



Studia
Filmoznawcze
29
Wrocław 2008

Alicja Helman

Uniwersytet Jagielloński

MELODRAMAT PO CHIŃSKU

Melodramat jest głęboko zakorzeniony w tradycji sztuki chińskiej, stąd jego stała obecność w dziejach tej kinematografii nie jest wyłącznie rezultatem wpływów obcych (nieuchronnych wszędzie tam, gdzie rozwija się film), lecz raczej wypadkową tego, co własne, i tego, co zapożyczone. Nie sposób mówić o chińskim melodramacie filmowym jedynie w kategoriach wypracowanych na użytek analizy kina gatunków, choć niekiedy pewne tytuły wręcz zdają się do tego zachęcać. Jest to jednak, zwłaszcza w kinie V i VI generacji, jedynie pewien pozór, który należałoby przeniknąć, by dotrzeć do właściwych treści przekazu.

Bardzo interesująco analizuje ten problem Jerome Silbergeld w jednym z rozdziałów książki *China into Film*¹. Autor opowiada się za rozszerzoną definicją melodramatu, „ponieważ daje ona możliwość uchwycenia międzykulturowej różnorodności i diachronicznej zmiany kulturowej. Prosta logika sugeruje, że bez międzykulturowej użyteczności pojęcia melodramatu, bez nieklasycznych form klasyczny »melodramat« nie byłby już klasyczny, a stałby się zwykłym melodramatem, z jedną, być może, prawomocną formą teatralną rodem z dziewiętnastowiecznej Francji”².

Silbergeld odwołuje się do definicji Petera Brooksa, który trafnie uchwycił istotę melodramatycznej wypowiedzi. Píše on mianowicie, że melodramat „wskazuje, jak żadne inne słowo, na styl wysokiego emocjonalizmu i mocny konflikt etyczny, ani komiczny, ani tragiczny w bohaterach, strukturze, intencji, konsekwencjach”³.

¹ J. Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Reaktion Books LTD, London 1999. Rozdział na temat melodramatu ukazał się w przekładzie polskim Teresy Rutkowskiej. Por. J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.

² *Tamże*, s. 7.

³ Cyt. za: *tamże*, s. 8. Silbergeld przytacza książkę Petera Brooksa *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James. Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven 1976, s. 12.

A w innym miejscu: „Pragnienie, by wyrazić wszystko, wydaje się fundamentalną cechą stylu melodramatycznego. Nie oszczędza się na niczym, bo nic nie jest niedopowiedziane, postaci stoją na scenie i wyrażają to, co niewyraźne, udzielają głosu swoim najgłębszym uczuciom, dramatyzują w uwznioślonych i spolaryzowanych słowach i gestach cały komunikat o swoich wzajemnych relacjach”⁴.

Melodramat tak pojmowany był faworyzowaną konwencją kina epoki Mao Zedonga, toteż filmowcy V generacji, czyli pierwszego pokolenia, które opuściło progi pekińskiej szkoły filmowej w 1982 roku, po długiej przerwie w jej działalności, odżegnywało się od melodramatu zarówno w swej twórczości, jak i deklaracjach werbalnych. Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang i ich koledzy chcieli być przede wszystkim inni, a więc także, jeśli wręcz nie w pierwszej kolejności, niemelodramatyczni. Nie było to jednak takie proste. Sięgając do korzeni własnego dziedzictwa kulturowego, nie mogli pominąć form melodramatycznych, pozbyć się ich jednym unieważniającym gestem. Jak pisze Silbergeld:

„Piąta Generacja filmowców była zafiksowana zarówno na doświadczeniu młodości, jakim była rewolucja kulturalna, i na kulturowych korzeniach tej katastrofy, jak też na formie melodramatycznej, którą identyfikowano ze sztuką i myślą tej epoki, z realizmem socjalistycznym pokolenia rodziców. Ale bunt wobec rodziców czy ucieczka od nich mogły się powieść, natomiast nie udało się uciec od dziedzictwa kulturowego, które filmowcy chronili w sobie jako rodzaj genu kulturowego, zmiennego i nie zawsze fenotypowego, ale wszechobecnego w ich getcie artystycznym. Jedną z cech, która wyróżnia ich filmy, jest sposób, w jaki poddawali mutacji ten ślad, artystycznie rzecz ujmując, w to, co nazwałem »dziećmi melodramatu«, czyli w serię teatralnych inkarnacji ze stygmatem niepowodzenia – może niemożności – przekroczenia formy melodramatycznej”⁵.

