

Julita Dudziak

Przejawy walki z tradycją konfucjańską w wybranych dziełach Chena Kaige i Zhanga Yimou jako przedstawicieli Piątej Generacji kinematografii i chińskiej

Pisma Humanistyczne 9, 267-279

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przejawy walki z tradycją konfucjańską w wybranych dziełach Chena Kaige i Zhanga Yimou jako przedstawicieli Piątej Generacji kinematografii chińskiej

O wysokiej pozycji Chin na arenie międzynarodowej świadczy wiele — od włączenia Chińskiej Republiki Ludowej w poczet stałych członków Rady Bezpieczeństwa ONZ, po wpływ, jaki państwo to miało na uspokojenie napięć między Koreą Północną i Południową pod koniec 2010 roku¹. Nie można także zaprzeczyć, że Chiny od dawna są już potęgą gospodarczą, a powiązania ekonomiczne z wieloma krajami świata pozwalają im wywierać na nie skuteczną presję polityczną. Rosnącą siłę Chin można również obserwować na płaszczyźnie kinematografii, która rozwija się coraz prężniej. W Państwie Środka powstaje obecnie około 1800 tytułów rocznie, co przewyższa nawet produkcję Bollywoodu². Jest to wynik godny podziwu, gdyż po wybuchu wojny z Japonią w 1937 dopiero ożywienie kulturalne spowodowane upadkiem Bandy Czworoga i śmiercią Mao Zedonga w 1976 r. wywołało ponowny rozwój kinematografii w CHRL³. Zainteresowanie świata wzbudziły wówczas dzieła tzw. Piątej Generacji, zwanej też Piątym Pokoleniem — twórców, którzy ukończyli Pekijską Akademię Filmową po Rewolucji Kulturalnej⁴.

Termin „kinematografia chińska” odnosi się nie tylko do dzieł tworzonych w Chińskiej Republice Ludowej. Początki kina chińskiego sięgają 1898 r., kiedy w Szanghaju założono pierwszą wytwórnię zajmującą się realizacją filmów dokumentalnych. Tempo rozwoju kinematografii sprawiło, że już w 1905 istniały trzy duże wytwórnie i kilkanaście mniejszych. Pierwsze pokolenie twórców chińskich, produkujących filmy nieme, zajmowało się przede wszystkim filmowaniem przedstawień operowych lub ich filmowymi adaptacjami. Pionierów zajmujących się realizacją filmów po wprowadzeniu dźwięku określa się nazwą „drugie pokolenie”. Po nim nastąpił gwałtowny rozwój kinematografii chińskiej, przypadający na okres

¹ M. Landler, *Obama Urges China to Check North Koreans*. „New York Times”, http://www.nytimes.com/2010/12/07/world/asia/07dipl.html?_r=2&scp=11&sq=china+north+korea&st=nyt, [07.06.2012].

² M. Hen, *Azjatycki filmowy skok*, <http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/arttykul/azjatycki-filmowy-skok-o>, [10.06.2012].

³ P. Kletowski, *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa 2009, s. 96–97.

⁴ W.S. Morton, C.M. Lewis, *Chiny. Historia i kultura*, Kraków 2010, s. 327.

1931–1949, przejawiający się w nurtach: nacjonalistycznym, sterowanym przez politykę Kuomintangu, oraz lewicującym, poddanym cenzurze, które zajmowały się tworzeniem przede wszystkim niezwykle widowiskowych i melodramatycznych eposów historycznych. Wybuch wojny z Japonią zmusił część twórców do ucieczki, a pozostałych na kontynencie do realizacji dzieł agitujących, mających wzbudzać u widzów patriotyczne uczucia. Z kolei znacjonalizowanie wytwórni filmowych przez Mao w 1949 r., spowodowało, że to w Hong Kongu rozwijała się niezależna kinematografia, w przeciwieństwie do kina komunistycznego, które uprawiała tzw. czwarta generacja. Ostateczną zapaść kina chińskiego wywołała Rewolucja Kulturalna, jednocześnie prowokując masowy exodus poddanych represjom twórców do Hong Kongu. Tym samym polityka Mao sprawiła, że kino chińskie do czasów Piątej Generacji, było reprezentowane właściwie tylko przez twórczość hongkońską oraz tajwańską⁵.

Celem wstępu było ukazanie, iż próba zdefiniowania „kinematografii chińskiej” jako kinematografii tworzonej na kontynencie, byłaby błędna. Nie tylko Tajwan, jako osobny podmiot polityczny, posiada własną, wyjątkową produkcję filmową. Również Hong Kong, od 1997 r. należący do ChRL, jest powszechnie uznawany za kolebkę unikalnej twórczości, odrębnej od dzieł z pozostałych części Chin. Jednak na potrzeby tej pracy chciałabym ograniczyć termin „kinematografia chińska” do dzieł reżyserów Chin kontynentalnych, z wyłączeniem Hong Kongu czy Tajwanu.

Krótki przekrój historyczny pozwala również wyłowić wydarzenie, które najgłębiej odcisnęło się na twórcach Piątego Pokolenia — Rewolucję Kulturalną. Był to zakrojony na szeroką skalę ruch społeczno-polityczny rozpoczęty w 1966 r., który miał na celu wyeliminowanie przeciwników politycznych Mao Zedonga, a ostatecznie przerodził się w niekontrolowany pęd niszczenia wszelkich przejawów poprzedniego systemu, życia intelektualnego, kapitalizmu czy zachodnich wpływów. Młodzież zgrupowana w oddziałach Czerwonej Gwardii występowała przeciwko starszym, wprowadzając do życia społecznego chaos. Dopiero w 1968 roku zaczęto przywracać porządek poprzez wysyłanie młodzieży na tereny wiejskie w celu „reedukacji”, co oficjalnie miało zakończyć okres Rewolucji Kulturalnej, jednak w rzeczywistości uznaje się, że nastąpiło to dopiero w 1976 roku, z chwilą śmierci Mao i pojmaniem tzw. Bandy Czworga.

