

Wieloznaczność sensów, sens wieloznaczności

Analiza przemian stylu Chena Kaige na tle rozwoju
Piątej Generacji

ANNA MICHALAK

Sylwetka biograficzna

Chen Kaige jest, obok Zhanga Yimou, jednym z najbardziej uznanych reżyserów chińskich. Należy do formacji artystycznej określanej jako Piąta Generacja, łączącej twórców filmowych, którzy debiutowali na początku lat 80. Większość z nich zyskała wykształcenie filmowe, kończąc Akademię Filmową w Pekinie. Ich dzieła wyraźnie odróżniały się od dotychczasowego dorobku kinematografii Chin, zerwawszy z zasadami realizmu socjalistycznego. Filmy te podejmowały tematykę narodową, dokonując reinterpretacji istotnych wydarzeń historycznych oraz poszukując korzeni chińskiej kultury. Jednak najważniejszą zasługą reżyserów Piątej Generacji było zmodernizowanie języka filmowego. Umiejętnie posługiwali się oni wieloma środkami wyrazu filmowego, aby zamierzone przesłanie wyrazić przez obraz, dźwięk i montaż. Pomniejszało to znacznie rolę dialogu i nadawało powstającym dziełom aurę wieloznaczności.

Światopogląd i wybory artystyczne różnych twórców Piątej Generacji były zbliżone do siebie, co w dużym stopniu stanowiło efekt podobieństwa ich losów. Wszyscy oni urodzili się na początku lat 50., już po proklamowaniu Chińskiej Republiki Ludowej, nie mieli więc szans poznać innego ustroju niż komunistyczny. Dorastali w okresie burzliwych przemian: *Członkowie tego pokolenia to nie tylko świadkowie całej historii Chińskiej Republiki Ludowej, ale także główni aktorzy na jej historycznej scenie, kolejno jako Czerwona Gwardia, „wykształcona młodzież”, aktywiści współtworzący „Ścianę Demokracji”, pionierzy i liderzy nowego ruchu literackiego lat 80.*¹

Życiorys Chena Kaige jest pod wieloma względami typowy dla jego kolegów ze studiów. Urodził się w roku 1952 w Pekinie, w rodzinie związanej z przemysłem filmowym. W dzieciństwie został poddany silnej indoktrynacji stosowanej wobec dzieci w szkole i organizacjach młodzieżowych. Najważniejszym przeżyciem jego młodości była rozpoczęta w 1966 roku Rewolucja Kulturalna, w momencie jej wybuchu miał 14 lat. Organizowano wówczas powszechnie ataki na ludzi podejrzewanych o skłonności prawicowe, należał do nich również ojciec Chena Kaige, będący przedstawicielem szczególnie tępionej przez władze inteligencji. Z obawy przed odrzuceniem przez otoczenie przyszły reżyser dołączył do publicznych oskarżeń, co stało się jednym z najbardziej traumatycznych wydarzeń w jego życiu.

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

Chenowi Kaige nie udało się ukończyć szkoły średniej, gdyż większość placówek edukacyjnych i kulturalnych została zamknięta. Wstąpił do oddziału Czerwonej Gwardii i podobnie jak wielu jego rówieśników został wysłany do odległego zacofanego regionu – skierowano go do pracy przy wyrębie drzew w południowo-zachodniej prowincji Yunnan. Tam poznał prawdę o negatywnych stronach panującego ustroju: (...) *wszyscy zostaliśmy wychowani wśród wielkich złudzeń, wierzyliśmy w Partię, w Przewodniczącego Mao i w świetlaną przyszłość Chin. Nie wiedzieliśmy nic o politycznych i ekonomicznych realiach kraju. Dopiero kiedy zostałem zesłany na prowincję, przekonałem się, że w rzeczywistości chłopcy wykonują nużącą pracę ponad siły, a i tak nie mają co jeść*². Następne pięć lat Chen Kaige spędził jako żołnierz w Armii Ludowo-Wyzwoleńczej, również z dala od rodzinnego miasta. Udało mu się tam powrócić dopiero w roku 1975, wraz z olbrzymią falą młodzieży wracającej z zesłania.

Po zakończeniu rewolucji kulturalnej Chen Kaige zdecydował się ubiegać o przyjęcie do Akademii Filmowej w Pekinie, ale na egzaminie nie uzyskał zadowalających rezultatów. Jak sam wspomina, *niezwykłym zbiegiem okoliczności, w roku 1978 zdecydowano się przyjąć na Wydział Reżyserii więcej osób niż dotychczas (przed rewolucją kulturalną – przyp. A. M.). Pozwolono mi przystąpić do egzaminu ponownie i zdałem. Byłem bardzo dumny z tego sukcesu. Trzy tysiące osób podchodziło do egzaminu, a tylko 28 zostało przyjętych*³.

W Akademii panowała wyjątkowa atmosfera, bo wykładowcy, wznawiając pracę po 10 latach, w zmienionych okolicznościach, zdawali sobie sprawę z anachroniczności i nieadekwatności programu. Ponieważ po latach izolacji kulturalnej Chin mieli wreszcie dostęp do zagranicznych filmów, nauczali technik filmowych na ich przykładach.

Żółta ziemia – debiutancki film Chena Kaige

Trzy wczesne filmy Chena Kaige, debiutancka *Żółta ziemia* (*Huang tudi*, 1984), *Wielka parada* (*Da yuebing*, 1985) oraz *Król dzieci* (*Haizi wang*, 1987), należą do nurtu „nowego kina chińskiego”. Są to dzieła dość różnorodne, z akcją osadzoną w różnych momentach historycznych. Łączy je jednak wiele właściwości stylistycznych wspólnych także innym filmom twórców Piątej Generacji z tego okresu, co potwierdza istnienie spójnego nurtu filmowego. Pierwszy film Chena Kaige jest powszechnie uważany przez krytyków za najwybitniejsze dzieło „nowego kina chińskiego”.

Akcja filmu rozgrywa się w roku 1939 w małej wsi w przygranicznej prowincji Shaanxi. Przybywa w to miejsce Gu Qing – żołnierz 8. Armii, czyli komunistycznych oddziałów stanowiących, od czasu utworzenia wspólnego frontu przeciw Japonii, część wojsk narodowych. Celem bohatera jest zebranie ludowych pieśni z tego regionu, aby zmieniając ich słowa, uczynić z nich utwory propagujące rewolucję, wykorzystywane podczas przemarszów wojska. Gu zjawia się w wiosce w czasie, gdy obchodzone jest tam tradycyjne wesele zaaranżowane przez rodziców państwa młodych. Żołnierzowi zostaje wyznaczone mieszkanie u rodziny składającej się z ojca, córki Cuiqiao i jej młodszego brata Hanhana.