Silbergeld wyliczył i scharakteryzował hybrydyczne formy, w których znalazła wyraz melodramatyczność chińskiego kina lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych. Nazwał je nie-dramatem (*no-drama*), pseudo-dramatem, melodramatyczną maskaradą i dramatem dekonstrukcyjnym.

Nie-dramat zachowuje cechy strukturalne melodramatu rodzinnego, lecz wystrzega się wydzźwięku emocjonalnego, angażując intelekt. Plastycznie nawiązuje do tradycji starych mistrzów chińskich, kontynuując styl w konsekwencji elitarny. Najbliższe tej formule są wczesne filmy Chena Kaige: *Żółta ziemia* (1984) i *Król dzieci* (1987). Pseudo-dramat parodiuje rzeczywistość, nasycając dzieło klimatem czarnego humoru, ale nadal zachowuje strukturę melodramatu. Klasycznym przykładem tej odmiany jest debiutancki film Huanga Jianxina *Przypadek z czarnym dziełem* (1985).

⁴ Cyt. za: J. Silbergeld, *dz. cyt.*, s. 8; s. 4 oryginału.

⁵ *Tamże*, s. 8.

Filmy spod znaku melodramatycznej maskarady traktują o dramatach moralnych, lecz posługują się – jak to nazywa Silbergeld – „zamaskowanymi tożsamościami”. Rzecz w tym, że nie wiemy, do jakich postaci bądź wydarzeń w świecie rzeczywistym odwołuje się film, publiczność może jedynie odgadywać (i tak właśnie czyni), kto i co kryje się za maskami, konsekwentnie nieprzejrzystymi. Filmy Zhanga Yimou, zaliczone do tej kategorii, takie jak *Czerwone sorgo* (1987), *Judou* (1991) i *Zawieście czerwone latarnie* (1991), rozgrywają się wprawdzie w latach dwudziestych i trzydziestych, ale zarówno cenzura (zakazująca wyświetlania tych filmów), krytyka, jak i widzowie dopatrywali się w nich odniesień do współczesności, choć nie umieli ich jednoznacznie zwerbalizować.

Przykładem dramatu dekonstrukcyjnego jest *Uwodzicielski księżyc* (1996) Chena Kaige – forma ta polega na wykorzystaniu postmodernistycznego idiomu do zgłębienia czy też właśnie zdekonstruowania tego, co stanowi istotę melodramatu. Zdaniem Silbergelda reżyser wykorzystuje tu melodramat, by go zdemaskować i zdeptać, ale przecież w ostatecznej konsekwencji nie porzucić⁶.

Z wymienionych przez autora form szczególnie interesująca wydaje się melodramatyczna maskarada, w tym przypadku zawsze mamy bowiem do czynienia z filmem „z tajemnicą”, która choć niemożliwa do ostatecznego rozszyfrowania, niemniej prowokuje do głębszej eksploracji.

Wybrałam jako przykład *Judou* Zhanga Yimou z 1990 roku z uwagi na szczególną złożoność tego filmu, który z jednej strony daje się opowiedzieć jak najprostszy hollywoodzki melodramat, z drugiej jednakże kryje w sobie odniesienia i przesłania czytelne na co najmniej kilku poziomach.

Historia opowiedziana w tym filmie (w wersji zmienionej w stosunku do oryginału literackiego, który był podstawą scenariusza) rozwija się zgodnie z jednym z klasycznych wątków fabularnych melodramatu. Jest to historia miłości pary kochanków Judou i Tianquinga, którzy nie mogą się połączyć węzłem małżeńskim, nawet w momencie, gdy ginie Jinshan, stary mąż bohaterki. Obowiązujące prawo i panujący kodeks moralny znaczą ich związek piętnem niewybaczalnej winy, którą wówczas karano śmiercią. Konflikt miłości i prawa, powinności i zdrady, winy i kary znajduje swoje ostateczne rozwiązanie w jedyny możliwy sposób. Ginę wszyscy bohaterowie: Jinshan przypadkiem, Tianqing zamordowany przez własnego syna, Judou dobrowolną samobójczą śmiercią.