Do najbardziej znanych reżyserów Piątego Pokolenia zalicza się m.in. Chena Kaige, Zhanga Yimou, Tian Zhuanzhuanga, Wu Yigonga, Zhanga Junzhao, Li Shouhonga, Feng Xiaoganga oraz Hu Mei⁶. Powstanie tej nieformalnej grupy datuje się zwykle od zrealizowania przez Zhanga Junzhao „Jeden i Osiem” (1983) lub „Złotej Ziemi” (1984) Chena Kaige, których założenia formalne i tematyczne stały się

⁵ P. Kletowski, *Kino Dalekiego...*, op. cit., s. 93–97; W.S. Morton, C.M. Lewis, *Chiny. Historia...*, op. cit., s. 327.

⁶ W.S. Morton, C.M. Lewis, *Chiny. Historia...*, op. cit., s. 328; *Chinese Cinema — 'The Fifth Generation'*, <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A657236>, [07.06.2012]; I. Cegielska, *Co się kręci w Państwie Środka? „Kino” 2010*, nr 11, s. 69.

później charakterystyczne dla twórców Piątej Generacji. Ich dzieła zwracają uwagę skupieniem na wieloaspektowości ludzkiego życia, sprzeciwiając się tym samym ideologicznym tradycjom poprzedniej generacji, jednocześnie w alegorycznych scenach odtwarzając osobiste wspomnienia z czasów Rewolucji⁷. Nastawiając się na psychologicznie wiarygodną grę aktorów oraz prezentując swoich bohaterów w starciu z bezwzględными prawami społeczeństwa czy historii, reżyserzy tego okresu porzucali postrzeganie człowieka i świata w myśl zasad konfucjańskich, z jednej strony na rzecz koncepcji taoistycznych, z drugiej sprzymierzając się odnośnie kwestii emancypacji kobiet z komunistami⁸.

Najwyraźniej w twórczości Chena Kaige i Zhanga Yimou objawia się kwestia pozycji kobiet w społeczeństwie chińskim. Konfucjańska wizja ról społecznych sytuowała kobiety dużo niżej w hierarchii niż mężczyźni. Ich obowiązkiem było ciężko pracować, nie skarżyć się, a wręcz z pogodą znosić codzienne przykrości, a także służyć swemu mężowi, żyjąc skromnie i roztropnie, nie przejawiając przy tym najmniejszych skłonności do walki o swoje racje⁹. Znaczenie kobiet było tym samym niewielkie — nie tylko nie mogły odprawiać ceremonii ku czci przodków, musiały również znosić prawo mężczyzn do posiadania legalnych konkubin, a nawet daleko posuniętych możliwości rozwodowych, których same nie posiadały.

Miejscem kobiety był dom, czyli wewnątrz, podczas gdy do mężczyzny należało to, co na zewnątrz. Ścisła hierarchiczność relacji rodzinnych, dominacja starszeństwa i męskości nad młodością i żeńskością wyznaczała każdemu członkowi rodziny odpowiednie miejsce, które dawało mu poczucie bezpieczeństwa. Do podstawowych cnót kobiet zaliczano najpierw nabożność córki wobec rodziców, później podporządkowanie mężowi i jego rodzinie a wreszcie kształcenie dzieci i w przypadku śmierci męża — podporządkowanie się najstarszemu synowi. Wychodząc z założenia, że kobieta stoi „moralnie niżej” niż mężczyzna, konfucjanizm wykształcił koncepcję cnoty kobiecej tożsamej z brakiem szczególnych zdolności i ambicji politycznych oraz bezgranicznej wierności mężowi¹⁰.

Kobiety w filmach Piątej Generacji pokazywały inne oblicze. Tradycje i zasady, którymi chińskie rodziny kierowały się do tej pory, zostały przedstawione jako opresja, przeciw której bohaterki tego kina wzniciły bunt — mniej lub bardziej udany¹¹. Z jednej strony była to próba symbolicznego ukazania cierpień Chin. Postać ciemnionej w okrutnym systemie społeczno-obyczajowym kobiety była figurą, która miała odzwierciedlić „wielowiekową niedolę chińskiego narodu”¹².

⁷ W. S. Morton, C. M. Lewis, *Chiny. Historia...*, op. cit., s. 328.

⁸ P. Kletowski, *Kino Dalekiego...*, op. cit., s. 99; *Chinese Cinema — 'The Fifth Generation'*, op. cit.

⁹ W. Pałubicki, *Status kobiety w klasycie konfucjańskiej* [w:] *Chiny w oczach Polaków do XX wieku. Państwo — społeczeństwo — kultura*, red. J. Włodarski, Gdańsk 2001, s. 111.

¹⁰ Zob. X. Yao, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, Kraków 2009, s. 184–185.

¹¹ A. Helman, *Zhang Yimou: Wszystkie odcienie czerwieni* [w:] *Autorzy kina azjatyckiego, Kraków 2010*, red. A. Helman, A. Kamrowska, s. 59.

