

# Inspiracje plastyczne we wczesnej twórczości Zhanga Yimou

ALICJA HELMAN

Wydawałoby się, że nic nie jest bardziej proste i naturalne niż fakt, że artysta będący przedstawicielem danej kultury i spadkobiercą jej tradycji sięga w swej twórczości filmowej do wzorów rodzimego malarstwa i symboliki wizualnej z kręgu otaczającej go ikonosfery. Jednakże gdy weźmiemy pod uwagę sztukę z innego kręgu kulturowego niż ten, który określamy w skrócie mianem zachodniego, pojawiają się problemy natury nader specyficznej. Ponieważ przykładem, na którym chciałabym ukazać ten fenomen, jest twórczość chińskiego reżysera filmowego, Zhanga Yimou, przedstawiciela Piątej Generacji tej kinematografii, wypadnie zacząć od stwierdzenia o niekompatybilności chińskiego systemu reprezentacji charakterystycznego dla sztuk plastycznych od tysiącleci z tym, który sztuka filmowa jako taka odziedziczyła po systemie przedstawiania zapoczątkowanym w okresie Renesansu. Kamera „patrzy” i przedstawia oczami człowieka Zachodu, co wynika z jej czysto technicznych uwarunkowań i wypracowanych na tym gruncie konwencji<sup>1</sup>. Kultury inne niż zachodnia przyjęły wynalazek kinematografii z dobrodziejstwem inwentarza, początkowo bez świadomości faktu, że inkorporują to, co im z gruntu obce i co wymusza podporządkowanie się kategoriom innym niż rodzinne. Dopiero z czasem twórcy uprzytomnili sobie, iż kino dokonuje swoistego gwałtu na ich kulturze narodowej i że choć przekazują własne treści, to dokonuje się to w formach narzuconych, bo z góry zdeterminowanych. Oczywiście to zdeterminowanie ma granice, nie wyklucza możliwości przełamania czy nagięcia podstawowych reguł tak, by stały się bardziej elastyczne, otwierając pole manewru dla twórczych wyborów i manipulacji, za pomocą których dochodziłaby do głosu kulturowa inność. Trzeba tylko sobie uświadomić, że dzieje się to na granicy dwu tradycji, dwu kultur, fundamentalnie odmiennych.

Badacze tej problematyki zwracają uwagę z jednej strony na takie zagadnienia natury ogólnej, jak fundament ideologiczny chińskiej sztuki przedstawiającej oraz wpływy taoizmu i myśli konfucjańskiej, a z drugiej – na ich ucieleśnienie w praktyce malarskiej, kiedy to biorą pod uwagę punkt widzenia, ramę i kadrowanie, linię, światło i kolor.

Ho Dázhēng wywodzi podstawy chińskiego systemu reprezentacji malarskiej z wysoce rozwiniętej cywilizacji rolniczej starożytnych Chin<sup>2</sup>. Wymagała ona od ludzi kierowania się wspólnym dobrem, a więc identycznego punktu widzenia na naturę i utrzymywania z nią więzi tego samego typu. Człowiek nie pozostawał

w opozycji wobec natury, lecz stanowił jej integralną część, jednoczył się z nią. System świadomości ukształtowany na takim gruncie miał charakter czysto intuicyjny, nie czyniono rozróżnień między świadomością, emocją i intencjonalnością czy też między podmiotem a przedmiotem.

*W kategoriach chińskiego światopoglądu – pisze autor – przedkłada się utylitarność nad materializm; w kategoriach wartości – wspólne dobro nad obiektywną prawdę. Tak narodził się w Chinach pragmatyzm. Równocześnie uformował się rolniczy rytm życia polegający na cyklach generacyjnych, dzielących się na lata, podstawowe jednostki czasowe. To są ideologiczne podstawy chińskiego systemu reprezentacji wizualnej. Podczas gdy podmiot dostarcza formy wizualnego przedstawienia, przedmiot dostarcza jego treści – elementów chińskiego widzenia*<sup>3</sup>.

Z taoizmu i konfucjanizmu zarazem wywodziła się praktyka, by nie malować „z natury”, lecz korzystać ze śladów, jakie pejzaż zostawił w pamięci artysty pragnącego oddać swoje wrażenie.

*Wyposażone w religijne i metafizyczne znaczenia pejzaże – pisze Douglas Wilkerson – stawały się bardziej środkami ekspresji, przedstawieniem wewnętrznej istoty artysty niż odbiciem lub reprezentacją tego, co znalazło się przed jego oczami. Pojęcie „xieyi” (...) zmierza do komunikowania uczuć, idei lub stanu umysłu z niewielkim zainteresowaniem dla „versimilitude”, chyba że pojmowane jako medium tego komunikowania. Jak w myśli buddyjskiej, gdzie kolor i forma są pojmowane jako iluzja, sam obraz nie ma niezależnego statusu*<sup>4</sup>.

Nauki Lao Tzu i Chuang Tsu inspirowały intelektualistów – w latach wojen domowych i nieustających walk o władzę często wybierali wędrowne życie w lasach i górach. *W pustce i spokoju świata natury – pisze An Jingfū – żyli w prostocie i na pustkowiu, ich dusze łączyły się z duchami przodka wszelkich istot żyjących. W ten sposób odczuwali spokój bytu, w którym panuje ład bez udziału interwencji ludzkiej. Ci wędrowni intelektualiści czerpali siłę z Tao i oczyszczeni na tej drodze powracali do swojej wrodzonej natury*<sup>5</sup>.