Dramat rozgrywa się między trójką bohaterów, w pierwszej części między Jinshanem, Judou i Tianquingiem, w drugiej – po śmierci Jinshana – między Judou, Tianquingiem a Tianbaiem, ich synem, który powszechnie (a także do czasu we własnym mniemaniu) uchodzi za syna Jinshana.

⁶ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu. Część II*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.

Akcja rozgrywa się w latach dwudziestych XX wieku w małej górskiej wiosce. Zaczyna się powrotem Tianquinga z miasta, gdzie młody człowiek załatwiał interesy wuja, właściciela dobrze prosperującej farbiarni. Dowiaduje się, że w czasie jego nieobecności wuj poślubił trzecią z kolei żonę, młodą i bardzo piękną. Obsesją starego mężczyzny jest posiadanie potomka. Powiadają w wiosce, że dwie poprzednie żony, które nie dały mu dziecka, zamęczył na śmierć. Jinshan jest impotentem, który katowaniem kobiet rekompensuje sobie swój kompleks. W domu sprawuje władzę absolutną. Siostrzeniec, którego kiedyś przygarnął do swego domu, zmuszony jest do pracy nad siły, a Judou znosi każdej nocy tortury. Między tym dwójkiem poniewieranych ludzi rodzi się szczere i głębokie uczucie, zmuszeni są jednak ukrywać swój związek, także wtedy, gdy Judou zachodzi w ciążę. Jinshan wierzy, że dziecko jest jego i radośnie świętuje narodziny potomka. Wkrótce wylew pozbawia go władzy w nogach. Kochankowie zyskują pozory wolności, odgrywając się na bezsilnym starcu. Judou informuje go, że to Tianqing jest ojcem dziecka, ale to niczego nie zmienia. Chłopczyk właśnie Jinshana uznaje za ojca, a starzec czerpie głęboką satysfakcję z tego faktu, obserwując narastającą wrogość, z jaką dziecko odnosi się do Tianquinga. Gdy Jinshan przypadkiem tonie w pojemniku z farbą, patriarchalna władza przypada małemu Tianbaiowi – spadkobiercy rodu. Judou nie może poślubić kochanka ani przyznać się do tego związku, co więcej, Tianqing musi opuścić dom, nie przystoi bowiem, by wdowa mieszkała z samotnym mężczyzną. Sekretne spotkania stają się coraz trudniejsze, dorastający Tianbai traktuje ojca, a z czasem także i matkę, z nienawiścią i pogardą. Zaszczuci kochankowie postanawiają spędzić ze sobą ostatnie chwile i rozstać się z życiem. Tianbai znajduje ich w piwnicy, gdzie brak dostępu powietrza pozbawił oboje przytomności. Ratuje matkę, a ojca topi w tym samym basenie, w którym znalazł śmierć Jinshan. Judou podpala dom i sama ginie w płomieniach.

Schemat ten mógłby powtórzyć się także w melodramacie rodem z zachodniego kina, ale analizując bardziej szczegółowo, bez trudu dopatrzymy się różnic, które – choć nie naruszają schematu – w istotny sposób zmieniają istotę i treść przekazu. W melodramacie zachodnim czynnikiem, który przesądza o nieszczęśliwym zakończeniu, jest Los, interweniujący bez udziału kochanków, w postaci takich wydarzeń, jak wojna, śmiertelna choroba, niefortunny wypadek, efekt perfidnej intrygi osób trzecich. Sami kochankowie, choćby zdrażali i cudzołożyli, pozostają zgodnie z intencją twórcy i w ocenie widzów „grzesznikami bez winy”, w świetle reguł melodramatu miłość jest bowiem wartością najwyższą, której zostają podporządkowane wszystkie inne. Kochankowie, którzy, tak jak Tristan i Izolda, wypili „czarodziejski napój”, mogą tylko dążyć do połączenia się za wszelką cenę.