¹² Idem, *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk 2010, s. 110.

Z drugiej strony kino Piątej Generacji kreśliło realistyczny obraz rzeczywistych problemów kobiet: zarówno patriarchalne ubezwłasnowolnienie, jak i przedmiotowe traktowanie.

„Czerwone proso”

Do jednej z odważnych i niezależnych bohaterek należała Jiu'er, grana w „Czerwonym prosię”¹³ przez Gong Li. Początek jej historii podobny jest do wielu innych — młoda dziewczyna, dziewiąta córka, na dodatek z biednej rodziny, została poślubiona bogatemu właścicielowi destylarni, chorującemu na trąd. Małżeństwo to w rzeczywistości transakcja, której celem jest wzbogacenie rodziny: młoda dziewczyna zostaje oddana w zamian za jednego muła. Początkowo cicha i skromna, w miarę rozwoju akcji odważnie manifestuje swoją podmiotowość i — przynajmniej w pierwszej części filmu — wygrywa osobiste szczęście.

Jiu'er przeciwstawia się podstawowej zasadzie relacji damsko-męskiej w konfucjanizmie — niemożności równania się kobiety z mężczyzną. Przede wszystkim obala *zhen* — zasadę podporządkowania się żony mężowi¹⁴. Nie pozwala się mu dotknąć, a scena chowania nożyc wśród rzeczy osobistych, a później rozzdzierający krzyk w trakcie nocy poślubnej jednoznacznie wskazują, że młoda kobieta przygotowała się na walkę o swoją niezależność. Nie poddaje się wymogom stawianym jej przez tradycję, chce być panią swojego losu. Jiu'er nie należy również do nieśmiałych czy pruderyjnych. Podczas jej podróży do rodzinnego domu dochodzi do sceny miłosnej z tragarzem, który później stanie się jej kochankiem. Mimo że zasady i obyczajowość stanowczo zabraniają kobietom swobody seksualnej, Jiu'er nie czuje wstydu. Jest pewna siebie i zdecydowana otrzymać to, czego pragnie. W domu żąda pozwolenia na odejście od męża i powrót, a kiedy go nie otrzymuje — wyrzeka się swojego ojca, naruszając konfucjańskie *xiao* — nabożność synowską. Od tej pory sama wyznacza zasady, sama kieruje swoim życiem.

Jest to poważne zachwianie zasad, na których opiera się system konfucjański. Jak podaje Xingzhong Yao, rozwój myśli konfucjańskiej doprowadził do wyniesienia nabożności synowskiej „do rangi kamienia węgielnego państwa konfucjańskiego”¹⁵. Tym samym zachowanie Jiu'er wobec męża i ojca jest wykroczeniem przeciwko harmonii świata, w którym porządek wyznaczają Trzy Fundamentalne Zasady — podporządkowanie poddanego władcy, syna ojcu oraz żony mężowi¹⁶.

Naruszenie harmonii, zgodnie z koncepcją sprzężenia ludzkiego losu i natury powinno wywołać negatywne skutki dla osoby, która się jej dopuszcza. Jednak bunt

¹³ *Czerwone proso* (1987), reż. Y. Zhang.

¹⁴ W. Pałubicki, *Status kobiety...*, op. cit., s. 111.

¹⁵ X. Yao, *Konfucjanizm...*, op. cit., s. 203.

¹⁶ *Ibidem*, s. 36.

przeciwko przypisanej, uświęconej tradycją i jednocześnie uwłaczającej pozycji nie tylko nie wywołuje kary, ale wręcz przynosi nagrodę: niechciany mąż szybko ginie, a młoda wdowa staje się energiczną i przedsiębiorczą producentką wina z czerwonego sorgo. Co istotne, to Jiu'er jest Panią destylarni. Rządzi mężczyznami, którzy w niej pracują i może liczyć na ich wierność i lojalność. Dzięki doświadczonemu Luohanowi, który od początku szanował ją i poważał, może swobodnie kierować przedsiębiorstwem. Yu Zhan'ao, z którym jest związana, nie ma żadnej mocy decyzyjnej — a przynajmniej nie widać tego w filmie¹⁷. Pomaga kobiecie, ale rzeczywistą władzę trzyma ona. Wydaje się, że zarządzane w ten sposób domostwo mogłoby cieszyć się beztruską i szczęściem po wieczne czasy, dlatego też spokój bohaterów burzy dopiero zewnętrzna inwazja — Japończycy.

Znaczące jest również to, w jaki sposób dochodzi do oficjalnego związania się tych dwojga bohaterów. Już podczas podróży Jiu'er w czerwonej lektyce do nowego domu, między kobietą a Yu Zhan'ao nawiązała się nić porozumienia, która w trakcie drogi w drugą stronę — do domu rodzinnego — przerodzi się w miłosne uniesienie. Dalszej podróży kobiety towarzyszy już triumfalna pieśń mężczyzny ukrytego w łanach sorga, który wyraża radość ze swego spełnienia. Jednak kiedy Yu Zhan'ao pojawia się w destylarni Jiu'er, zamiast romantycznego kochanka staje się wicherzycielem, który brutalnie i ostro żąda swojej kobiety. W pijackim upojeniu obraża ją, opowiadając robotnikom o chwilach spędzonych wspólnie w polu sorga, traktuje ją jak należący do niego przedmiot. Zostaje więc pobity i wyrzucony z domostwa przez robotników wiernych Jiu'er. Kobieta po raz kolejny nie godzi się na dominację mężczyzny. Mimo że było to jej pierwszy mężczyzna, nie zamierza poświęcać swojej niezależności dla związku. Dopiero kiedy Yu Zhan'ao pojawi się ponownie i zaprezentuje chęć pomocy, potwierdzony pokazem siły fizycznej zostanie przyjęty do domostwa¹⁸. Jak pisze Alicja Helman: „Gesty władzy i podporządkowania bohaterowie wymieniają między sobą, nie przyjmują jednoznacznie określonych ról. Są godną siebie, wspaniałą, królewską parą, kochankami, którzy sami dla siebie ustanawiają prawo”¹⁹.