Malarstwo pejzażowe było głównym środkiem ekspresji myśli taoistycznej, podczas gdy film raczej przejmował ją bezwiednie, niż nawiązywał do tego źródła inspiracji w sposób świadomy. W pejzażach inspirowanych duchem taoizmu przestrzeń jest rozległa – obejmuje ogromny obszar nieba, podczas gdy ziemia jest wąskim paskiem. Malarzy chińskich zajmowały te elementy krajobrazu, które mogli przedstawić jako wysokie i rozległe – góry, jeziora, rzeki. Postaci ludzkie były bardzo niewielkich rozmiarów, przypominały plamki. *Wydawało się, że mieszają się z naturą – pisze An Jingf. Ale z drugiej strony te małe figurki wzmacniały poczucie pustki i rozległości. Niektóre przedstawiały drwali, rybaków, rolników, pasterzy – synów natury. Inne – intelektualistów, przyjaciół natury – odwiedzających znajomych w górach, grających w szachy, odpoczywających lub wpatrzonych w bezkres nieba*<sup>6</sup>.

Nastrój tego typu obrazów tchnie spokojem i bezruchem. Wiele z nich zawiera też partie, które określilibyśmy jako puste – przedstawiają powietrze, mgłę, opary. Ich widz poddaje się atmosferze tajemnicy, odczuwa wrażenie pełni, które zgodnie z sentencją Lao Tzu jawi się zawsze jako próżnia.

Także Ni Zhén podkreśla związki malarstwa chińskiego z tradycją taoistyczną. *Droga (Tao) i Niebiosy (Tiān) są pojęciami wyrażającymi wielkość i wieczność, leżą one u podstaw chińskiej myśli i świadomości. Wielkość Drogi pochodzi*

z *Niebios*; *Niebiosa są niezmiennie i tym samym niezmienna jest Droga. To bezpośrednio wywarło wpływ na kosmologię i mitologię poezji, malarstwa i sztuki dramatycznej, Yu (nieskończona przestrzeń) i Zhóu (wszelki czas) pojmowano jako olbrzymią sferę, otaczającą ziemię ze wszystkich stron. Nieskończoność kosmosu i niesłychanie krótki czas dany jednostce, niemające końca cykle oraz jedność Niebios i ludzkości – wszystko to tworzy relację czasoprzestrzenną, w której podmiot i przedmiot nie są sobie przeciwstawiane, łączą się ze sobą*<sup>7</sup>.

Jeśli chodzi o praktykę i możliwości przełożenia zasad malarstwa chińskiego na sztukę filmową, na plan pierwszy wysuwa się kwestia punktu widzenia.

Jak przypomina Hao Dázhēng, system perspektywiczny malarstwa chińskiego ma charakter konceptualny i nie jest zależny, jak perspektywa renesansowa, od biologicznego mechanizmu ludzkiego oka. Chińczycy posługują się dwoma systemami perspektywicznymi: złożonym (wielorakim) i paralelnym. Z systemu złożonego korzysta chińskie malarstwo klasyczne. W systemie tym, gdy oko widza skupia uwagę na jakimś wyrwanym fragmencie obrazu, widzi on „normalne”, perspektywiczne relacje między obiektami. Kiedy jednak przenosi wzrok na fragment sąsiedni, dostrzega, że jego relacje przestrzenne nie mają związku z tymi, które zauważył poprzednio. Wrażenie to powtórzy się przy kolejnym fragmencie, bowiem obraz jest zorganizowany przez mnogość układów przestrzennych.

Malarstwo chińskie odwołuje się do perspektywy paralelnej, przedstawiając obiekty o regularnych, geometrycznych kształtach, np. budynki czy meble. Widz nie może ocenić dystansu dzielącego obiekty i punkt widzenia, ponieważ wszystkie linie orientacyjne są prowadzone równolegle. Dwa punkty zaniku istnieją w nieskończoności. Punkt widzenia, który proponuje malarz, przekracza to, co indywidualnie zupełnie inaczej, niż dzieje się to w malarstwie zachodnim.

*Widoczny horyzont i punkt zaniku w perspektywicznym malarstwie renesansowym – pisze Hao Dázhēng – sprawia, że obraz wydaje się konkretny, lecz wymaga substancjalnej identyfikacji z poszczególnym widzem. Obrazy tego rodzaju są percypowane zarazem jako indywidualne i momentalne, widziane przez daną osobę w danym czasie. Malarstwo chińskie dąży do beczasowości, wspólnoty wrażenia, obraz może oglądać ktokolwiek, ponieważ nie jest to scena oglądana przez daną osobę*<sup>8</sup>.

Poczynając od średniowiecza, malarstwo traktowano w Chinach jako rodzaj literackiego dyskursu, posługującego się zarówno graficznymi, jak i pisanymi kodami (był to rodzaj rozrywki stosunkowo wąskiej klasy intelektualistów).

Odwołanie się do symbolicznego kodu w malarstwie chińskim jest przeciwieństwem praktyk zachodnich, które ukrywają istnienie kodów. Ni Zhén w cytowanej poprzednio pracy podkreśla, że systemy chińskie nie tylko nie ukrywają kodu, lecz jeszcze go intensyfikują i rozgrywają jego możliwości manipulacyjne, narzucając widzowi dystans. Punkt widzenia jest ulotny, zmienny.

Idąc dalej tropem autorów chińskich, przypomnijmy, że zgodnie z tradycją klasycznej chińskiej teorii sztuki, wszystkie rzeczy mają własnego ducha (*shén*), esencję ich formy. Ambicją chińskiego artysty jest oddać nie czysto fizyczne, lecz właśnie duchowe podobieństwo (*shénsi*).

Unikanie wznoszącej się ku górze perspektywy, która mogłaby wprowadzić wertykalny punkt zaniku, jest w malarstwie chińskim rygorystycznie przestrzegana zasadą.