Bohater stara się przedstawić staremu wieśniakowi zalety rewolucji, ale nie udaje mu się go przekonać, zyskuje za to słuchacza w postaci córki, która chcąc

uniknąć czekającego ją zaaranżowanego małżeństwa, zamierza przyłączyć się do wojsk komunistycznych. Żołnierz musi jechać do swojej bazy i obiecuje uzyskać pozwolenie zwierzchników na zwerbowanie dziewczyny, jednak zanim udaje mu się powrócić, Cuiqiao zostaje zmuszona do ślubu. Nie godząc się na swój los, dziewczyna postanawia samodzielnie dotrzeć do siedziby armii. W tym celu próbuje przepłynąć przez Żółtą Rzekę, lecz niestety tonie. Gu wraca za późno, by ją uratować, natrafia natomiast na odbywające się właśnie we wsi pogańskie rytuały mające przynieść zakończenie dotkliwej suszy.

Ta ostatnia scena jest jedną z najbardziej wieloznacznych w filmie, najczęściej bywa interpretowana jako wyraz niepowodzenia zamiaru komunistów zmiany mentalności społeczeństwa chińskiego. Podobną wymowę ma śmierć Cuiqiao, której Gu nie zdążył ocalić – rozbudzona przez rewolucję nadzieja na poprawę losu kobiet okazała się płonna. Jednak *Żółta ziemia* nie jest bynajmniej filmem z tezą. Można w niej odnaleźć wieloznaczne sensy, które wynikają z określonych wyborów twórcy dotyczących sposobu organizacji materiału filmowego.

Wieloznaczność sensów

Dominującą cechą wspólną wszystkich filmów „nowego kina chińskiego” jest wieloznaczność. Reżyserzy woleli zamierzone przesłanie filmu przekazywać za pomocą wykreowanych przez siebie symboli niż wyrażać je dosłownie. Wynikało to z niechęci wobec praktykowanego przez ustrój komunistyczny narzucania innym swojej ideologii: *Czym można zastąpić autorytarną retorykę bez uciekania się do tworzenia alternatywnej propagandy? (...) Odpowiedzią jest nie udzielanie ostatecznej odpowiedzi, ale pozwolenie każdemu widzowi na własną interpretację*⁴.

Od połowy lat 80. powstało wiele prac naukowych na temat dzieł omawianego nurtu, a bogactwo zawartych w tych filmach znaczeń pozwala na przyjmowanie różnych perspektyw, z których najpopularniejsze to: historyczna, narodowa, kulturowa i feministyczna. Za każdym razem powstawały analizy cząstkowe, jednak nawet próby łączenia różnych optyk badawczych nie wyczerpywały wszystkich ukrytych sensów dzieła.

Wielorakie odczytania są możliwe nie tylko na poziomie całego filmu, ale także w odniesieniu do jego poszczególnych fragmentów. Jerome Silbergeld, proponując szereg wy tłumaczeń jednej sceny z *Żółtej ziemi*, podsumowuje: *Wielość możliwych interpretacji zmusza do uznania, że być może wszystkie interpretacje są nadinterpretacjami i że film „Żółta ziemia” jest rzeczywiście, w ostatecznym rozrachunku, ambiwalentny i wieloznaczny*⁵. Przedstawiane historie są alegoriami, ale oprócz symbolizmu posługują się także w dużym stopniu elementami stylu realistycznego. Reżyserzy dbają o wierne ukazanie realiów przedstawionego okresu historycznego oraz portretów psychologicznych postaci. Dzięki temu wysnuwane przez nich wnioski i refleksje zyskują na wiarygodności.

Dla twórców Piątej Generacji filmowe środki wyrazu nigdy nie są celem samym w sobie – ich wybór jest podporządkowany treści i niesie określone znaczenia. Dla reżyserów najważniejszym elementem budującym znaczenie jest styl, następnie narracja, a dopiero potem temat. Jest to odwrócenie kolejności obowiązującej w kinie socrealistycznym, w którym punktem wyjścia był zawsze problem walki klasowej.

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

Zerwaniem z dotychczas obowiązującymi konwencjami jest także zastąpienie deklaratywnego i objaśniającego dialogu innymi, wcześniej niedocenianymi środkami filmowymi. Wpływa to w znaczący sposób na prowadzenie narracji, ponieważ informacja jest ujawniana na wielu poziomach dzieła, co przynosi efekt wspomnianej już wieloznaczności. Ponadto umiejętnie wykorzystane środki wyrazu filmowego pozwalają na bliższe dotarcie do prawdy o świecie i psychice postaci. Ying Zhu w swojej analizie stylu „nowego kina chińskiego” przyjął za Davidem Bordwellem założenie, że *narracja kina artystycznego opiera się na wzorcach literackiego modernizmu, który postulował uchwycenie zarówno „obiektywnej” rzeczywistości, jak i ulotnych stanów, które charakteryzują „subiektywną” rzeczywistość*⁶. Chiński krytyk pisze o trzech podstawach „narracji artystycznej”: obiektywnej wiarygodności, realizmie psychologicznym i autotematyczności. Każdy z tych elementów jest uzyskiwany za pomocą określonych technik filmowych. Wrażenie wiarygodności powstaje dzięki realizowaniu zdjęć w autentycznych plenerach oraz zastosowaniu długich ujęć i głębi ostrości. Realizm psychologiczny jest osiąganym dzięki użyciu takich środków, jak ujęcie z punktu widzenia bohatera, retrospekcje, zwolniony ruch czy stopklatki. Natomiast momenty ujawnienia autotematyczności, w których narracja przerywa bieg opowiadanych wydarzeń, aby zaakcentować własną rolę, są rezultatem wykorzystania niezwykłych kątów widzenia i ruchów kamery, a także nieciągłości w warstwie wizualnej lub ścieżce dźwiękowej. Zastosowanie opisywanych powyżej technik przez twórców Piątej Generacji *stało się źródłem autotematyczności kina modernistycznego-artystycznego, otwartości narracji, samoświadomości widza oraz prymatu stylizacji jako opozycyjnych wobec typowej dla kina klasycznego, niezauważalnej i zamkniętej narracji, względnej bierności widza oraz podrzędności stylu w stosunku do narracji*⁷.

Sfera wizualna

Wspólne dla wszystkich reżyserów „nowego kina chińskiego” jest przywiązanie szczególnej wagi do starannego opracowania warstwy wizualnej filmów, ponieważ to właśnie obraz ma być jednym z najważniejszych nośników znaczenia. Twórcy odrzucali zasady obowiązujące w kinematografii w poprzednich dekadach, dzięki czemu ich filmy zyskały zupełnie odmienny styl. Zamiast dbać o jednakowe wyeksponowanie wszystkich elementów znajdujących się w kadrze, często stosowali naturalne oświetlenie, wykorzystując walory dramaturgiczne światła lub mroku. Słaba widoczność pozwalała na ukrycie pewnych informacji lub wzbudzanie w widzu wątpliwości, co naprawdę zobaczył. Chen Kaige zastosował ten chwyt w *Żółtej ziemi* w scenie utonięcia Cuiqiao – na ekranie pojawia się widok jeziora i niewyraźny kształt, który wydaje się tonącą łódką, ale scena jest tak słabo oświetlona, że nie wiadomo tego na pewno.