Również druga część filmu ukazuje kobietę jako postać niezwykłą. W obliczu najazdu japońskich wojsk i cierpienia ludności, Jiu'er prowadzi swoich robotników do walki. Staje się boginią, ku której odprawiany jest tajemniczy rytuał wojenny dodający sił i odwagi. Przerazający, jak w krzywym zwierciadle odbija scenę o charakterze obrzędu dziękczynnego, który robotnicy i Jiu'er odprawiają, gdy przejmuje ona destylarnię. Wówczas chwalono walory wina i cieszą się z urodzaju. Tym razem rytuał zapowiada śmierć i załamanie się dotychczasowego porządku²⁰.

¹⁷ A. Helman, *Odcienie...*, op. cit., s. 81.

¹⁸ Ibidem, s. 82.

¹⁹ Ibidem, s. 80–81.

²⁰ Zob. Ibidem, s. 81–82.

Pozostaje pytanie, czy najazd japoński można w tym kontekście odczytać jako konsekwencję złamania harmonii? Zanegowanie systemu, a w tym przypadku porzucenie przypisanych tradycją ról męskich i kobiecych, w konfucjańskiej koncepcji świata prowadzi do katastrofy. Jiu'er, odrzucając zarówno *zhen*, jak i *xiao* sprzeniewierza się ustalonym regułom, które wyznaczają porządek świata. Jednak od stworzenia nowej relacji damsko-męskiej, której kreatorką jest Jiu'er, do wojny chińsko-japońskiej mija 9 lat, które są na tyle spokojne i szczęśliwe, że film milczy na ich temat. Z innej perspektywy więc można by uznać, że ten czas to wielka wygrana bohaterki, 9 lat zdobytego szczęścia z pełnią wolności, zamiast życia z nieodolnym, chorym starcem lub upijającym się, brutalnym siłaczem.

„Zawieście czerwone latarnie”

Niezwykłe ujęcie pozycji kobiet przyniósł również film „Zawieście czerwone latarnie”²¹. Oto do posiadłości o wielowiekowych tradycjach przybywa nowa, czwarta już, konkubina, Songlian (Gong Li). Młoda była studentka, po raz kolejny bohaterka z problemami finansowymi, szybko przekonuje się, że reguły życia w nowym domu — kultywowane przez dziesiątki lat w duchu konfucjańskim — wyznaczają w rzeczywistości pole walki, którego mąż, zdawałoby się najważniejszy domownik, nie jest w stanie lub nie chce zauważyć. Co więcej, w rzeczywistości nie jest on istotny nawet dla samych konkubin. To bowiem nie człowiek z krwi i kości jest przedmiotem toczącej się wojny, ale przywileje, które wyznacza jego obecność w łóżku kobiety. Obraz Zhanga zdemaskował wypaczenia systemu — przede wszystkim to, tradycje rodzinne oraz jasne i bezwzględne zasady nie wyznaczają moralnego ładu w rodzinie. Wręcz przeciwnie, tworzą ramy dla okrutnej i podstępnej walki o najwyższą możliwą pozycję w hierarchii. Tak pożądana przez konfucjanizm skromna i usłużna wobec męża kobieta swoim rywalkom ukazuje równie słodkie — i równie fałszywe oblicze, skrywające bezwzględność i zdolność do wykorzystywania wszystkich dostępnych sposobów, by pokonać przeciwniczki. Na dodatek z labiryntu tradycji nie da się po prostu uciec. Wycofanie się z walki jest równoznaczne z wyłączeniem z życia tej mikrospołeczności — powodując osamotnienie i zgorzkniałość, co widać na przykładzie pierwszej żony, Yuru (Jin Shuyuan). Próba obejścia systemu i znalezienia szczęścia na zewnątrz przez Meishan (He Caifei) kończy się tragicznie, podobnie jak bunt głównej bohaterki. Jedyłą zwyciężczynią jest druga konkubina, Zhuoyun (Cao Cuifen), najlepszy gracz, doskonała intrygantka. Mężczyzna, oddzielony od świata kobiet, ich trosk i problemów, nie jest w stanie zapobiec katastrofie, nie rozumie jej przyczyn, a tym samym — niczego nie jest w stanie zmienić.

²¹ *Zawieście czerwone latarnie* (1991), reż. Y. Zhang.

Co ciekawe, również konstrukcja filmu pokazuje rolę mężczyzny w życiu kobiet. Jego osoba jest prawie niewidoczna w filmie — w ujęciach z jego postacią rzadko widać twarz, kadry skupiają się przede wszystkim na konkubinach. Tym samym nie mąż jest w „Zawieście czerwone latarnie” postacią istotną — to jego konkubiny i relacje między nimi są tematem filmu. Piąte Pokolenie pozwoliło sobie uczynić z kobiet, istot zobligowanych przez tradycję do trzymania w zaciszu domu, temat przewodni swoich dzieł, mężczyznę ukrywając w cieniu.