*Gdy nie da się uniknąć przedstawienia horyzontu, przedmioty często szeregują się horyzontalnie, a formy z tła średniego planu, które mogłyby wnosić wizualną konkretność, są uproszczone, by przesłonić punkt zaniku i osłabić wrażenie głębi. Gdy starożytny Chińczyk obserwował naturę, bardziej interesowała go horyzontalna rozciągłość niż głębia*<sup>9</sup>.

Kolejną zasadą jest „przedstawianie intencji” (*xieyi*) prowadzące do tzw. abstrakcyjnego realizmu, różnego zarówno od realizmu jako takiego, jak też od malarskiego abstrakcjonizmu.

Dominującym tematem malarstwa chińskiego była zawsze natura. Postaciom ludzkim przysługiwała znikoma ilość miejsca. Film chiński przejął tę tendencję w formie włączania w narrację ujęć pozbawionych postaci ludzkich, ujęć stanowiących czysty obiekt kontemplacji. Rozmiary obrazów sporządzanych na zwojach były z reguły bardzo duże, wszelkie odgraniczenia były odczuwane jako przeszkoda w oddaniu nieskończoności natury. Malarz oczekiwiał od widza zignorowania granic i swoistego „wejścia” w obraz. Hao Dázhēng podkreśla, że z uwagi na wypracowane detale, obrazy te należało oglądać z bliska, nie można ich było kontemplować z tego dystansu, którego wymaga malarstwo zachodnie. Wzrok widza oglądającego chiński obraz nieustannie się przemieszcza – w prawo i w lewo, w górę lub w dół. Tradycyjne malarstwo chińskie, jak już była o tym mowa, nie korzysta z perspektywy umożliwiającej oddanie głębi. Artyści wybierają środki, które umożliwiają oddanie rozciągłości i płaskości (właściwości szczególnie widoczne w tradycyjnym filmie chińskim)<sup>10</sup>. W malarstwie chińskim szczególnie eksponowana rola przypada linii, co wynika z tendencji do unifikacji znaczenia literackiego i graficznego. W myśl klasycznej teorii sztuki, malarstwo i kaligrafia wywodzą się z tego samego źródła. Chińczycy odrzucają też techniki *chiaroscuro*, wychodząc z przeświadczenia, że światło ujawnia chwilowy stan obiektu, podczas gdy artysta zamierza wyrazić to, co wieczne. Korzystali ze światła tylko w najbardziej podstawowym znaczeniu, biorąc pod uwagę jedynie światło płaskie. Była to też tendencja chińskiego teatru i wczesnego filmu, z której czasem reżyserzy korzystali jeszcze w latach 40. (np. *Wiosna w małym miasteczku* Féi Mu, 1948).

Autorzy wypowiadający się na ten temat podkreślają też unikanie koloru bądź jego nader oszczędne i ograniczone użycie (tylko nieliczne wybrane). Tradycja korzystania z koloru była znamieną raczej dla rzemiosła artystycznego i wyrobów ludowych produkowanych przez wieśniaków z okazji Nowego Roku. Wybierano podstawowe, jednolite barwy. Odwołali się do tej tradycji twórcy Piątej Generacji, którzy akcje swoich filmów umieszczali w odległych wiejskich zakątkach.

Tradycja malarska korespondowała w szczególny sposób z tradycją literacką, co miało także istotne znaczenie dla kina. *Chińska tradycja opowiadania* – pisze Hao Dázhēng – *podobnie jak tradycja wizualnego przedstawiania, wywodziła się ze starożytnego poglądu na świat i przyjętych metod obserwacji. Klasyczna powieść chińska także wykorzystuje pewną liczbę odrębnych punktów widzenia. Wydarzenia i postaci jawią się raczej równolegle niż w porządku sekwencyjnym, ujęte w słabo udratyzowane struktury. Chińskie opowiadania, podobnie jak obrazy, unikają opisu wewnętrznego świata postaci*<sup>11</sup>.

Idące tym tropem spektakle teatralne i filmy nie wymagają od widza koncentracji, lecz pozwalają na swobodną grę wyobraźni korespondującą z przepływem

obrazów. Ni Zhén podkreśla, że sprzeczność między medium kina a tradycją chińską artykułuje się na dwu poziomach – kształtowania obrazu i formowania się opowiadania. Kino Piątej Generacji nie tyle rozwiązało tę sprzeczność, ile poddało specyficznemu transformacji świadomość i systemy klasycznego malarstwa i jego teorii, tworząc własny system znaczeń obrazowych. Kody oscylujące między dwoma mediami zaczynają pełnić nowe funkcje.

Zarówno związki stylu obrazowania Zhanga Yimou z tradycją chińską, jak i jego wysoce indywidualny sposób integrowania wymogów medium filmowego (z nieodzownymi koncesjami na rzecz tego, co zachodnie) z tą tradycją, są wielorakie i skomplikowane. Zwłaszcza że sięga on swobodnie do różnych źródeł inspiracji, by je następnie rekonstruować w złożonych układach. Pewne cechy jego stylu wizualnego mają charakter wysoce idiosynkratyczny, podczas gdy inne dzieli z twórcami swojego pokolenia.

Piąta Generacja zwróciła się w stronę tradycji malarstwa pejzażowego, zwłaszcza tzw. Południowej Szkoły (*nánzōng*) z końcowego okresu dynastii Ming. Szkołę tę charakteryzuje wielorakość perspektyw, płaskość, wykorzystanie pustych przestrzeni, elastyczne kadrowanie, brak światłocienia, rzeźbiarskie kształtowanie form i ekspresyjne, kaligraficzne linie konturów.