Kolejna innowacja dotyczy kadrowania – pojawiła się asymetryczność i pozorną przypadkowość kadrów. Większość obrazów sprawia wrażenie chaotycznych, kamera nie podąża za postaciami, lecz pozwala im opuszczać kadr, skupiając się na pozornie nieważnych przedmiotach i miejscach. To kolejny sposób na budowanie wieloznaczności – kamera przestaje być wszechwiedzącym przewodnikiem po świecie przedstawionym, więc widz sam musi zdecydować,

co uznać za ważne. Ta nieobecność uchwytnego porządku nie oznacza jednak chaosu ani braku walorów plastycznych; wszystkie ujęcia są precyzyjnie zaplanowane i przemyślane.

Ruch kamery jest przeważnie niezbyt dynamiczny, często opiera się na powolnym panoramowaniu. Wyjątkiem jest kilka scen zbiorowych, w których kamera jest bardzo ruchliwa, oddając panujące w tłumie zamieszanie. Zastosowanie oszczędnych środków wyrazu jest powiązane z zamierzoną wymową filmu: *Stylistycznie „Żółta ziemia” minimalizowała dialog i ruchy kamery, aby oddać niezmienny i samotniczy styl życia mieszkańców północno-wschodnich gór. (...) Różnorodność kątów widzenia kamery i odległości została ograniczona do minimum, podobnie jak mimika twarzy i gesty postaci*⁸.

Ta nieruchomość w przedstawianiu ma uzasadnienie zarówno realistyczne, jak i symboliczne. Oddaje rzeczywisty wygląd monotennie rozciągających się płaskowyżów, wśród których rzeka płynie szerokim, powolnym nurtem. Ten sposób przedstawiania ma jednak również wymowę alegoryczną – mówi o fatalizmie życia chłopów, ich podporządkowaniu się losowi, o trudności wprowadzania zmian. Staje się przez to szerszą refleksją na temat specyfiki obszarów wiejskich, które dominują w Chinach i są uważane za ostoję rodzimej tradycji.

Do dwóch pierwszych filmów Chena Kaige zdjęcia wykonał Zhang Yimou. Tak jak w późniejszych pracach tego twórcy, niezwykle ważną rolę odgrywają kolory. Są to najczęściej barwy podstawowe, starannie wybrane. W *Żółtej ziemi*, oprócz tytułowego odcienia wyjąłowionej, pustynnej ziemi, pojawia się niebieskie lub białe niebo, czerń mrocznego wnętrza domu oraz mający szczególne znaczenie kolor czerwony. Jest to barwa niezwykle istotna dla operatora, obecna także w jego filmach *Czerwone sorgo* oraz *Zawieście czerwone latarnie: Czerwień u Zhanga Yimou, tak jak inne jego symbole, wymyka się wąskiej interpretacji, ponieważ jest jednocześnie dziedzictwem tradycji i buntem przeciw niej. Czerwień nie jest już tylko kolorem świętowania, jak w dawnych Chinach, ani kolorem rewolucji, jak współcześnie. (...) Prawdopodobnie należałoby traktować ją jako nastrój*⁹.

W filmie Chena Kaige czerwona jest zarówno gwiazda na mundurze Gu, symbolizująca postępek, jak i zasłona na twarzy wydawanej za męża Cuiqiao, oznaczająca tradycyjny patriarchalny system ucisku. Wielość przywołanych konotacji niesie ze sobą wieloznaczność, jest to rozszerzanie znaczeń utrwalonego symbolu.

Montaż

Jedną z tendencji wśród twórców „nowego kina chińskiego” było wzorowanie montażu na najnowszych osiągnięciach kinematografii zachodnich, zwłaszcza amerykańskiej. Wynikało to z rozczarowania rozwiązaniami stosowanymi w rodzimych filmach, opierającymi się nadal na tradycji melodramatów hollywoodzkich i kina sowieckiego. Zhang Yimou tak komentował tę kwestię na przykładzie *Czerwonego sorgo: Montaż* (w tym filmie – przyp. A. M.) *istotnie nie jest charakterystyczny dla współczesnego filmu chińskiego, jest raczej nietypowy. Pod tym względem, bowiem jestem nastawiony krytycznie do naszej kinematografii, uważam rytm i tempo montażu za zbyt powolne. Uczucia są często przerysowane, a akcja przewlekła*¹⁰. Reżyserzy, którzy preferowali montaż dynamiczny,

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

chcieli za jego pomocą nadać swoim dziełom żywy rytm, uczynić je bardziej współczesnymi.

Równie często spotykanym rozwiązaniem, stosowanym nawet w tych samych filmach, był montaż liryczny wiążący obrazy na zasadzie luźnych skojarzeń statycznych obrazów. Catherine Yi-Yu Cho Woo pisze o związkach między tym typem montażu a tradycyjną poezją i malarstwem: *Chińscy reżyserzy dobrze radzą sobie z trudnym zadaniem pogodzenia wartości estetycznych chińskich sztuk wizualnych z importowaną zachodnią technologią kręcenia filmów. (...) Istotą chińskiego malarstwa i poezji, a teraz także chińskiego kina, jest wizja jedności ludzi i naturalnego środowiska*¹¹.

Ten specyficznie chiński montaż polega na zestawianiu pozornie niezwiązanych ze sobą obrazów przyrody i ludzkich zachowań. Atmosfera panująca w przyrodzie jest komentarzem uczuć lub nastrojów postaci. Chen Kaige w *Żółtej ziemi* często buduje takie paralele, np. zestawiając obraz nieustannie płynącej rzeki z niosącą wiadra z wodą Cuiqiao, co można odczytać jako podkreślenie niezmienności losu chińskich dziewcząt, skazanych na ciężką pracę. Również jałowość obszarów, przez które wędruje Gu, może być odczytana jako alegoria własnej samotności i daremności jego misji.

Wykorzystanie tych dwóch odmiennych typów montażu, z których jeden jest inspirowany sztuką zachodnią, a drugi rodzimą, świadczy o elastyczności Piątej Generacji, która potrafiła umiejętnie korzystać z dostępnego jej dorobku kulturalnego.

Muzyka

Chen Kaige tak mówi o roli ścieżki dźwiękowej: *Uważam, że muzyka jest bardzo ważna w filmach, które realizuję. Nauczylismy się tego w szkole filmowej: chcieliśmy robić filmy, które byłyby równie interesujące dźwiękowo, jak wizualnie. Moim zdaniem, film należy oglądać i słuchać go, a nie tylko wystuchiwać mnóstwa dialogów*¹². W swojej karierze reżyser współpracował z kilkoma kompozytorami, w tym najczęściej z Zhao Jipingiem, który napisał także muzykę do filmów Zhanga Yimou *Czerwone sorgo* i *Zawieście czerwone latarnie*. Motyw muzyki przewija się przez całą twórczość reżysera, pełniąc znaczące funkcje w fabułach najważniejszych jego dzieł, jak *Żółta ziemia*, *Życie na strunie*, *Żegnaj, moja konkubino* czy *Razem*. Jest to za każdym razem inny gatunek muzyczny, w wymienionych filmach odpowiednio: pieśni ludowe, gra na *banjo*, śpiew towarzyszący operze pekińskiej oraz klasyczne kompozycje. Bohaterowie są związani z muzyką zawodowo, stanowi ona podstawę ich życia, a często także sposób wyrażania ukrytych uczuć i środek komunikacji ze światem.