Chen Zuoqian, mimo że jest postacią bez twarzy i rzadko pojawia się w samym filmie, jest jednak uosobieniem systemu, aparatu władzy, którego samo istnienie wywołuje odpowiednie reakcje pozostałych elementów. Nie musi być obecny, ponieważ wszyscy znają zasady, które ustanowił, system działa sam²². Tym samym wyjaśnia się w pewnym stopniu brak wyraźnej personifikacji tej postaci. Film nie ukazuje jego cech szczególnych, nie pojawia się informacja o jego działaniach. Nie jest to zresztą istotne dla bohaterki, dla których działalność mężczyzny zaczyna się na wyborze konkubiny a kończy na spędzeniu z nią nocy. O ile Songlian i pozostałe konkubiny zostały wyraziście ukazane jako w pełni indywidualne jednostki, mężczyzna posiada właściwie tylko te cechy, które są charakterystyczne dla feudalnego patriarchy²³.

Z drugiej strony postać Chena można odczytywać jako uosobienie „bóstwa”. Mimo że przez większość czasu nieobecne, jest bardzo istotne. Należy więc zabiegać o jego łaski, ponieważ wyroki, które wydaje, bywają okrutne.

Songlian, tak jak bohaterka „Czerwonego prosa”, jest osobą niezależną, pragnącą władzy nad swoim życiem. Jednak w przeciwieństwie do Jiu'er nie jest jej dane wyzwolić się z więzów systemu. Już przekroczenie progu domostwa wyzbywa ją z pewnej części indywidualizmu — zamienia się w „czwartą konkubinę”, z kolei pozostałe kobiety nazywają ją „czwartą siostrą”. Staje się częścią domowego inwentarza, który należy do pana domu. A jednak mimo żelaznych reguł nie ustaje w wewnętrznym buncie. Jest porywcza, często urządza sceny. Chociaż wchodzi w zastane relacje i zaczyna grać w niebezpieczną grę, którą prowadzą pozostałe konkubiny, nie potrafi w pełni zaakceptować systemu.

Życie w domostwie jest zorganizowane w nieomal każdym calu. Reguły obejmują nie tylko ceremoniał wyboru konkubiny na daną noc, ale choćby menu posiłków. Każda z kobiet posiada swój dom oraz służbę, jednak nieustające intrygi i zazdrość, nawet między służącymi i paniami, sprawiają, że w tych klaustrofobicznych wnętrzach nie ma miejsca na odrobinę prywatności. Mimo że w filmie wspomina się o możliwości wyjścia do miasta — widz nigdy nie widzi konkubin w innym otoczeniu, co pogłębia wrażenie zamknięcia i osaczenia. Kobiety są jakby zamknięte w klatkach: intrygując, walcząc ze sobą i zawiązując krótkotrwałe so-

²² A. Helman, *Odcienie...*, op. cit., s. 138–139.

²³ *Ibidem*, s. 139.

jusze, odgrywają tajemniczy spektakl, którego nikt, poza nimi samymi, nie może być widzem.

Songlian, mimo że nie chce poddawać się otaczającej jej opresji, nie może jednak też zmienić swojej sytuacji. Pełna rozgoryczenia i samotna doprowadza do tragedii zarówno Meishan, jak i swojej. Tym razem walka z zasadami panującymi w społeczności sprowadza na bohaterkę karę natychmiastową. System sam w sobie pozostaje natomiast niezmienny. Wiosną przybywa do domostwa piąta konkubina. Również świeża i niewinna, nieświadoma tragedii, która dopiero co wydarzyła się za tamtymi murami. Kolejna ofiara systemu...

„Żegnaj moja konkubino”

Można uznać, że w tym swoistym skupieniu na sytuacji kobiet w społeczeństwie chińskim oraz nieustających próbach dowartościowania ich pozycji, Piąta Generacja zawarła sojusz z komunizmem. W gruncie rzeczy jednak negatywny obraz systemu, którego inwazyjność dotknęła samych reżyserów, był permanentnie obecny w ich twórczości. Jednym z filmów najwyraźniej zaznaczających stosunek twórców do nowej rzeczywistości był „Żegnaj, moja konkubino”²⁴ Chena Kaige, w którym Rewolucja Kulturalna okazuje się siłą najbardziej dewastującą życie bohaterów.

W dziele tym objawił się też kolejny aspekt walki z konfucjanizmem. Na kanwie klasycznej opery, gdzie generał jest szlachetny i dobry, a konkubina cnotliwa i oddana, toczy się historia dwójki artystów i kobiety. Konfucjański czarno-biały świat dzieli Yin i Yang na śmierć i życie, jesień i wiosnę, kobietę i mężczyznę, wyraźnie wartościując drugie kosztem pierwszego, uznając przy tym, że harmonia w świecie występuje tylko wtedy, gdy przewaga Yang jest dopełniana przez Yin — nigdy odwrotnie²⁵.