W melodramacie chińskim tak rozumiane Fatum nie pojawia się w ogóle. Los kochanków determinuje prawo, które działa niezmiennie, bez względu na okoliczności i siłę uczuć łączących zakochanych. Jeśli przekroczą lub złamią prawo, zawsze będą winni.

W społeczności chińskiej rodzina funkcjonuje jako podstawowy model relacji międzyludzkich, w którym powinności, prawa i obowiązki są ustalone i winny być bezwzględnie przestrzegane. Model ten następnie jest przenoszony na kolejne coraz to wyższe stopnie organizacji społecznej, a jego pomyślna i skuteczna realizacja przesądza o prawidłowym funkcjonowaniu każdej zbiorowości, a także i państwa.

W podejściu Chińczyków do seksualności mamy do czynienia z dwoma opozycyjnymi wobec siebie kategoriami: *yin* oznacza nadmiar emocji i działań o charakterze seksualnym, *zhei* – kobiecą czystość i wstrzemięźliwość. Tradycyjną mentalność chińską kształtują wzory czerpane z myśli Konfucjusza, formujące prawo obyczajowe i prowadzące wręcz do rytualizacji zachowań. Konfucjusz wyznaczył też hierarchiczny porządek cnót, stawiając na czele *ren* (humanitaryzm) jako właściwość określającą stosunek do innych (zmysł wspólnoty), oraz *yi* – cnotę sprawiedliwości. W dalszej kolejności wyliczył takie cnoty, jak powinność synowska (*xiao*), szczerość (*xin*), wzajemność (*shu*), szacunek (*jing*), męstwo (*yong*), lojalność (*zhong*) i wiedza (*zhi*).

„Każdej z tych cnót – pisze Anna Iwona Wójcik – trwałości mogło przydać jedynie wytrwałe, »powtarzające się« zachowanie. Wtedy mogła się ona stać prawem obyczajowym (*li*) w rozumieniu konfucjańskim, czyli nawykiem stabilizującym działania człowieka cywilizowanego”⁷.

I dalej w innym miejscu: „W konfucjanizmie pierwszym i podstawowym środowiskiem człowieka była rodzina. Obowiązywały w niej relacje władzy: rodziców nad dziećmi, starszych nad młodszymi i męża nad żoną [...] w konfucjanizmie kosmos przenika naturalna, ograniczona skuteczność (*de*) zwierzchnictwa, tj. relacji, jaka łączy części z całością organizmu”⁸.

Tak jak myśl zachodnią kształtuje przeświadczenie, iż „moralny wszechświat przenika idea wolności”, podobnie dla Chińczyków będzie to zasada zwierzchności, wobec której każdy ma wpływ na innych, ale zarazem poddaje się ich wpływowi. Kodeks „Li je” jest etycznie ustruktrowany wokół trojkiego rodzaju powinności: *zhong* (wobec kraju), *zhen* (wobec męża), *xiao* (wobec ojca). Szczególne znaczenie przywiązuje się do *xiao*, a na najwyższe potępienie zasługuje *yin*. Nie trudno dostrzec, że na takiej właśnie antynomii opiera się struktura *Judou*. Stary Jinshan zajmuje pozycję autorytetu i zwierzchnictwa w podwójnym znaczeniu: sprawuje władzę nad żoną jako mężem i nad siostrzeńcem (przybrany synem) jako ojciec. Te same prawa ma wobec Tianbaia. Kochankowie łamią obowiązujące prawo w dwojaki sposób, z jednej strony odrzucając *zhen* i *xiao*, a z drugiej oddając się we władanie *yin*. Są więc winni i mogą się spodziewać jedynie potępienia i osądu swojego przestępstwa. Zarówno ich stosunek do obyczajowego prawa, jak i samoocena własnego postępowania są jednak diametralnie różne. Oboje są ofiarami

⁷ A.I. Wójcik, *Konfucjanizm*, [w:] *Filozofia Wschodu*, pod red. B. Szymańskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 351.