Inspiracja malarstwem pejzażowym o wspomnianej wyżej charakterystyce jest widoczna w twórczości Zhanga Yimou, poczynając od jego prac operatorskich, a zwłaszcza od *Żółtej ziemi* (1984). Jego filmy, często rozgrywające się w scenerii górskiej, „gubią” postaci ludzkie w krajobrazie. Obraz wypełniają formacje skał, żółta, spękana ziemia, podczas gdy pomniejszone sylwetki ludzkie pojawiają się na skraju kadru. Jest to szczególnie wyraziste w scenach orki, kiedy bohater pomaga staremu wieśniakowi w jego uciążliwych pracach. Pierwzoplanowy charakter ma ziemia, podczas gdy sylwetki ludzi i zwierząt przesuwają się po przekątnej jedynie w górnej partii kadru.

W wielu ujęciach postaci ludzkie pojawiają się w postaci plamek – czarnych (mężczyźni) i czerwonych (kobiety), na podobieństwo elementów dekoracyjnych charakterystycznych dla pejzaży szkoły *cháng'an* (malarstwo dwudziestowieczne, lecz nawiązujące do starej tradycji). Ich związek z ziemią jest także podkreślony przez ruch – postaci zdają się wyłaniać z krajobrazu, nie wkraczają w kadr z prawej lub lewej strony.

Także sceny we wnętrzach czerpią inspirację raczej z tradycyjnego malarstwa niż wzorów *stricte* filmowych, jako że należałoby tu oczekiwać techniki ujęcia-kontrujęcia. Postaci ukazane w ciemnych pomieszczeniach głównie milczą, rzadko pada jakieś słowo lub zostaje wykonana jakaś czynność. Jak zauważył Jerome Silbergeld, pozycja, postawa i gesty postaci dokładnie odzwierciedlają ich status społeczny i postawę moralną, jak to się dzieje w tradycyjnym malarstwie<sup>12</sup>.

„Puste ujęcia”, w których brak postaci ludzkiej, zawierają ten sam rodzaj przesłania, który odnajdujemy w malarstwie chińskim – zrozumienie i powrót do natury pozwala odnaleźć spokój ducha. Fundamentalną rolę odgrywa dystans przestrzenny: wiele tu ujęć w dalekich i ekstremalnie dalekich planach; ujęcia statyczne i stała pozycja kamery w pewien sposób uroczyście zaznaczają niezmienną pierwotną naturę. Wydaje się, że wszystkie środki filmowe służą ekstensji obrazu i podkreślają jego płaskość. Sami twórcy zwracali uwagę na

podobieństwo kadrów *Żółtej ziemi* do konkretnych obrazów. Wizerunek samotnego drzewa przypomina obraz Zhào Wàngyúna *W cieniu drzewa*, postać ojca była wzorowana na znanym obrazie Luo Zhongli *Ojciec*.

Reżyser odwołuje się też do tradycji malarskiej (i zarazem klasycznego kina chińskiego) w sposobie kadrowania. Ma ono przede wszystkim ukazywać postać ludzką w działaniu, rzadko staje się ona przedmiotem wizualnej kontemplacji (nieliczne zbliżenia), przeważają plany średnie i pełne.

Upodobanie Zhanga Yimou do jednolitych płaszczyzn jednego koloru prowadzi go w stronę takiego traktowania barwy, jakie często przypomina bardziej technikę wirażowania niż realistycznego wykorzystywania koloru. Stąd u niego sceny jednolicie czerwone, żółte lub niebieskie, szczególnie w filmach z pierwszego okresu twórczości. Koncept ten powróci w zmienionej formie w filmach sztuk walki, gdzie poszczególne części utworu są wyodrębniane dominującą barwą (zwłaszcza w *Hero*).

Szczególnie interesujący aspekt analizy filmu Chena i Zhanga podejmuje Ni Zhén: *Podstawową funkcją ikonicznych znaczeń „Żółtej ziemi” jest odstonięcie ostrych sprzeczności między ludźmi i naturą, teraźniejszością i przeszłością, prymitywizmem otoczenia i warunkami wspólnego życia (...). Szczególnie interesujący jest fakt, że te sprzeczności przedstawiane są głównie przez przeniesienie kodu klasycznego malarstwa chińskiego za pomocą obrazów filmowych*<sup>13</sup>.

Istotę fenomenu najtrafniej oddaje jednak Méng Yuè: *W tym filmie zaskakująco wielki obiekt zajmuje centrum kadru i naszego pola widzenia. To, co widzimy, nie jest „przestrzenią”, to raczej obiekty, które gwałcą normalne poczucie przestrzeni – ziemia bez śladu człowieka, niebo, roślina lub cokolwiek innego; niebo nie ma żadnego punktu styku ze światem ludzkim; rzeka, nieograniczona, pozbawiona kierunku. Ludzie są ściśnięci w kącie kadru, mali i bezbronni jak owady. Co więcej, te obiekty nie należą do żadnej dramatycznej przestrzeni i czasu, do żadnego kontekstu narracyjnego; nie tworzą jakiegos szczególnego tła dla ludzkich działań lub przebiegu zdarzeń; nie ma tu okoliczności i sytuacji, których domagałoby się opowiadanie; pola nie są uprawiane i kultywowane rękami ludzkimi... Wydaje się, że te obiekty dryfują poza istniejącymi kodami kulturowymi. Są obiektami, których nie może ująć żaden system znaczeń, rzeczami samymi w sobie, które nie mają nic wspólnego z ludzkim życiem.*

*W całym filmie to, co ludzkie i niebo, to, co ludzkie i ziemia lub rzeka są pozbawione proporcji. W zwykłych filmach rzeczy pozostają w określonym związku z postaciami, lecz tutaj pozbawiona znaczenia egzystencja ludzi jest jak odległe ziarno pyłu. Statyczna kamera wydobywa podporządkowanie ludzi rzeczom: postaci należą do świata przedmiotów*<sup>14</sup>.