Reżyserzy Piątej Generacji skupiali się jednak na taoizmie, który wskazywał, że w każdej sytuacji, w każdym przedmiocie i człowieku elementy Yang i Ying mieszają się. Dlatego też bohaterowie filmu „Żegnaj moja konkubino” nie są jednoznaczni: w kobiecie, Juxian (Gong Li), dostrzec można męską siłę i zdecydowanie, z kolei Dieyi Cheng (Leslie Cheung) posiada kobiecą delikatność i kruchość. Co więcej, to zróżnicowanie, a jednocześnie połączenie cech żeńskich i męskich nie umniejsza ich wartości — wręcz przeciwnie, jest cechą unikalną²⁶. Również relacja między tymi bohaterami daleka jest od jednoznaczności. Nienawiść i pogarda do siebie nawzajem, którą generuje ich miłość do Duana Xiaolou (Zhang Fengyi), drugiego aktora, łączy się z wzajemnym szacunkiem i troską spowodowanymi wspólnymi doświadczeniami i walką o szczęście w najtrudniejszych chwilach życia. Trudno

²⁴ *Żegnaj, moja konkubino* (1993), reż. K. Chen.

²⁵ X. Yao, *Konfucjanizm...*, op. cit., s. 88–89; A. Helman, *Zhang...*, op. cit., s. 57.

²⁶ *Chinese Cinema — 'The Fifth Generation'...*, op. cit.

właściwie powiedzieć, co o sobie myślą i jakie mają wobec siebie odczucia. Niejednokrotnie ich działania w kontekście tej skomplikowanej relacji wydają się pozbawione sensu — raz przemawia za nimi egoizm, kiedy indziej postawa dogłębnego altruizmu.

Relacja Juxian, Dieyi i Xiaolou jest niezwykle skomplikowana. Juxian, była prostytutka, od razu orientuje się w uczuciach Dieyi wobec przyjaciela, jednak Xiaolou pozostaje ślepy. W pewnym stopniu przypomina Chena Zuoqian z filmu „Zawieście czerwone latarnie” — działa zgodnie ze swoimi pragnieniami, mimo że próbuje możliwie najlepiej troszczyć się o pozostałą dwójkę. W rzeczywistości ich nie rozumie, nie widzi skomplikowanych zależności, które tworzą się między nimi w miarę upływu czasu. Mimo że Dieyi od początku był przeciwny małżeństwu z prostytutką, Xiaolou zdaje się w ogóle nie zauważać napięcia między żoną a najlepszym przyjacielem. W hierarchii konfucjańskiej stoi on najwyżej. Zgodnie z wyznawanymi w tradycji konfucjańskiej pięcioma powinnościami — jako mężowi powinna mu się podporządkować Juxian, jako starszemu przyjacielowi — Dieyi.

Juxian i Dieyi są w pewnym sensie swoimi lustrzanymi odbiciami — gdy umiera jedno, drugie również musi zginąć. Przypominają kąty tworzące podstawę równoramiennej trójkąta, którego czubek stanowi Xiaolou. Mimo licznych zawirowań i trudności, które spotykają tę trójkę w ciągu życia, dopiero wyrazisty akt wyrzeczenia się przez Xiaolou dwójki najbardziej oddanych mu osób wywołuje tragedię, ostateczne załamanie się harmonii. Ich relacja, stworzona misternie przez lata, łamie się pod naporem systemu.

Znaczące jest, że tytułowa opera stanowiąca motyw przewodni filmu, jest historią generała, który przegrał w walce z Liu Bangiem, założycielem dynastii Han. Liu Bang, który przybrał cesarskie imię Gaozu, zlikwidował pozostałości legizmu dynastii Qin i doprowadził do ponownego rozwoju, a następnie rozkwitu konfucjanizmu²⁷. Tło filmu jest paralelą, wyraża symboliczne zagrożenie ze strony otoczenia, systemu, które czyha na jednostki. Rzeczywistość filmowa, w której bohaterowie cierpią z powodu ataków napierającego zewsząd komunizmu, jest w pewnym sensie odbiciem rzeczywistości operowej, gdzie tragedię zwiastuje system konfucjański wyznawany przez Liu Banga. Jednak, jeśli w sztuce śmierć ponosi generał i konkubina, na jakiej zasadzie postaci te „przeniesiono”? Biorąc pod uwagę, że Dieyi, odgrywający przez większość swojego życia rolę żeńską, w dużej mierze utożsamiał się z postacią kobiecą, Juxian powinna być odzwierciedleniem postaci generała. Kim jednak w tej sytuacji może być Xiaolou, którego słowa sprowadzają na bohaterów śmierć? Czy gdyby to nie podstawa, ale wierzchołek trójkąta zniknął, pozostała dwójka miałaby szanse na szczęście? Pozycja Xiaolou w relacji między bohaterami sugeruje, że jest on uosobieniem systemu — pieczętował istnienie poprzedniego i zwiastuje nadejście nowego.

²⁷ zob. W.S. Morton, C.M. Lewis, *Chiny. Historia...*, op. cit., s. 57–58.

„Uwodzicielski księżyc”