⁸ *Tamże*, s. 357.

bezwzględnej tyranii i okrucieństwa Jinshana, lecz tylko Judou się buntuje, podczas gdy Tianqing jest bezwolnie pogodzony z losem, zdając się na bieg wydarzeń. Jest zafascynowany urodą i młodością Judou (sam zbliża się do czterdziestki, cierpiąc z braku partnerki), ale ogranicza się do podpatrywania jej z ukrycia. To Judou otwarcie wyznaje mu swoje uczucie i oczekiwania oraz inicjuje zbliżenie, którego mężczyzna wydaje się lękać. To Judou dąży do pozbycia się Jinshana, domagając się od kochanka, by położył kres dręczącej ich sytuacji. Jednak Tianqing ratuje wuję, gdy ten ma atak paralizu, i surowo karci Judou, podejrzewając ją o chęć otrucia męża. Nie do końca skłonny jest wierzyć, że to nie zdesperowana kobieta spowodowała śmierć Jinshana. Dręczona i katowana Judou czuje się w swoim prawie, by zdradzać męża, a potem poniżać go i wyszydzać, gdy jest bezsilny. Dąży do jego śmierci przeświadczona, iż człowiek tak niegodziwy nie ma prawa żyć i niszczyć ich życia. Tianqing jest dręczony poczuciem winy, którą stara się rekompensować opieką nad starcem i troską o niego. Znosi ból i upokorzenie, gdy Jinshan świętuje narodziny swego rzekomego syna, a potem zawłaszcza wszelkie do niego prawa.

Jeśli w reguły odbioru melodramatu zachodniego wpisana jest nasza sympatia wobec kochanków i solidarność z nimi, to w przypadku Judou zasada ta, obowiązująca na początku, zostaje złamana, w miarę jak rośnie okrucieństwo Judou i ewoluje żałosna bezsilność Tianquinga. Jak pisze Jerome Silbergeld w cytowanym wielokrotnie już tekście, pod koniec filmu nie lubimy już nikogo. Zamiana ról, jaka następuje w trójkącie małżeńskim, zmienia też nastawienie odbiorcy.

Jak wspomniałam, *Judou* jest adaptacją opowiadania Liu Henga *Fuxi, fuxi* zamieszczonego w tomie pod angielskim tytułem *The Obsessed*⁹. Ale u podstaw zarówno tekstu literackiego, jak i dzieła filmowego leży struktura archetypiczna jednego z najstarszych chińskich mitów. Choć ani opowiadanie, ani film nie są adaptacją mitu o Fuxi sensu *stricto*, to jednak wyznacza on do pewnego stopnia kierunek lektury. Tytuł opowiadania nie jest przecież przypadkowy.

Mit o Fuxi jest bardzo rozbudowany i ma wiele wariantów, zmieniał się też w kolejnych przekazach. Liu Heng nawiązuje do motywu stworzenia rodzaju ludzkiego przez parę rodzeństwa – Nügua i Fuxi. W przekazie poety z epoki Tang, Li Yonga (zmarł w 741 roku naszej ery), przybiera on następującą postać: „W dawnych czasach, gdy świat był już stworzony, w górach Kunlun żyła Nügua ze swym bratem. Ludzi nie było jeszcze na świecie. Dlatego też rodzeństwo to postanowiło zostać mężem i żoną, lecz ogarnął ich wstyd. Wówczas brat zaprowadził siostrę na szczyt Kunlunu i rzekł:

– Jeśli Niebo pragnie, byśmy zawarli związek, niechaj dym się ku górze prosto wzniesie. Jeśli zaś nie chce ono tego, niechaj dym się rozproszy.

⁹ Liu Heng, *Fuxi, fuxi*, [w:] *The Obsessed*, przeł. D. Kwan, Panda Books, Beijing 1991.

I dym wzniósł się ku górze”¹⁰. Znakiem przychylności Niebios było też obdarzenie pary potomstwem.

