *All That is Solid Melt into Air*, Verso Book, New York 1998.

⁴ R. Williams, *When was Modernism?* w: tegoż, *The Politics of Modernism Against the New Conformists*, Verso, London 1989, s. 33.

⁵ Xiaobing Tang, *Residual Modernism: Narratives of the Self in the 1980*, w: *Chinese Modern: The Heroic and the Quatidian*, Duke University Press, Durham 2000, s. 199.

⁶ Tamże, s. 223-224.

⁷ Gao Singlu, *Zhongguo dangdai Meislu shi, Shanghai* 1991. Książka dostępna tylko w języku chińskim. Cyt. za: Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt.

⁸ Li Tuo, Yijinbawu, „*Jintian*”, 1991, nr 3-4. Pozycja dostępna tylko w języku chińskim. Cyt.

za: Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt.

⁹ R. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa–Łódź 1990, s. 9.

¹⁰ Dai Jinhua, *Rethinking the Cultural History of Chinese Cinema*, w: *Cinema and Desire. Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, red. Jing Wang, Tani E. Barlow, Verso, London, New York 2002, s. 239.

¹¹ Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt., s. 5.

¹² Pracę Xu Jingya z 1989 r. *Jucqi de shiqun* dostępną tylko w języku chińskim cytuję za Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt., s. 130.

¹³ Tamże, s. 151.

¹⁴ Tamże, s. 153. Autor przytacza m.in. opinię Zhanga Zipinga (*Xingcunze de wenxue*, Taipei 1992), którego tekst jest dostępny tylko w języku chińskim.

- ¹⁵ M. Szmyt, *Współczesna sztuka chińska. Tradycja klasyczna, socrealizm, estetyka zachodnia*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2007, s. 61.
- ¹⁶ K. Smith, *Nine Lives. The Birth of Avant-Garde Art in New China*, Sealoverlag AG, Zurich 2000.
- ¹⁷ Tamże., s. 21-22.
- ¹⁸ M. Szmyt, *Współczesna sztuka chińska* dz. cyt.
- ¹⁹ I. Łabędzka, *Teatr niepokorny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Poznań: 2003, s. 64.
- ²⁰ M. Szmyt, *Współczesna sztuka chińska* dz. cyt. Por. s. 92-93, gdzie autorka opisuje poczynania Stowarzyszenia Stawu, które powstało w 1986 r. z inicjatywy artystów z Akademii Sztuk w prowincji Zhejiang. Grupa zmierzała do nawiązania dialogu z publicznością przez manifestacje uliczne i happeningi. Przytaczam za autorką opis jednego z takich wydarzeń: *Jeden z projektów Stowarzyszenia Stawu sprowadzał się do ustawienia na ulicy wyciętych z papieru figur, które miały przywołać ruchy taijiquau (w języku polskim figuruje pod nazwą tai chi) oraz funkcjonować jako odpowiednik realnych postaci wykonujących te ćwiczenia. Pomysł instalacji był dosłownym nawiązaniem do praktyki taijiquou, które są określane mianem „boku cienia”.*
- ²¹ I. Łabędzka, *Teatr niepokorny*, dz. cyt. s. 64.
- ²² Por. Chou Wen-Chung, *Asian Concepts and Twentieth-century Composers*, „Musical Quarterly”, 1971, vol. LVII, nr 2.
- ²³ F. Lau, *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, New York-Oxford 2008, s. 99-100.
- ²⁴ Tekst (*Dianyng yu dangdai shenghuo*) dostępny tylko w języku chińskim. Cyt. za: Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt., s. 228.
- ²⁵ Xudong Zhang, *Chinese Modernism...* dz. cyt., s. 230-231.
- ²⁶ Tamże, s. 230-231.
- ²⁷ Tamże, s. 209.
- ²⁸ Shao Mujun, *The Road of Innovation in Chinese Ciemna*, w: *Chinese Film Theory. A Guide to the New Era*, red. G. S. Semsel, Xia Hong, Hou Jianping, Praeger, New York, London 1990.
- ²⁹ J. Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Book, London 1999.
- ³⁰ Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*, Routledge, New York, London 2004.
- ³¹ Ni Zhen, *Memoirs from the Beijing Film Academy the Genesis of China's Fifth Generation*, Duke University Press, Durham, London: 2002, s. 166.
- ³² Kwok-Kan Tam, *Cinema and Zhang Yimou*, w: *Zhang Yimou Interviews*, red. F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 104.
- ³³ Cytuję za: J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 7.
- ³⁴ Ni Zhen, *Memoire...* dz. cyt., s. 172.
- ³⁵ Analizę filmu pod tym kątem przeprowadził Jerome Silbergeld. Por. tegoż, *China into Film*, dz. cyt., s. 15-52.
- ³⁶ Chen Kaige, *Historical Revolution and Cinematic Rebellion*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 90.
- ³⁷ Por. na ten temat: F. Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, tłum. M. Falski, Wyd UJ, Kraków 2006.
- ³⁸ H. H. Kuoshu, *Celluloid China, Cinematic Encounters with Culture and Society*, Carbondale and Southern Illinois University Press, Edwardsville 2002, s. 215.
- ³⁹ Tamże, s. 221.
- ⁴⁰ M. A. Farquhar, *The „Hidden” Gender in „Yellow Earth”*, w: H. H. Kuoshu, *Celluloid China*, dz. cyt., s. 230.
- ⁴¹ P. G. Pickowicz, *Huang Jianxin and the Notion of Postsocialism*, w: *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*, red. N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack, E. Yan, Cambridge University Press, New York 1996.
- ⁴² A. Dirlik, *Post-socialism? Reflections on „Socialism with Chinese characteristics*, w: *Marxism and Chinese Experience*, red. A. Dirlik, M. Meisner, Sharpe, Armouk 1989.
- ⁴³ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, dz. cyt., s. 11.
- ⁴⁴ Tamże, s. 12.
- ⁴⁵ Ch. Berry, M. A. Farquhar, *From Post-socialist Strategies: An Analysis of „Yellow Earth: and „Black Cannon Incident”*, w: H. H. Kuoshu, *Celluloid China*, dz. cyt.
- ⁴⁶ J. Sibergeld, *Dzieci melodramatu*, dz. cyt., s. 13.
- ⁴⁷ Obszerną analizę *Złodzieja koni* opublikowałam w „Kwartalniku Filmowym” 2008, nr 62-63. Por. A. Helman, *Etnograficzne kino Tiana Zhuangzhuanga*.