W kolejnym filmie Chena Kaige zatytułowanym „Uwodzicielski księżyc”²⁸ ponownie zaburzone zostały nie tylko zasady *zhen* — podporządkowania żony mężowi, *xiao* — nabożności synowskiej, ale także i przede wszystkim *li* — zasada obyczaj/rytuału. Główna bohaterka, Pang Ruyi (Gong Li), objąwszy pozycję głowy rodziny po śmierci ojca i chorobie brata (*nota bene* otrutego przez swojego szwagra, którego przed poniesieniem konsekwencji ochroniła żona ofiary), natychmiast odsyła z posiadłości wszystkie konkubiny zmarłego i jego schorowanego syna. Nie wykazując żadnego poważania dla tradycji, która nakazuje dbać o wdowy po ojcu, nie zwracając też uwagi na rozpaczliwą reakcję mistrza ceremonii, zaprowadza nowy porządek, któremu nie przeciwstawia się również jej kuzyn — formalnie „pomocnik” przy zajmowaniu się sprawami rodzinnymi. W rzeczywistości Pang An (Lin Liankun) miał być postacią marionetkową, zza której pleców rodziną kierować mieli starsi mężczyźni z bocznej linii, którzy sami nie mogli objąć przywództwa z powodu obyczaj/rytuału (*li*). Tymczasem to nie kobieta podporządkowuje się i służy mężczyźnie, ale mężczyzna kornie oddaje się na usługi „starszej siostry”, obdzielając ją nie tylko pełnym nabożności szacunkiem, ale też dozą lojalnością i miłością. A zatem tradycyjne role odwracają się, ale harmonia świata, tak jak miało to miejsce w „Czerwonym sorgo” Zhanga Yimou, przynajmniej w pierwszym okresie nie zostaje zaburzona. Życie płynie powoli, a czas zdaje się nie posuwać do przodu, stanowiąc automatycznie kontrast z rewolucyjnym podejściem Ruyi do rządzenia rodziną.

Rytuał *li* jest o tyle ważny, że oznacza niezwykle złożony termin wyrażający podstawowe zasady rządzące wszechświatem, które sytuują się u podstaw wszelkich praw, systemów normatywnych czy reguł rządzących światem naturalnym i ludzkim²⁹. W wymiarze społecznym *li* wyznacza każdemu członkowi rodziny odpowiednie, wyjątkowe miejsce we wspólnocie, dzięki czemu może on czuć się bezpiecznie oraz kształtować swoje działania i postawy według dobrze znanych zasad. Za przestrzeganiem *li* stoi przekonanie, że tylko w ten sposób można zapewnić harmonię nie tylko swojemu życiu, ale również całemu wszechświatowi. Zaburzenie rytuału jest z kolei równoznaczne ze śmiercią³⁰.

W dalszej części filmu widz jest świadkiem powolnego rozpadu życia bohaterki. Wyzwolona z obyczaj, który wtłaczał ją w pozycję podległą nie tylko wobec mężczyzn, ale również starszych kobiet, ustanawia własne zasady, rządzi według swoich praw, jednocześnie oddając się paleniu opium. Pojawienie się Yu Zhonglianga (Leslie Cheung) to pierwszy zwiastun nadciągającej katastrofy. Udaje mu się rozkochać w sobie naiwną kuzynkę, choć ostatecznie sam nie wie, czego tak

²⁸ *Uwodzicielski księżyc* (1996), reż. K. Chen.

²⁹ zob. X. Yao, *Konfucjanizm...*, op. cit., s. 192.

³⁰ *Ibidem*, s. 193.

naprawdę chce. Oboje rozdarci między swoimi uczuciami a zasadami wyznaczonymi przez społeczeństwo, nie tylko ranią się nawzajem, ale doprowadzają też do rozpaczycy najbliższe sobie osoby. Relacje międzyludzkie stają się rozchwiane, równowaga zostaje zaburzona i ostatecznie historia zmierza do tragicznego końca.

Konfucjanizm zakłada, że harmonia powstaje dzięki dostosowywaniu potrzeb jednostki do potrzeb pozostałych osób. Tym samym podejście egoistyczne, dążenie do zaspokojenia swoich pragnień bez zwracania uwagi na uczucia i pragnienia innych ludzi stanowi zarzewie konfliktu³¹. Jednostka, aby utrzymać harmonię, jest zatem zmuszona do porzucania swojego indywidualizmu. Zarówno Ruyi, jak i Zhongliang nie potrafią jednak ani całkowicie wyzbyć się przywiązania do zasad, według których zostali wychowani, ani zaakceptować ich. Zawieszeni w próżni między swoimi pragnieniami a powinnościami popełniają nieodwracalne błędy, z którymi nie potrafią się zmierzyć.

Obydwoje sprowadzają na siebie nieszczęście. Zhongliang traci osobę, która jest dla niego najważniejsza i właściwie traci rozum. Również główna bohaterka zostaje ukarana za swoją samowolę i sprzeciwianie się wyznaczonemu przez rytuał miejscu w hierarchii rodzinnej. Film kończy scena „odbicia” rytuału namaszczenia Ruyi na głowę rodziny. Tym razem na czele staje sam Pang An, który do wyboru będzie miał pójście w ślady swojej ukochanej kuzynki lub potulne posłuszeństwo starszym. Jest jednak mężczyzną, więc tak czy owak harmonia zostanie przywrócona. System potrafi bowiem przejść ponad kataklizmami i samodzielnie się „uzdrowić”.

Fabuła „Uwodzicielskiego księżyca” jest kolejnym filmem, który ukazuje systemowe wypaczenia tradycji konfucjańskiej. Tragedia Ruyi przypomina w pewnym stopniu historię Songliang z filmu „Zawieście czerwone latarnie”. W obu tych przypadkach bohaterki podejmują bunt wobec złudnej harmonii konfucjańskiego świata. Odkrywają jego koszmary, które dręczą poszczególnych członków wspólnoty i próbują wyrwać się z zamkniętego kręgu, który tworzą zasady systemu. Jednak reguły, na których jest on oparty, cały czas są na tyle silne, że w ostatecznym rozrachunku nie tylko nie zostają podważone, a wydaje się wręcz, że nieudane działania kobiet tym wyraźniej sankcjonują konieczność ich istnienia.