Jak komentuje Jenny Kwok Wah Lau, związek pierwszej pary dokonał się w okresie archaicznym, kiedy nie istniała cywilizacja (pierwsze wynalazki, m.in. odkrycie ognia, przypisuje się właśnie Fuxi) ani nie funkcjonowały żadne ustanowione przez człowieka prawa¹¹. Odwołanie się do niebiańskiej sankcji pochodzi już z późniejszej wersji mitu, we wcześniejszych nie ma o tym mowy. Judou i Tianqing nie są rodzeństwem, ale charakter łączącej ich więzi (ciotka i siostrzeniec) uchodzi za kazirodczy. Akt naturalny w świetle ustanowionych przez człowieka praw nabiera charakteru przestępstwa, w świetle etyki konfucjańskiej jest *yin*. Narodziny dziecka nie oznaczają błogosławieństwa Niebios. Na świat przychodzi potwór niosący zagładę. Relacje między bohaterami interpretatorzy zachodni opisują jako pochodne struktury edypalnej, ale autorom chińskim bliższa jest w tym wypadku mitologia rodzinna, z nawiązaniem do koncepcji *yin-yang* i pięciu elementów kosmologii (woda, ogień, metal, ziemia, drzewo).

Jak pisze Shuqin Cui: „Z perspektywy formy archetypalnej, staje się jasne, że struktura narracyjna *Judou* wyrasta z serii opozycji binarnych. Każdy poszczególny element istnieje i alternuje ze swym przeciwieństwem; ta niekończąca się alternacja par motywuje opowiadanie filmowe. Sposób, w jaki Jinshan potwierdza swoją *męskość*, łącząc Judou, zyskuje ironiczne zaprzeczenie w jego *impotencji*. Pragnienie Tianquina, by żyć z Judou *życiem* męża i żony, transformuje się w *śmierć*. Uznanie Jinshana za *ojca* przez Tianbaia oznacza przemieszczenie rzeczywistego ojca na miejsce *brata*. Seksualna *transgresja* Judou jest ograniczona przez sieć *zakazów*. Wszędzie mamy implikowaną strukturę przemieszczenia: każda postać posiada swoją rodzajową tożsamość jako ciotka, siostrzeniec i wuj, lecz każda z nich tak ukierunkowuje swoje pożądanie, by znaleźć się na pozycji przeciwnej wobec społecznie przypisanej roli. Przemieszczenie i inwersja obracają uporządkowany system społeczny w chaos, a etycznie wartościowe relacje międzyludzkie w pogwałcenie tabu kazirodztwa”¹².

Film różni się od opowiadania w wielu punktach, a różnice te wyraźnie świadczą o tym, że Zhang Yimou dążył do wzmocnienia struktury melodramatycznej. Dopiero w filmie Jinshan i Tianbai stają się demonami zła, postaciami tak jednoznacznie niegodziwymi i odrażającymi, że nie zdobywamy się na odrobinę współ-

¹⁰ M.J. Künster, *Mitologia chińska*, WAiF i PWN, Warszawa 2001, s. 69.

¹¹ J. Kwok Wah Lau, *Judou – A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema*, [w:] H.H. Kuoshu, *Celluloid China. Cinematic Encounters with Culture and Society*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002.

¹² Shuqin Cui, *Gendered Perspective: The Construction and Representation of Subjectivity and Sexuality in “Judou”*, [w:] *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sh. Hsiao-Peng Lu, University of Hawai’i Press, Honolulu 1997, s. 327.

czucia wobec dręczonego przez kochanków starca ani dziecka, które matka często opuszcza, by swobodnie oddalić się z kochankiem.