Podstawę ścieżki dźwiękowej w *Żółtej ziemi* tworzy *xintianyou*, co tłumaczy się dosłownie jako „głos wędrujący po niebie”. Jest to gatunek pieśni ludowych typowych dla regionu Shaanxi, a wywodzących się z utworów, które układali wędrowni tragarze, aby łatwiej znieść trudy długiego podróżowania. Z czasem zwyczaj ten został przejęty również przez mieszkańców okolicznych wiosek i stał się tradycją charakterystyczną dla tego regionu. Panuje zwyczaj improwizowania nowych pieśni na podstawie istniejących już melodii, utwory te są bardzo ekspresyjne, a śpiewane w zmiennym rytmie przypominają recytację. Ich tematem są przeważnie niedole życia na wsi oraz ciężki los chłopów i ich rodzin.

Podobne tematy poruszają w swoich pieśniach bohaterowie *Żółtej ziemi*. W filmie tym śpiew jest obecny na kilku płaszczyznach. W fabule pełni ważną rolę, ponieważ zbieranie ludowej muzyki jest powodem przybycia Gu do wioski. Po wielu prośbach żołnierzowi udaje się przekonać ojca rodziny, aby dla niego zaśpiewał, a w innej scenie jego synek uczy się od Gu słów jednego z hymnów komunistycznych. W inny jednak sposób są prezentowane pieśni improwizowane przez Cuiqiao. Reżyser wykorzystuje w tych scenach technikę kontrapunktu obrazu i dźwięku, ukazując dziewczynę wykonującą w milczeniu domowe zajęcia, czemu z *offu* towarzyszy śpiewana jej głosem skarga na ciężki los kobiet. Taka forma przedstawienia sugeruje, że Cuiqiao, nie mając odwagi ujawnić swoich emocji, wyraża je tylko w myślach. Jednak w jednej ze scen Gu mówi dziewczynie, że słyszał, jak śpiewała, co rodzi pytania o kwestię relacji warstwy dźwiękowej do wizualnej. Chen Kaige dokonuje jeszcze bardziej wieloznacznego zestawienia: widokom lessowych wyżyn i płynącej rzeki towarzyszy pieśń, którą wykonuje prawdopodobnie Cuiqiao, ale jej nieobecność w kadrze pozwala rozszerzyć odczuwane przez bohaterkę cierpienie na całą przedstawioną krainę i wszystkie zamieszkujące ją kobiety.

Wykorzystanie tradycyjnej muzyki chińskiej jest innowacją wprowadzoną dopiero przez twórców Piątej Generacji, wcześniej dominowała typowa współczesna muzyka ilustracyjna. Reżyserzy „nowego kina chińskiego” zyskali świadomość możliwości wypływających z kreatywnego opracowania ścieżki dźwiękowej, o czym mówił Zhang Yimou przy okazji rozmowy na temat jego pierwszego filmu: (...) *muzyka w chińskich filmach często jest niewłaściwie dobrana, jest zbyt samodzielna i hermetyczna. Chce funkcjonować jako odrębna całość. Dlatego zdecydowaliśmy się zastosować stare chińskie instrumenty. Nie dążyliśmy do muzycznej harmonii, lecz naszym celem było wyrażenie emocjonalnej strony akcji za pomocą prostych środków*¹³. Muzyka staje się więc kolejnym narzędziem służącym budowaniu złożonych znaczeń, w tym portretów psychologicznych postaci.

Drugi etap twórczości Chena Kaige

W latach 90. Chen Kaige stworzył cztery filmy: *Życie na strunie*, *Żegnaj, moja konkubino*, *Uwodzicielski księżyc (Feng yue, 1996)* i *Cesarz i zabójca (Jing Ke ci Qin wang, 1998)*. Są one zaliczane do drugiego okresu twórczości reżysera, który charakteryzuje odejście od „nowego kina chińskiego” związane z przekroczeniem jego stylistyki. Ten etap twórczy nosi piętno wydarzeń końca lat 80., zwłaszcza wstrząsu politycznego w związku z masakrą studentów na placu Tian’anmen w roku 1989. Być może rozczarowanie bezsilnością narodu wobec systemu totalitarnego i chwilowa utrata wiary w to, że można zmienić świat za pomocą sztuki skłoniły reżysera do porzucenia refleksji dotyczących kwestii politycznych i podjęcia tematu filozoficznego.

Bohaterem filmu *Życie na strunie* jest ślepy starzec, który wędruje w towarzystwie swojego nastoletniego ucznia po wioskach rozsianych na odludnych terenach, wykonując pieśni i grając na banjo. Chłopiec również jest niewidomy, ma w przyszłości kontynuować pracę swojego mistrza. Starzec żyje w ascezie, wyrzekając się przyjemności. Jedyńm jego celem jest zerwanie tysiąca strun na

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

swoim instrumencie, ponieważ przepowiedziano mu, że wówczas odzyska wzrok. Jego uczeń ma natomiast inne nastawienie, chce korzystać z uroków życia, w tym miłości. Po śmierci mistrza idzie jednak w jego ślady.

Film ten trudno przypisać jednoznacznie do pierwszego lub drugiego okresu twórczości Chena Kaige, ponieważ ma cechy obu. Różni się od pozostałych dzieł reżysera tym, że brakuje w nim związanego z chińskimi realiami szerokiego kontekstu, którym w pierwszym okresie była głównie polityka, w drugim – historia, w trzecim – współczesność. Zamiast tego film jest filozoficzną przypowieścią na temat sensu życia. Świat przedstawiony cechuje beczasowość, podczas gdy inne dzieła Chena Kaige są osadzone w konkretnym czasie historycznym.

Cechy, które łączą *Życie na strunie* z „nowym kinem chińskim”, to wieloznaczność, kameralność i epizodyczna struktura. Natomiast podobieństwo do drugiego okresu twórczości reżysera zawiera się w sposobie produkcji, ponieważ była to pierwsza w jego dorobku koprodukcja zagraniczna. Film opiera się na motywach typowych dla Chena Kaige – dominującą rolę pełni muzyka traktowana przez bohaterów jako istota życia. Ponadto motyw nauczania między starcem i jego wychowankiem, podobnie jak ten sam temat w poprzednich filmach, ukazuje przekonanie reżysera o niemożności uzyskania wiedzy o życiu „z drugiej ręki”, ponieważ wszystkiego trzeba doświadczyć samemu.

Filmy lat 90.