Zhang Yimou w jednym z wywiadów deklaruje jednoznacznie swoją przynależność do chińskiej tradycji malarskiej: *W tradycyjnej estetyce chińskiej wartość obrazu polega na jego idei (huà guī zài li yì), a ta idea wyprzedza pędzel (yì zài bǐ xián). Myślę, że w kinematografii jest tak samo*<sup>15</sup>.

Zrównanie funkcji pędzla i funkcji kamery (*camera-brush* na podobieństwo *camera-stylo*) oznacza nie tylko wykorzystanie tradycji malarstwa, lecz i symboliczne podejście do sztuki charakterystyczne dla całej twórczości Zhanga Yimou. Jest to szczególnie widoczne w jego sposobie korzystania z koloru. Specyficzne, symboliczne wykorzystanie czerwieni jest w filmach Zhanga Yimou rodzajem rozbudowanego znaku-podpisu.

Sam reżyser wielokrotnie komentował swoje upodobanie do tego koloru. Szczególnie istotne wydaje mi się jedno jego sformułowanie: *Głównie posługuję się czerwienią, wykorzystując wszelkie możliwości aż do rozbarwienia całego kadru na czerwono. (...) Symboliczne znaczenie czerwieni w Chinach jest bezwzględnie zrozumiałe dla każdego; ostatnio wykorzystywano ją do tego, by oznaczała rewolucję, lecz jak długo ona trwała? W Chinach liczących pięć tysięcy lat kulturowej tradycji kolor czerwony po prostu reprezentował gorące namiętności, zbliżanie się słońca, płonący ogień, wrzącą krew. Myślę, że dla całej ludzkości kolor czerwony jest źródłem intensywnych doznań. Nie sposób o nim powiedzieć, że jest zimny*<sup>16</sup>.

Łany zboża w *Czerwonym sorgo* (1987), zwoje tkaniny w *Judou* (1989), latarnie w filmie *Zawieście czerwone latarnie* (1991), stopy papryki w *Historii Qiu Ju* (1992), czerwone flagi i książeczki Mao w *Aby żyć* (1994), czerwona spinka bohaterki *Drogi do domu* (1999), czerwień zalewająca ekran w finale pojedynku bohaterki *Hero* (2000) – to tylko kilka przykładów najbardziej oczywistych. To, że nie mamy do czynienia po prostu z przedmiotami, które z istoty rzeczy są czerwone, lecz właśnie takimi uczynił je autor z myślą o zamierzonym efekcie, możemy wydedukować dopiero z całości, sięgając też do porównań z oryginałami literackimi, gdzie w partiach opisowych kolor nie pojawiał się w ogóle. Niemniej spłot motywacji naturalnej z „autorską” jest w filmach Zhanga w takim stopniu złożony, że stanowi pewien problem interpretacyjny. Chińczycy, a zwłaszcza mieszkańcy prowincji Shaanxi, gdzie często rozgrywa się akcja filmów Zhanga, po prostu lubią kolor czerwony. Tradycyjne obrzędy weselne nieodmiennie odwoływały się do czerwieni – ten kolor miała lektyka, strój i welon panny młodej. Naklejane na drzwiach i oknach domów wycinanki – znaki zapowiadające pomyślność – były czerwone. To, co w filmach Zhanga jawi się jako czerwone, jest czerwone w rzeczywistości, ale twórca operuje kolorem w taki sposób, by zdecydowanie wyjść poza motywację naturalną.

W pierwszym filmie zrealizowanym według powieści Mo Yana pod tym samym tytułem, *Czerwone sorgo*, czerwień podpowiada autor oryginału literackiego, ale u niego kolor funkcjonuje inaczej. Mo Yan przeciwstawia czerwień łanów sorgo, zapewniających mieszkańcom wsi środki do życia, a bohaterom dostatek, odrażającej, zielonej, hybrydycznej roślinie, którą pokryły się pola po wojnie. Wielokrotnie interpretowano ten chwyt jako metaforę oznaczającą zniszczenia dokonane przez komunizm.

Zhang Yimou nie sięga po to rozwiązanie, nie wykorzystuje bowiem w swojej adaptacji całego materiału powieści. Jego film kończy się śmiercią bohaterki podczas japońskiego najazdu. Reżyser jednak zarówno rozbudowuje liczbę czerwonych rekwizytów, jak i pogłębia ich symboliczną funkcję. Naturalnie motywowana czerwień roślinności i ślubnej lektyki Jin'er koresponduje z klimatem szczególnej intensywności uczuć i przeżyć bohaterów. Podobnie jak motyw czerwonego wina, które uzyskiwane z sorgo w rzeczywistości jest białe, tutaj natomiast opalizuje kolorem nader jaskrawym, łącząc się z motywem krwi i zemsty. Obrzęd zainicjowany przez bohaterkę wiąże się z piciem wina ukazany jako pełen namaszczenia rytuał, po którym mężczyźni podejmują akcję zbrojną. Wszystkie istotne momenty filmu akcentowane są na czerwono, kolor jest tutaj lejtymotywnym wizualnym, a czerwień ma podkreślać namiętność, witalność, pełnię życia, ale także

przemoc, gwałt, zadawanie śmierci. W takim intensywnym rejestrze toczyło się życie dawnych Chin. Kiedyś żyli tu ludzie obdarzeni odwagą buntu, teraz pozostały istoty podporządkowane, skazane na los ofiar.