Podsumowanie

Kwestia emancypacji kobiet w chińskim społeczeństwie jest w kinie Piątego Pokolenia niezwykle wyraźna. Prezentując różne fabuły, osadzone w odmiennych czasach, reżyserzy powracają do zaznaczenia systemowych wypaczeń, deformacji skostniałych relacji damsko-męskich i dewastujących jednostkę więzów tradycji. W pewien sposób kobieta — zawsze podporządkowana mężczyźnie w ścisłej patriarchalnym społeczeństwie, często obarczona nieludzko ciężkimi zadaniami

³¹ Ibidem, s. 180–181.

mi — jest metaforą chińskiego narodu, okrutnie ciemzonego, zwłaszcza na wsi³². I nawet jeśli trudno w dorobku Piątej Generacji wskazać dzieła nawiązujące do buntu czy społecznej rewolty, jak wskazuje Kletowski³³, nie można zaprzeczyć, że wyraźna jest w nich tęsknota za szczęściem dostępnym każdej istocie.

Walka z konfucjanizmem przejawia się w tej kwestii przede wszystkim poprzez nakreślenie losu kobiet, ich bezradności wobec systemu, na który nie są w stanie wpłynąć, którego nie mogą zmienić.

Prezentowane przeze mnie dzieła Zhanga Yimou i Chena Kaige ukazują, że poza podporządkowaniem, a właściwie podstępny wykorzystaniem dostępnych środków i możliwości (kwestia drugiej konkubiny w filmie zatytułowanym „Zawieście czerwone latarnie”), nie istnieje możliwość ani buntu wobec systemu, ani wyłączenia się z niego w taki sposób, aby działania te nie okazały się dla bohaterki katastrofalne w skutkach.

Współcześnie kino chińskie zaczynają już podbijać nowi twórcy — tzw. Szóste Pokolenie, które zamiast rozliczać historyczne błędy, skupia się raczej na obecnych problemach chińskiego społeczeństwa, związanych z gwałtownymi przemianami kraju, takich jak przestępczość, biurokracja czy rozwarstwianie się społeczeństwa³⁴. W tę stronę zmiernają teraz również reżyserzy Piątego Pokolenia — jak na przykład Zhang Yimou z „Tysiącem mil samotności”, ukazujący panoramę Chin i jej mieszkańców, czy Feng Xiaogang prezentujący w „A jeśli to ty” trudności ze znalezieniem życiowego partnera — temat, który coraz bardziej dotyka młodych Chińczyków³⁵. Co prawda nie można też zapominać o chińskich superprodukcjach (np. „Hero” w reżyserii Zhanga Yimou), które sławią chiński imperializm, pozostając na wyraźnych usługach władz w Pekinie. Mimo to wydaje się, że po okresie rewizjonistycznym, który na długi czas zdominował chińską kinematografię poprzez twórczość Piątej Generacji, obecnie coraz ważniejsze staje się patrzenie w przyszłość — i walka, by była ona jak najlepsza, bez względu na to, jaką filozofię życiową się wyznaje.

³² A. Helman, *Zhang...*, op. cit., s. 59.

³³ P. Kletowski, *Kino Dalekiego...*, op. cit., s. 101.

³⁴ Ibidem, s. 104.

³⁵ I. Cegiełkówna, *Co się kręci...*, op. cit., s. 69–70.

* ABSTRAKT *

Tak zwane Piąte Pokolenie reżyserów chińskich, tworzących po 1976 r., na których twórczość ogromny wpływ miała Rewolucja Kulturalna, zdobywało światowe uznanie filmami wyjątkowej jakości, nastawionych na psychologicznie wiarygodną grę aktorów. W swoich dziełach protestowali nie tylko przeciw polityce komunizmu, ale przede wszystkim zwalczyli tradycyjne ujęcie społeczeństwa w duchu konfucjańskim. Skupiając się na wybranych dziełach Zhanga Yimou, takich jak „Czerwone proso” (1987) i „Zawieście czerwone latarnie” (1991) oraz Chena Kaige — „Żegnaj, moja konkubino” (1993) i „Uwodzicielski księżyc” (1996), przedstawiam główne motywy dekonstrukcji relacji między kobietami i mężczyznami, które wskazują na konieczność emancypacji kobiet w społeczeństwie chińskim i przyznania im praw od wieków zarezerwowanych jedynie dla mężczyzn. Analizując kolejne produkcje Zhanga Yimou i Chena Kaige, ukazuję sposoby wykorzystania niezwykle ważnych w tradycji konfucjańskiej zasad, takich jak rytuał (*li*) czy nabożność synowska (*xiao*), oraz szczególna zasada podporządkowania, która obejmowała kobiety (*zhen*) do stworzenia opresyjnego systemu społecznego, który sprowadza tragedię na jednostki próbujące wyzwolić się spod jego jarzma.

Julita Dudziak — Studentka III roku stosunków międzynarodowych oraz II roku kulturoznawstwa ze specjalizacją studia dalekowschodnie na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Od 2010 r. jest członkiem Ośrodka Międzynarodowego Prawa Humanitarnego i Praw Człowieka UJ, a od 2011 r. również Koła Studentów Stosunków Międzynarodowych UJ oraz Dalekowschodniego Koła Naukowego UJ, gdzie w roku akademickim 2011/2012 pełniła funkcję zastępcy przewodniczącego. Oprócz kwestii praw człowieka oraz sytuacji na Dalekim Wschodzie interesuje się również problemami kobiet na świecie w ramach szeroko pojętych gender studies.