Z pozostałych filmów Chena Kaige z tego okresu najbardziej znaczący i cieszący się największym uznaniem jest *Żegnaj, moja konkubino*. Dzieło to otwiera drugi etap w dorobku twórczym reżysera, zachowując naturalnie pewną ciągłość wobec pierwszego, ale wyróżniając się wieloma zmianami. Do najważniejszych różnic należy przemiana stylu z kameralnego w epicki, co się wiąże z większą widowiskowością. Akcja jest umiejscawiana w momentach historycznych o dużym znaczeniu dla kultury chińskiej, ale reżyser ich nie idealizuje i czasami traktuje dość krytycznie, choć jednak z pewną dozą nostalgii i dumy narodowej.

Kolejną zmianą o przełomowym znaczeniu jest częściowy powrót do tego, z czym tak usilnie próbowano wcześniej zerwać, czyli do teatralizacji. Najbardziej jest to widoczne w filmie *Żegnaj, moja konkubino*, który w dużym stopniu składa się z fragmentów spektakli opery pekińskiej. Nie jest to jednak proste przywrócenie obowiązujących wcześniej konwencji – zamiast opierać się wyłącznie na dialogu, dzieło to nadal wykorzystuje bogaty repertuar środków wyrazu w celu komunikowania znaczenia, czego efektem jest zachowanie wieloznaczności.

Wraz z rozwojem stylu Chena Kaige zmieniały się także filmy pozostałych twórców Piątej Generacji. Kierunek tych przemian był podobny, co pozwala twierdzić, że generacja ta pozostała ugrupowaniem reżyserów o wspólnych ideałach artystycznych. O tym, że wybory Chena Kaige są typowe dla reprezentowanego przez niego pokolenia, świadczy niezwykła zbieżność poruszanej przez twórcę tematyki z treścią dzieł Zhanga Yimou z tego samego okresu. Można przeprowadzić bezpośrednią analogię, zestawiając kolejno filmy *Żegnaj, moja konkubino* z *Życie* (*Huozhe*, 1994), *Uwodzicielski księżyc z Szanghajską triadą* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) oraz *Cesarza i zabójcę z Hero* (*Ying xiong*, 2002). Dzieła te dotyczą tych samych epok historycznych i są równie wiernymi

ich rekonstrukcjami. Różne są jednak postaci głównych bohaterów i konflikty ogniskujące intrygę.

Styl epicki

Znaczącą zmianą w stosunku do wczesnych dzieł Chena Kaige była skala filmów zrealizowanych w latach 90. Ich fabuła zaczęła obejmować znacznie dłuższy czas i wiele różnych przestrzeni, a akcję budowało więcej wątków. Prostotę stylu zastąpiło bogactwo graniczące z manieryzmem. Dzieła zyskały wymiar epicki, ich temat można określić jako przedstawienie osobistych losów postaci na szeroko zarysowanym tle historii politycznej Chin. Filmy ukazywały wydarzenia przełomowe dla narodu chińskiego i ich wpływ na życie bohaterów.

W tym samym czasie, co *Żegnaj, moja konkubino*, pojawiły się dzieła dwóch innych twórców Piątej Generacji podejmujące ten sam temat: *Życie Zhanga Yimou* oraz *Niebieski latawiec* (*Lan feng zheng*, 1993) Tiana Zhuangzhuanga. Akcja pierwszego obejmuje w przybliżeniu ten sam okres, co u Chena Kaige. Dzieło Tiana Zhuangzhuanga skupia się natomiast na trzech istotnych wydarzeniach – „kampanii przeciw prawicowcom”, trzech latach klęski głodu będącej efektem błędnych decyzji gospodarczych Mao oraz Rewolucji Kulturalnej. Ukazane są gwałtowne przemiany historii – jej bieg nie jest harmonijny, ale znaczą go serie kryzysów i rewolucji. Następują po sobie kolejne ustroje, co prowadzi do przewartościowań i powstawania nowych paradygmatów. Można zaobserwować pewne cykliczne nawroty, np. określone pochodzenie społeczne raz przynosi korzyści, a innym razem nieszczęścia.

Historia to jeden z najważniejszych motywów filmów tego okresu. Jest ona sprowadzona do wymiaru jednostkowego wskutek ukazania jej mechanizmów widzianych oczyma bohaterów. Często postaci nie potrafią albo nie chcą zrozumieć istoty zachodzących przemian, co nie zmniejsza w żaden sposób ich niszczącego oddziaływania. Następuje konfrontacja dwóch sił: po stronie bohatera znajdują się wartości humanistyczne – miłość, pragnienie przetrwania, tęsknota za wolnością i szczęściem. Po drugiej stronie stoi ideologia, która wykorzystuje ludzki potencjał, nie dając nic w zamian. Celem omawianych filmów jest wyrażenie krytyki, której podlega nie tylko komunizm, ale wszystkie systemy zniewalające człowieka.

Szeroko zakrojony temat sprawił, że najwłaściwszym rozwiązaniem dla reżyserów stało się wykorzystanie stylu epickiego. Przejawia się on w starannej rekonstrukcji przedstawianych epok, efektownej inscenizacji, bogactwie warstwy wizualnej i dźwiękowej oraz kreowaniu podniosłego nastroju. W rezultacie powstały dzieła, w których *widoczne pragnienie zrekonstruowania zbiorowej pamięci i reinterpretacji narodowej historii splata się z filmowym manieryzmem i wyrafinowaniem charakterystycznym dla auteurs z Piątej Generacji*¹⁴. Jest to styl typowy dla wielkich widowisk historycznych, zupełnie odmienny od właściwości wczesnych, kameralnych dzieł omawianych reżyserów. Najbardziej wyraźna zmiana zaszła w twórczości Tiana Zhuangzhuanga, uprzednio kontestującego uznane reguły filmowania, a obecnie posługującego się konwencjami zbliżonymi do klasycznych: „*Niebieski latawiec*” jest radykalnym odejściem, a nawet zaprze-

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

*czeniu jego wczesnego stylu, jako że jest to typowy melodramat, zamierzony jako dzieło epickie*¹⁵.

Niekoniecznie jest to jednak rezygnacja z jednego modelu twórczości na rzecz innego. Zmiany wynikają raczej z ciągłego rozwoju reżyserów i podejmowania prób przyjmowania nowej stylistyki w zmienionych okolicznościach. Podobieństwa między wyborami artystycznymi poszczególnych twórców świadczą o sile wspólnych doświadczeń, które ich ukształtowały i połączyły w jedno pokolenie.