W opowiadaniu Su Tonga *Żony i konkubiny*, które było podstawą filmu *Zawieście czerwone latarnie*, nikt nie zapala ani nie gasi latarni, z czego Zhang uczynił obrzęd, wykorzystując następnie jego symbolikę. Choć w opowiadaniu nie ma w ogóle tego rekwizytu, po sukcesie filmu publikowano je już pod zmienionym tytułem (w Hongkongu, na Tajwanie i później w Stanach Zjednoczonych).

Już sama transkrypcja wizualna opowiadania Su Tonga przenosi je jakby w inny wymiar – mityczno-symboliczny. Miłosne obrzędy mają charakter rytuału spełnianego wobec „bóstwa” przez posłuszne kapłanki. Wybranka zostaje pięknie ubrana, służąca masuje jej stopy specjalnymi młoteczkami, co ma służyć pobudzeniu erotycznemu. Nim to nastąpi, przed jej domem zostają zapalone czerwone latarnie na znak wyboru dokonanego przez Pana. Wybór ten jest ogłaszany publicznie i manifestacyjnie – cztery kobiety muszą kornie czekać przed swoimi domami na hasło. Obrzęd zapalania latarni jest wykonywany z całym namaszczeniem i ceremoniałem. Rząd lamp rozjarza się jaskrawym światłem, tworząc piękny wizualnie wzór. Lejtmotywnym tego obrzędu organizuje życie domu, determinuje los kobiet i spaja zarazem narrację i obrazowanie. Latarnie funkcjonują nie tylko jako symboliczne przedmioty, lecz niejako na równi z bohaterami filmu. Nie tylko mogą zostać zapalone lub zgaszone, wniesione lub wyniesione, lecz także zostają poddane innym zabiegom. Na znak niełaski, w którą popada bohaterka filmu, Songlian, latarnie przed jej domem zostają zakryte czarnymi pokrowcami. Choć czerń nie jest w Chinach kolorem żałoby, to gwałtowne wygranie intensywnej czerni, wiszące ciemne kształty wraz z mrokiem zapadającym w domu przynoszą w rezultacie efekt śmierci. Życie w domu Songlian zamiera, jej nadzieje gasną, jej kobiecość zostaje symbolicznie unicestwiona.

Jeszcze mocniejszy efekt przynosi scena palenia latarni wywleczonych z pokoju służącej, Yan'er, która przechowując je potajemnie, ludziła się nadzieją, że kiedyś zostanie dopuszczona do pańskich łask. Gdy na podwórzu dogasają latarnie, czernieje stos, zapada ciemność, dziewczyna kostnieje z zimna, znów mamy wrażenie, że sięga po nią śmierć i to przecucie się spełnia. Gdy gasną czerwone latarnie – znak miłości, nadziei, spełnienia – dla kobiet, którym wyznaczały one rytm życia, nie ma już żadnej przyszłości.

W *Judou* Zhang Yimou umieszcza akcję filmu w farbiarni (inaczej niż w powieści), by wykorzystać dramatyczną funkcję czerwieni i koloru w ogóle.

Tkaniny są w przeważającej mierze czerwone lub żółte, lecz właśnie czerwieni zostaje przypisana funkcja symboliczna. Powtórzenie tego samego chwytu – rozwijającej się czerwonej tkaniny, która spada do wody w narastającym tempie (w pierwszej scenie miłosnej między Judou i Tianquingiem oraz w scenie jego śmierci) podkreśla więź Erosa i Tanatosa, osobliwe naznaczenie śmiercią obojga bohaterów. Na symboliczny charakter miłosnej sceny wskazuje Agnieszka Mikrut: *W Chinach „zrzucając czerwieni” nazywa się deflorację, zaś woda to znak niezwyklej doznań seksualnych. Muskający twarz bohaterki kawałek czerwonego materiału podkreśla ponadto jej ekstazę i radość. Co więcej, naruszenie drewnianej struktury farbiarni jest znakiem pogwałcenia patriarchalnego systemu społecznego, który ona obrazuje, oraz chwilowego wyrwania się bohaterów spod*



*kontroli publicznej, tak jak spadający kawałek barwionego płótna „ucieka” z maszyny*<sup>17</sup>.

Właśnie tak samo czerwona tkanina spada do wody w chwili śmierci Tianquinga, który rozpaczliwie walczy o życie, lecz nie ma szans wobec zdecydowania i brutalności syna.

W znaczący sposób czerwień pojawia się na lampionach zawieszonych przed ołtarzem przodków, gdzie płoną też czerwone świece. Pojawiający się kilkakrotnie obraz ołtarza nie tylko jest lejtmotywem wizualnym, ale także pełni istotną rolę znaczeniową. Wyraża ciągłość tradycji i cały jej ciężar kładący się cieniem na losy zbuntowanych właśnie wobec tradycji bohaterów.

Jenny Kwok Wah Lau dokonuje bardzo interesującej analizy związków koncepcji plastycznej tego filmu z chińską tradycją malarską, w której realizm jest pojmowany odmiennie niż na Zachodzie zarówno w malarstwie portretowym, jak i pejzażowym<sup>18</sup>.

Na Zachodzie podkreśla się formy ludzkiego ciała, podczas gdy w malarstwie chińskim ważna jest ekspresja twarzy i oddanie charakteru relacji między postaciami. Twórca odrzuca imitację form i barw na rzecz stylistycznej ekspresji rytmicznych konturów. Historyk sztuki Zhu Zixian dodaje, że koloru używa się wprawdzie także w celach realistycznych, ale przede wszystkim dla oddania „ducha” tego, co malowane.