Liu Heng należy do tej grupy pisarzy, do których często i chętnie nawiązywali filmowcy V generacji. Łączyła ich więź pokoleniowa, a więc także i wspólnota doświadczeń życiowych. Urodzony w 1954 roku Liu Heng pracował na wsi, później jako robotnik w fabryce, był też żołnierzem, nim zawodowo zajął się literaturą. Niektórzy zaliczają jego wczesną twórczość do nurtu zwanego literaturą poszukiwania korzeni. Akcja jego pierwszych utworów rozgrywała się na wsi i obrazowała konflikty rodzące się na styku pragnień rozbudzonych przez instynkty i ograniczeń płynących ze strony ustalonych norm obyczajowych i tradycji kulturalnej. Jego wczesna nowela *Dogshits Food* otrzymała nagrodę za najlepszą krótką formę literacką sezonu 1985–1986, a rok później za *Fuxi, fuxi* Liu Heng otrzymał już nagrodę państwową. Późniejsze powieści tego pisarza *Black Snow* i *Great River Daydreams* opisywały środowisko wielkomiejskie. Zhang Yimou adaptował nie tylko *Fuxi, fuxi*, ale także inne opowiadanie Liu Henga (*The Wan Family's Lawsuit*), które stało się podstawą *Historii Qiu Ju* (1992). Sfilmowano także *Black Snow* (reż. Fei Xie, 1990), a *The Happy Life of Chatter-Box Zhang Damin* stała się podstawą serialu telewizyjnego.

Jak już wspomniałam, Zhang Yimou wpisuje realistyczne opowiadanie Liu Henga w strukturę melodramatu, wyostrzając konflikty, upraszczając rysunek postaci bohaterów, często przypisując ich działaniom odmienne niż w wersji literackiej motywacje.

W opowiadaniu Liu Henga Judou nie spotyka się tak jak w filmie z jednoznacznym milczącym potępieniem wiejskiej społeczności. W filmie nikt i nic nie próbuje ograniczać brutalności Jinshana, który, dręcząc swoje żony, pozostaje bezkarny. W opowiadaniu chłopci otwarcie mu się przeciwstawiają, jedynie jego bezdzietność budzi współczucie. Literacki portret Jinshana jest bardziej złożony, autor nie pozbawia go całkowicie cech ludzkich. Na przykład chce on adoptować Tianquinga, co zmieniłoby na korzyść sytuację bohatera, ale młody człowiek odmawia.

Śmierć Jinshana jest rezultatem spowodowanej starością i chorobą degradacji, podczas gdy w filmie jego upadek równie dobrze może uchodzić za rezultat działań Tianbaia i tak jest często interpretowany. Silbergeld pisze, że Tianbai zabija starca, choć trudno jednoznacznie orzekać, czy dziecko działało świadomie¹³. Filmowi bohaterowie w znacznie większym stopniu zostają poddani presji ze strony otoczenia, podczas gdy opowiadanie zostawiało im większy margines swobody. Judou po śmierci męża sama decyduje się, by żyć samotnie. Tianqing nie ginie z ręki własnego syna, lecz wybiera śmierć samobójczą, rzucając się do wody, nie może bowiem znieść nienawiści, którą darzy go Tianbai. Judou nie podpala domu, lecz wraca z nowo narodzonym synkiem, Tianhuangiem, do rodzinnej wsi, gdzie nie czeka ją nic prócz cierpienia.

¹³ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu. Część II*, s. 231–232.

Pomysł, by transformować realistyczny tekst, nadając mu strukturę melodramatu, nie jest indywidualnym odkryciem reżysera. Więzy realizmu i melodramatyczności są charakterystyczne dla tradycji sztuki chińskiej pierwszej połowy XX wieku, która oddziaływała także na twórczość późniejszą. Realizm wpływał na melodramat, melodramat zaś wpisywał się w różne style i konwencje skądinąd charakteryzowane jako realistyczne. Chris Berry i Mary Farquahar, autorzy książki *China on Screen*, uznają, że realizm chiński jest inny niż gdziekolwiek, heterogeniczny, ma charakter mieszany. Autorzy wręcz nazywają go realizmem melodramatycznym. Także język filmowy reżyserów chińskich charakteryzuje ów typowy dla melodramatu *mix*. Autorzy mówią o ich mieszanym alegorycznym stylu jako o rysie wyróżniającym¹⁴. Dai Jinhua odnosi pojęcie tekstu alegorycznego właściwie do *Judou*¹⁵. Wspomniałam już o tym, że melodramatyczna maskarada, forma, jaką wybrał dla swojej wypowiedzi Zhang Yimou, prowokowała polityczną lekturę jego filmu, do czego nie skłaniał *Fuxi, fuxi*. Musi przecież zastanawiać fakt, że za „ten sam” utwór Liu Heng dostał nagrodę państwową, a film Zhanga Yimou nie był dopuszczony na ekrany przez cenzurę.