Opera pekińska

Podobnie jak w przypadku innych dzieł Chena Kaige w filmie *Żegnaj, moja konkubino* znaczącą jest warstwa muzyczna. Jej podstawę tworzy opera pekińska (*jingju*), będąca specyficzną formą sztuki, odmienną od zachodniego widowiska: (...) w przeciwieństwie do tradycji europejskiej, muzyka, choć odgrywa istotną rolę, nie jest czymś pierwszoplanowym ani dziełem jednego kompozytora. Znacznie trwalszą pozycję zajmuje dramaturg, zaś faktycznym ponadosobowym autorem spektaklu jest zespół rygorystycznych reguł rządzących każdą sceniczną realizacją¹⁶. Cechą chińskiej opery jest bardzo wysoki stopień konwencjonalizacji – precyzyjnie określony makijaż, strój, kolorystyka i umowne gesty niosą ze sobą równie wiele znaczeń, co śpiew i recytacja. Szereg ról ma szczegółowo ustalone ruchy postaci i korespondującą z nimi charakterystykę. Główni bohaterowie *Żegnaj, moja konkubino* należą do typu *qingyi* (młoda dziewczyna z przymiotami takimi, jak wierność, gracia i skromność) oraz *jing* (odważny i lojalny mężczyzna – postać tę charakteryzuje mocno wymalowana twarz, której kolor i zdobienie symbolizuje cechy charakteru).

Istnieje wiele regionalnych odmian chińskiej opery, każda ma własną specyfikę, np. w Pekinie wszystkie role grają wyłącznie mężczyźni, a w Szanghaju – kobiety. Ta pierwsza odmiana wykształciła się z różnych lokalnych szkół działających w rejonie stolicy na początku XIX wieku, największą popularność zyskała sto lat później. Rozwój tej formy sztuki nie ustał bynajmniej po wprowadzeniu komunizmu, dopiero rewolucja kulturalna przyniosła znaczne straty osobowe wśród zespołów, a w wielu przypadkach także przerwanie występów i szkolenia adeptów. Władze próbowały również modyfikować obowiązujące reguły, zastępując konwencjonalność naturalizmem, a antycznych bohaterów postaciami żołnierzy i robotników. To wszystko doprowadziło do przerwania ciągłości rozwoju opery, więc jej dzisiejsza postać jest do pewnego stopnia rezultatem rekonstrukcji.

Opera chińska jest sztuką synkretyczną, oprócz śpiewu składają się na nią elementy gry aktorskiej, tańca, akrobacji i sztuk walki. Podobnie bogaty pod względem formalnym jest film *Żegnaj, moja konkubino*, stanowiący estetyczne połączenie filmowych środków wyrazu – unikatowej symfonii słów, obrazów i muzyki, jak również zarysu postaci i fabuły – z równie unikatową treścią¹⁷. Jest to pełne wykorzystanie możliwości opery pekińskiej, próba oddania jej istoty za pomocą filmowych środków wyrazu odpowiadających konwencjom teatralnym. Podejście to jest odmienne od bezpośredniego przenoszenia spektaklu na ekran stosowanego dotychczas w chińskim kinie, kiedy to filmowe adaptacje oper przeważnie rezygnowały ze stylu na rzecz narracji, faworyzując jej linearny przebieg, z naciskiem na zrozumiałość i intensywność głównego konfliktu. Filmy

te wykorzystywały również mocno nacechowany dydaktyzmem dialog i grę w stylu scenicznym, daleką od naturalizmu¹⁸. W filmie Chena Kaige natomiast wyeksponowana jest wieloznaczność i sztuczność świata opery, dzieło charakteryzuje skomplikowana budowa narracyjna, a styl jest głównym nośnikiem znaczenia. Oznacza to modyfikację dotychczas stosowanych przy adaptowaniu oper konwencji i potwierdza ciągły rozwój artystyczny reżysera.

Trzeci etap twórczości

Cesarz i zabójca to ostatni z nurtu epickich filmów historycznych Chena Kaige. Rozpoczął się trzeci etap twórczości reżysera, obejmujący filmy zrealizowane po przełomie milenijnym. Jako kolejny z chińskich twórców filmowych wyjeżdżających na Zachód Chen Kaige postanowił pracować w Hollywood. Dla wytwórni MGM wyreżyserował *Urok mordercy* (*Killing Me Softly*, 2002), film pozbawiony jakichkolwiek odniesień do kultury chińskiej, należący do gatunku thrillerów erotycznych. Fabuła jest oparta na schematach typowych dla tego rodzaju produkcji: kobieta angażuje się w związek, ale poznając przeszłość swojego wybranego, zaczyna podejrzewać, że jest on wielokrotnym mordercą, gdy tymczasem winna okazuje się jego zazdrosna siostra. Podczas realizacji reżyser musiał podporządkowywać się zaleceniom producentów, pozostawiono mu niewiele możliwości wyboru. W efekcie powstał film przeciętny, wykorzystujący filmowe środki wyrazu w sposób konwencjonalny.

Następne dzieło Chena Kaige to nowela *Dom głęboko ukryty*, stanowiąca część filmu *10 minut później: trąbka* (*Ten Minutes Older: The Trumpet – 100 Flowers Hidden Deep*, 2002). Zaproszenie chińskiego twórcy do realizacji filmu wraz z gronem wybitnych reżyserów współczesnego kina (w sumie przy obu częściach dylogii pracowało ich piętnastu) było uznaniem jego pozycji. Podobnie doceniono wkład Chińczyków w rozwój światowej kinematografii, zapraszając kilka lat wcześniej Zhanga Yimou do udziału w zbiorowym projekcie upamiętniającym setną rocznicę powstania kina, *Lumière i spółka* (*Lumière et compagnie*, 1995). Nowela Chena Kaige jest ważna także z tego powodu, że jest to pierwsze od czasów *Wielkiej parady* podjęcie przez reżysera tematu współczesności. Film to krótka przypowieść, której tłem jest współczesny Pekin i zachodzące w nim zmiany.

Rozwinięciem tego tematu jest *Razem* (*He ni zai yiqi*, 2002), film uznany za komercyjny, w którym jednak dochodzą do głosu pewne autorskie cechy Chena Kaige. Jest to historia utalentowanego muzycznie chłopca o imieniu Xiaochun, który wraz z ojcem Chengiem przyjeżdża z odległej prowincji do Pekinu, żeby wziąć udział w konkursie skrzypcowym. Jest najlepszy, ale zajmuje tylko piąte miejsce, bo brakowało mu protekcji. Ojciec decyduje, że pozostaną w stolicy i poszukają odpowiedniego nauczyciela. Zgadza się nim zostać profesor Jiang, który muzykę postrzega jako ekspresję uczuć i uczy chłopca je wyrażać, ale nie potrafi mu pomóc w karierze zawodowej. Cheng zapisuje syna do innego nauczyciela, „łowcy talentów”, Yu. Xiaochun pod jego opieką ma wziąć udział w międzynarodowym konkursie, który może być dla niego przepustką do kariery. Jednak gdy ojciec chłopca chce się udać na prowincję, aby nie przeszkadzać synowi w rozwoju zawodowym, Xiaochun postanawia powrócić razem z nim.

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

Pobocznym wątkiem filmu są perypetie młodej dziewczyny, Lili, która wynajmuje mieszkanie niedaleko pary głównych bohaterów. Chętnie słucha ona gry chłopca, a przy tym, mimo swojej lekkomyślności i licznych problemów z mężczyznami, pomaga mu się odnaleźć w wielkim mieście.