W *Judou* Zhang Yimou podąża za estetyką malarstwa chińskiego, zwłaszcza jeśli chodzi o koncepcję kolorystyczną. Predylekcja reżysera (nie tylko w tym filmie) do czerwieni, złota i żółci wywodzi się z późnego okresu pretangijskiego, kiedy to pod wpływem sztuki hinduskiej wykształcił się styl *nóng cǎi huà* (malarstwo bogatego koloru), charakteryzujący się jaskrawymi, „płonącymi” barwami, nie bez pewnej przesady. Możemy tu też odnaleźć nawiązanie do *pómò* – malarstwa korzystającego z jednolitych powierzchni barwnych. Zhang Yimou niejednokrotnie eksponuje zwoje intensywnie żółtych bądź czerwonych tkanin, które wypełniają znaczną powierzchnię kadru. W interesujący sposób jest podkreślona w jednej ze scen analogia między barwą tkanin, strojem bohaterki, kolorem jej skóry i blaskiem porannego światła. Kolory użyte w filmie są też podkreślone przez tylne i boczne oświetlenie. Światło nie uwypukla jednak perspektywy i głębi, lecz dwuwymiarową malarskość kadru. Koncepcja kolorystyczna koresponduje też z nastrojem i wymową filmu. Jaśniejsze barwy, wiążące się z podkreśleniem wartości pozytywnych, dominują w pierwszej części filmu, wspierając rozwijający się wątek miłosny. W miarę rozwoju akcji barwy ciemnieją – miast złota pojawia się brąz, czerwień otrzymuje domieszkę czerni, staje się ciemna, zgaszona. Kolor niebieski i ciemnoniebieski (w scenach nocnych) łączy się z motywami zagrożenia, przemocy i niebezpieczeństwa. Posługiwanie się kolorem jest podporządkowane także wzorowi rytmicznemu – w kolejnych sekwencjach mamy do czynienia z relacjami barw dominujących i podporządkowanych. Gdy dominuje czerwień i złoto, niebieski pojawia się jako kolor wtórny. W dalszej części filmu relacja ta podlega odwróceniu. Zhang Yimou stosuje też nagłe wcięcia kolorów – niebieskiego w jaśniejsze barwy scen początkowych i złotego w finale, gdzie dominuje ciemnoniebieski i szarość pomieszana z czerwienią.

Kwok Wah Lau wskazuje też na ujęcia wyraźnie stylizowane malarsko, w których reżyser wykorzystuje płaskie, frontalne ujęcia postaci w planie pełnym. Taka

jest na przykład scena, w której Tianqing po powrocie z miasta wręcza Jinshanowi pieniądze. Uwypuklona jest tu przede wszystkim relacja między postaciami – pełna arogancji wyższość, z jaką wuj traktuje siostrzeńca, i unizona poza Tianqinga. Postawa, ekspresja twarzy, układ przestrzenny i tło (ołtarz przodków) oddają ducha tej sytuacji.

W scenie nadawania imienia dziecku ołtarz zajmuje jedną trzecią kadru. Symetryczne ujęcie frontalne redukuje głębię. Część centralna jest oświetlona na złoto, reszta obrazu tonie w cieniu. Podobne ujęcie kompozycyjne powraca w scenie, gdy po śmierci Jinshana zebrani członkowie rodziny decydują o przyszłości bohaterów.

Jak już była mowa, charakterystyczna dla kina Piątej Generacji, a dla Zhanga Yimou zwłaszcza, jest eksploracja krajobrazu będąca drogą do uchwycenia ukrytego głębszego wymiaru rzeczywistości, co potrafi oddać kamera. W *Czerwonym sorgo* operator Gu Changwei fotografuje oczywiście pejzaże jako tło akcji, by przypomnieć żółte pustkowia, którymi Jin'er podróżuje do domu męża, łany sorgo, drogę, gdzie zwykle czają się bandyci. Ale co pewien czas pojawia się kadr przedstawiający pusty krajobraz. Kompozycja i układ jest zawsze taki sam, zmienia się tylko kolor i ciało niebieskie. Raz jest to słońce (o różnych porach dnia), innym razem księżyc (ten sam pejzaż nocą), niebo bywa czyste lub pokryte chmurami. Barwy krajobrazu (tu zredukowane do jednej, zdecydowanie dominującej) odzwierciedlają podstawową gamę filmu: czerwony, żółty, niebieski. Gu Changwei utrzymuje taki obraz stosunkowo długo, co widza, nie od razu podchwytującego konwencję, może wprawiać w stan oczekiwania, utwierdzając w przeświadczeniu, że coś się tu za chwilę wydarzy. Chodzi jednak o moment czystej kontemplacji, rodzaj muzycznej pauzy, emanację aury ewokującej utracony świat.

Szczególną uwagę zwracają też te powracające ujęcia (łuk na wpół zrujnowanej bramy prowadzącej do destylarni), w których eksponowana jest przestrzeń – pusta lub prawie pusta, a sylwetka ludzka ma nader niewielkie rozmiary. Zhang wyraźnie wzoruje się tutaj na tradycji malarstwa, a ściśle malarstwa ogrodowego z jego klasyczną izometryczną projekcją, gdzie postaci ludzkie są małe, ale niepozbawione znaczenia. Istotną rolę odgrywa ich relacja z otoczeniem. Wykorzystanie ujęcia z łukiem bramy to leitmotyw odchodzenia i przychodzenia, wraz ze stałą alternacją tego rodzaju zachowania. W ten sposób odchodzi po raz pierwszy Yu Zhan'ao, gdy już lektykę doniesiono na miejsce. Ściga go ukradkowe spojrzenie Jin'er, która niechętnie przekracza próg domu. Na tle łuku bramy bohater pojawia się podobnie, lecz już w innej aurze – zwycięzcy, który przyszedł po swoje. Identycznie pokazane jest odejście Luohana zdublowane w jakiś czas później. Luohan odchodzi, gdy dociera doń to, że Yu Zhan'ao zostanie u boku Jin'er. Po jakimś czasie pojawia się przelotnie, by tylko rzucić okiem na miejsce, gdzie spędził tyle lat swojego życia. Odchodzi ponownie, niepomny na wezwania Jin'er. Pozostaje jako sylwetka zagubiona w krajobrazie. Jako trzecia postać męska pod łukiem bramy pojawia się Saopao. Są to więc kolejne postaci, które odegrały istotną rolę w życiu Jin'er: mężczyzna, którego kocha (Yu), mężczyzna, który ją kocha i wspomaga (Luohan) i mężczyzna, który jej zagraża (Saopao).

Problemy istotne dla podjętego tematu zostały zaledwie zasygnalizowane. Podane przykłady nie wyczerpują możliwości eksplorowania wczesnej twórczości Zhanga Yimou z uwagi na jej związki z malarstwem. Nie jest to zadanie łatwe,

bowiem reżyser korzysta z wielu źródeł inspiracji, łącząc je swobodnie i rekonstruując. Nie przywiązuje wagi ani do zależności historycznych, ani do jednolitości stylistycznej. Zmieni się to dopiero w jego późniejszej twórczości, a zwłaszcza w takich filmach, jak *Hero* (2002), *Dom Latających Sztyletów* (2004), *Cesarzowa* (2006), gdzie uzasadnienia dla rozwiązań barwnych będzie szukał w sztuce dawnych epok, w tym wypadku Qin i Tang.

ALICJA HELMAN

<sup>1</sup> Przypomnijmy – obraz rzutowany na dwuwymiarowy ekran daje złudzenie trójwymiarowości zgodnie z zasadą perspektywy centralnej. Przedstawianie w tym systemie zakłada umiejscowienie widza, stałość linii wzroku i ramy. Wrażenie głębi, dzięki punktowi zniknięciu, sprawia, że obiekty położone dalej wydają się mniejsze w porównaniu z bliższymi – większymi. W malarstwie chińskim pozycja widza, linia wzroku i rama nie są stałe. Obraz nie przypomina widoku przez okno – pisze Ni Zhén – lecz powstaje pionowo lub poziomo z rozwijającej się rolki. *Ekstensja malowanej powierzchni implikuje ruchomy punkt widzenia i jawne czasowe uporządkowanie*. Por. Ni Zhén, *Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification*, w: *Cinematic Landscapes*, red. L. C. Ehrlich, D. Desser, University of Texas Press, Austin 1994, s. 64.

<sup>2</sup> Hao Dázheng, *Chinese Visual Representation: Painting and Cinema*, w: *Cinematic Landscape*, dz. cyt.

<sup>3</sup> Tamże, s. 46.

<sup>4</sup> D. Wilkerson, *Film and the Visual Arts in China: An Introduction*, w: *Cinematic Landscapes*, dz. cyt., s. 43.

<sup>5</sup> Ān Jingfū, *The Pain of a Half Taoist: Taoist Principles, Chinese Landscape Painting, and „King of the Children”*, w: *Cinematic Landscapes*, dz. cyt., s. 119.

<sup>6</sup> Tamże, s. 120.

<sup>7</sup> Ni Zhén, dz. cyt., s. 66.

<sup>8</sup> Hao Dázheng, dz. cyt., s. 46.

<sup>9</sup> Tamże, s. 47.

<sup>10</sup> Doskonałą ilustrację tych zasad daje film dokumentalny Philippa Haasa i Davida Hockneya *A Day on the Grand Canal with the Emperor of China or Surface is Illusion but so is Depth* (1988). Twórcy porównują ze sobą trzy obrazy. Pierwszy to rolka pt. *The Kangxi Emperor's Southern Inspection Tour* upamiętniająca podróż władcy z 1689 roku. Wy-

konał ją, wraz z pomocnikami, Wang Hui (1632-1717) w latach 1691-1698. Druga rolka powstała kilkadziesiąt lat później. Nosi tytuł *The Qianlong Emperor's Southern Inspection*, pochodzi z lat 1764-1770. Ukazuje tę samą podróż przedsięwziętą przez wnuka cesarza Kangxi. Pierwsza, wykorzystując wieloraką perspektywę, „opowiada” w sposób ciągły o długiej podróży, druga – już pod wpływem malarstwa zachodniego – ogranicza się do pojedynczego tableau. Jako punkt odniesienia dla wskazania różnic między tradycją chińską i zachodnią służy obraz Canaletta *Kaprys* z 1793 roku.

<sup>11</sup> Hao Dázheng, dz. cyt., s. 60.

<sup>12</sup> J. Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Books, London 1999.

<sup>13</sup> Ni Zhén, dz. cyt., s. 72-73.

<sup>14</sup> Przytaczam za: Ni Zhén, dz. cyt., s. 74.

<sup>15</sup> Przytaczam za: C. Berry, M. A. Farquhar, *Post-Socialist Strategies: An Analysis of „Yellow Earth” and „Black Cannon Incident”*, w: *Cinematic Landscapes*, dz. cyt., s. 85.

<sup>16</sup> Jiao Xiongping, *Discussing „Red Sorghum”*, w: *Zhang Yimou Interviews*, red. F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 6.

<sup>17</sup> A. Mikrut, *Transgresja w twórczości Zhanga Yimou*, s. 56. Maszynopis pracy magisterskiej w archiwum Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ.

<sup>18</sup> J. Kwok Wah Lau, *An Experiment in Color and Portraiture in Chinese Cinema*, w: *Cinematic Landscapes*, dz. cyt. W partii tekstu poświęconej barwie w *Judou* referują poglądy tej autorki.