Ważnym krokiem dla reżysera było umieszczenie akcji filmu w realiach Pekinu początku XXI wieku stanowiło to próbę otwartego mówienia o współczesności. Podjęcie tematu problemów społecznych typowych dla wielkich miast, mimo że dość ostrożne, było wpisaniem się w krąg zainteresowań Szóstej Generacji.

Tło historyczno-społeczne

Oblicze Chin, jakie widzimy dzisiaj, to efekt przemian zachodzących w ciągu ostatnich kilkunastu lat. W tym czasie w kraju pojawiła się pierwsza fala kapitalizmu, będąca rezultatem procesu modernizacji wznowionego po roku 1989 na wielką skalę. Zmiany polityczne i gospodarcze przyniosły ze sobą pozytywne efekty w postaci podniesienia stopy życiowej: *Chińczycy mogli się zatem zająć swą karierą zawodową, biznesem, zabiegami o pieniądze i dobra, życiem rodzinnym i urządzaniem swych rodzin. Triumfować zaczęło społeczeństwo konsumpcyjne*¹⁹. Wkroczenie Chin w epokę wolnego rynku i komercjalizacji przyniosło jednak również wiele negatywnych „skutków ubocznych”, w rodzaju nasilenia problemów społecznych oraz wzrostu bezrobocia i przestępczości. Wiązało się to z typowym dla okresów przejściowych chaosem w sferze wartości i brakiem poczucia bezpieczeństwa.

Postępowi ekonomicznemu kraju towarzyszyły przemiany w sferze kulturalnej – zaczęła rozwijać się dynamicznie kultura undergroundowa, obejmująca m.in. wydawanie książek, drukowanie czasopism, a także nowe zjawiska w obrębie teatru i kina. Pierwsze niezależne filmy zaczęły wprawdzie powstawać w Chinach już pod koniec lat 80., ale początkowo były to pojedyncze dzieła. Z czasem produkcja poza systemem wytwórni została lepiej zorganizowana i można było mówić o powstaniu nowego odłamu przemysłu filmowego, działającego poza kontrolą państwa. Finansowanie zapewniali chińscy i zagraniczni inwestorzy prywatni, czasem dodatkowe obniżenie kosztów uzyskiwano, gdy w filmach występowali znajomi, a ekipa pracowała za darmo. Większość filmów nie trafiała do oficjalnej dystrybucji, ale mogły być oglądane w kraju dzięki rosnącemu rynkowi wideo. Rozszerzało to ofertę kulturalną dostępną widzom i było wyrazem rosnącej w tej sferze – mimo niechęci władz – pluralizacji.

Szósta Generacja

Kontekstem dla twórczości Chena Kaige z początku nowego stulecia jest działalność artystyczna Szóstej Generacji, której filmy stały się w tym okresie najważniejszym zjawiskiem w chińskim kinie. Najwyraźniejszą cechą młodej generacji jest zorientowanie na współczesność, istotą jej filmów jest obserwacja społeczna i psychologiczna. Odmienność poszczególnych dzieł jest wyrazem różnorodnych zainteresowań twórców: *Pomimo braku funduszy i zalepcza technicznego u reżyserów zakres poruszanych przez nich tematów był bardzo szeroki. Eksplorowali zarówno świat zewnętrzny (prezentując nacechowany*



Czerwone sorgo, reż. Chen Kaige (1987)

dokumentalizmem obraz współczesnych realiów życia codziennego), jak i wewnętrzny (prezentując psychologiczny wgląd uprzednio obecny tylko w chińskiej literaturze) ²⁰.

Tematy powstających filmów można określić jako ukazujące funkcjonowanie jednostki i rodziny w nowych czasach, przy czym reżyserzy interesują się zwłaszcza przypadkami niedostosowania społecznego. Problemy indywidualne są traktowane jako metafora schorzenia całego społeczeństwa. Twórcy skupiają się na przedstawianiu licznych zjawisk patologicznych, takich jak alkoholizm, narkomania, przemoc, dewiacje seksualne, alienacja, załamanie roli rodziny. Filmy te były zakazywane, ponieważ władzom nie podobało się, że *eksponują ciemną stronę społeczeństwa chińskiego* ²¹.

Nielegalne realizowanie filmów niezależnych oraz ich bardzo niskie budżety sprawiały, że powstające dzieła były bliskie dokumentom, wykorzystując ich sposób produkcji i stylistykę. Tradycja tego gatunku filmowego niemal nie istniała w Chinach, ponieważ ze względu na obowiązek zgodności z linią partii i przedstawiania samych pozytywnych stron wydarzeń powstające kroniki i reportaże były dużo bliższe fikcji niż prawdzie. Twórcy stosowali więc techniki zapożyczone z obcej tradycji filmowej, z nurtu *cinéma-vérité*. Do ulubionych środków wyrazu należała kamera „z ręki”, swobodny montaż, elementy improwizacji oraz zatrudnianie aktorów nieprofesjonalnych. Aby zwiększyć wiarygodność, pokazywano ludzi podczas wykonywania codziennych czynności, w ich naturalnym otoczeniu, wykorzystując autentyczny dialog.

Filmowe środki wyrazu

Zmiana tematyki zawsze niesie ze sobą konieczność zmodyfikowania strony formalnej filmów. W przypadku Chena Kaige wybór padł na wpisanie dzieła w ramy kina gatunkowego, co się wiązało z wykorzystaniem określonych środków wyrazu. Inaczej niż na poprzednim etapie twórczości reżyser zamiast modyfikować uznane konwencje, zastosował je w większości niezmiennie. Inaczej do wyzwania zmiany stylistyki podszedł Zhang Yimou przy swoim pierwszym filmie rozgrywającym się w mieście, *Zachowaj spokój* (*You hua hao hao shuo*,

WIELOZNACZNOŚĆ SENSÓW, SENS WIELOZNACZNOŚCI

1997): *Od lat mówiło się o mojej niezdolności do nakręcenia filmu na temat życia miejskiego. Tym filmem chciałem zaprzeczyć samemu sobie, sprawdzić swoją elastyczność. Jest dla mnie wyzwaniem zamiana wsi na miasto, stylu epickiego i podniosłego na swobodny, luźny styl MTV*²².

W filmie *Razem* reżyser jako zasadę przyjął „styl przezroczysty”, typowy dla kina gatunkowego. Indywidualne cechy autora ujawniają się jedynie w starannie opracowanej warstwie wizualnej i dźwiękowej dzieła. Najbardziej przyciągają uwagę sekwencje prezentujące grę Xiaochuna na skrzypcach, podczas której szybki montaż łączy rytm, muzykę i ruch w jedną symfonię wizualną.

Jedną z technik kilkakrotnie wykorzystywanych w obrębie filmu jest montaż równoległy. Reżyser stosuje go w różnych celach, najczęściej jego funkcją jest nadanie scenom rytmu. Przykładem jest zestawienie działań trzech osób – gry chłopca na skrzypcach, pracy wykonywanej przez jego ojca oraz domowych zajęć nauczyciela. Zestawianych ujęć nie łączy podobieństwo treści, ale ciągłość lub kontrastowość przedstawianego w nich ruchu.

Drugim celem stosowania montażu równoległego jest zbudowanie paraleli między wydarzeniami rozgrywającymi się w różnym czasie lub miejscu. Dystans czasowy rozdziela dwie sceny na dworcu – jedna z nich to moment znalezienia małego Xiaochuna przez Chenga; okazuje się, że nie jest on jego prawdziwym ojcem. To wspomnienie bohatera zrealizowane w czerni i bieli. Drugą sceną jest poszukiwanie przez chłopca jego przybranego ojca, który właśnie kieruje się do pociągu, aby wrócić do domu. W obu scenach występują te same postaci w podobnym kontekście, przedstawione sytuacje są więc zestawione na zasadzie analogii.

W filmie pojawia się także montaż wykorzystujący regułę kontrastu – jest to zestawienie muzyki granej przez Xiaochuna dla Chenga po podjęciu decyzji o wspólnym wyjeździe, z koncertem, który uczennica profesora Yu wykonuje na międzynarodowym konkursie, z którego chłopiec zrezygnował. Gra każdego z dzieci ma inną wymowę – dla Xiaochuna jest wyrazem miłości do przybranego ojca, dla dziewczynki – spełnieniem ambicji. Reżyser, montując te dwa koncerty, porównuje odmienne wybory życiowe, oznaczające nastawienie na życie rodzinne lub na karierę. Zakończenie filmu pełnym miłości uściskiem między ojcem i synem wyraźnie wskazuje na preferencje reżysera.

Muzyka

Razem to pierwszy od czasu *Żegnaj, moja konkubino* film Chena Kaige, w którym muzyka gra główną rolę. Stanowi ona motywację działań bohaterów, wokół niej toczy się akcja, od przyjazdu do Pekinu przez szukanie nauczycieli i próby odzyskania sprzedanych skrzypiec. Muzyka ma dla każdego z bohaterów inne znaczenie – dla Chenga jest szansą na osiągnięcie sukcesu przez jego syna, Xiaochun widzi w niej możliwość wyrażania uczuć, natomiast dla Lili jest tylko ozdobą życia.

W filmie można wyróżnić dwie warstwy muzyczne, stosowane naprzemiennie. Pierwszą z nich stanowi tradycyjna muzyka chińska wykorzystana w sposób czysto ilustracyjny – podkreśla ona nastrój scen, ale nie wpływa w żaden sposób na akcję. Druga warstwa ścieżki dźwiękowej to zachodnie kompozycje klasyczne, które stanowią element diegezy i pełnią ważną rolę w fabule. Wykorzystane

zostały kompozycje Paganiniego, Liszta, Czajkowskiego. *Koncert skrzypcowy D-dur* ostatniego z wymienionych kompozytorów jest utworem, który uczennica profesora Yu wykonuje dla międzynarodowej publiczności podczas koncertu finałowego, a Xiaochun w tym samym czasie – dla ojca. Ta obecność zachodniej muzyki jest zjawiskiem nowym w filmach Chena Kaige, ale w pełni wpisuje się w jego zainteresowania.

Sens wieloznaczności

Opisane przemiany stylu Chena Kaige pozwalałyby wysnuć wniosek, że z biegiem czasu reżyser zwątpił w celowość wykorzystywania w swoich dziełach wieloznaczności i postanowił zastąpić ją dosłownością i przewidywalnością typową dla kina gatunkowego. Możliwe jest jednak, że ta tendencja, choć typowa dla całej Piątej Generacji, jest tylko przejściowa i w nowych filmach Chena Kaige pojawi się znów ambiwalencja znana z jego wcześniejszej twórczości. Oznaczałoby to powrót reżysera do sprawowania całkowitej kontroli nad powstającym obrazem i z pewnością przyczyniłoby się do powstania kolejnych interesujących filmów.

ANNA MICHALAK

- ¹ G. Yang (2003), *China's Zhiging Generation: Nostalgia, Identity, and Cultural Resistance in the 1990s*, „Modern China”, 2003, nr 3, s. 269.
- ² J. Silbergeld, *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London (1999), s. 262.
- ³ *Breaking the Circle: The Cinema and Cultural Change in China* (wywiad z Chenem Kaige), rozm. R. Sklar, „Cineaste”, 1990, nr 3, s. 28-31.
- ⁴ J. Silbergeld, dz. cyt., s. 260.
- ⁵ Tamże, s. 50.
- ⁶ Z. Ying, *Cinematic Modernization and Chinese Cinema's First Art Wave*, „Quarterly Review of Film & Video”, 2001, nr 4, s. 462.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 465.
- ⁹ *From the Fifth to the Sixth Generation* (wywiad z Zhangiem Yimou), rozm. Y. Tan, „Film Quarterly”, 1999, nr 2, s. 2.
- ¹⁰ *Wszystkie odcienie czerwieni* (Rozmowa z Zhangiem Yimou), rozm. B. Steinborn, tłum. M. Mizerkiewicz, „Film na świecie”, 1989, nr 6-7, s. 38 (przedruk za: „Filmfaust”, 1988, nr 65-66).
- ¹¹ C.W.C. Yi-Yu, *The Chinese Montage: From Poetry and Painting to the Silver Screen*, w: *Perspectives on Chinese Cinema*, red. C. Berry, London 1991, s. 21-22.
- ¹² *Director Chen Kaige Talks Together*, rozm. Mark Walters, 2003, <http://www.bigfanboy.com/pages/interviews/chenkaige/chenkaige.html>
- ¹³ *Wszystkie odcienie czerwieni*, dz. cyt., s. 37.
- ¹⁴ X. Zhang, *National Trauma, Global Allegory: Reconstruction of Collective Memory in Tian Zhuangzhuang's „The Blue Kite”*, „Journal of Contemporary China”, 2003, nr 12, s. 627.
- ¹⁵ Tamże, s. 630.
- ¹⁶ L. Czapliński, *Związki między teatrem i filmem w Chinach*, „Powiększenie”, 1985, nr 4, s. 15.
- ¹⁷ X. Ben Xu, *Farewell My Concubine and Its Nativist Critics*, „Quarterly Review of Film & Video”, 1997, nr 2, s. 155.
- ¹⁸ Z. Ying, dz. cyt., s. 453.
- ¹⁹ K. Gawlikowski, *Procesy demontażu komunizmu w Chinach i w Polsce: mity i realia*, w: *Chiny. Przemiany państwa i społeczeństwa w okresie reform 1978-2000*, red. K. Tomala, Warszawa 2001, s. 390.
- ²⁰ T. Rayns *The Class of '89*, 2003, <http://www.asianfilms.org/china/pdf/clssof1989.pdf>
- ²¹ Cornelius 2002.
- ²² *From the Fifth to the Sixth Generation*, dz. cyt., s. 7.