W filmie Zhanga Yimou nie ma zaszyfrowanych aluzji politycznych, wskazówek pod adresem widza uprawomocniających takie, a nie inne odczytanie. Toteż Dai Jinhua może utrzymywać, że *Judou* odnosi się „w pewien sposób” (na pytanie, w jaki mianowicie, nie znajdujemy odpowiedzi) do wydarzeń na placu Tiananmen¹⁶, podczas gdy inni autorzy z równie dobrą wiarą utrzymują, że film przywodzi im na myśl historię komunistycznych Chin¹⁷, a postać Tianbaia jest wcieleniem hunwejbina, jednego z tych zaślepionych, bezwzględnych młodych ludzi, do których odwoływała się chińska rewolucja kulturalna.

Sklonność do lektury alegorycznej znakowo nieprzejrzystych tekstów filmowych, które odsyłają do „czegoś” poza tekstem, lecz to „coś” jest absolutnie nieuchwytnie w inny sposób niż czysto intuicyjny, niemożliwy do zwerbalizowania, nie wynika jednak z czyjegokolwiek interpretacyjnego nadużycia. Ma swoje zakorzenienie i wytłumaczenie, i to dwojakiego rodzaju.

Po pierwsze – mimo wszelkich zmian, jakie zaszły w Chinach po „odwołaniu” rewolucji kulturalnej, śmierci Mao i rozprawieniu się z bandą Czwoorga, cenzura była nadal czujna, a wypowiedzi o przeszłości zgoła nieodległej starannie kontrolowane. Pisarze mieli wprawdzie znacznie więcej swobody niż filmowcy, ale nie tyle jednak,

¹⁴ Ch. Berry, M. Farquahar, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York 2006.

¹⁵ Dai Jinhua, *Post-colonialism and Chinese Cinema of the Nineties*, przeł. H.H. Kuoshu, [w:] *Cinema and Desire. Feminism, Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, ed. J. Wang, T.E. Barlow, Verso, London–New York 2002.

¹⁶ *Tamże*.

¹⁷ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu. Część II*, s. 231–233. Przychyla się do tej interpretacji krytyk amerykański Roger Ebert. Por. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?>

by podejmować ryzykowne rozrachunki. „Błędy i wypaczenia” przedstawiano z reguły tylko i wyłącznie jako jednostkowe przypadki nieuprawnijające do uogólnień, choć do nich prowokowały. Toteż aby powiedzieć coś więcej, owe indywidualne przypadki przedstawiano tak, by przywodziły na myśl coś innego niż to, o czym była mowa bezpośrednio.

Po drugie – mówienie nie wprost, niezależnie od jakichkolwiek okoliczności zewnętrznych, które mogły skłaniać do wyboru takiej strategii, jest najstarszą tradycją chińskiego sposobu wypowiadania się związanego z chińską mentalnością znajdującą swój wyraz w filozofii i sztuce. Można to uprościć sentencją nakazującą, by, gdy się chce coś powiedzieć, mówić o czymś innym, oraz drugą, w myśl której właściwe przedstawienie znaków wartości pozwala je prawidłowo czytać. Tak więc w specyficzny sposób wypowiedziana pochwała staje się formą nagany, a gest akceptacji protestem.

„My, ludzie Zachodu – pisze François Jullien – możemy się wyrażać wprost, ponieważ zmierzamy prosto do sedna, prowadzi nas »wycucie linii prostej«, będącej zarazem najkrótszą drogą do prawdy; tymczasem Chińczycy posługują się omówieniem, a nawet celują w okrężnym wyrażaniu tego, co może być tak »proste«, ale nikt z nich »nie chce« wyrazić tego z prostotą”¹⁸. W rezultacie „nie tylko będziemy zmuszać do nieustannego szukania innego sensu w zasłyszanej wypowiedzi, lecz, co więcej, nigdy nie będziemy pewni, czy wydedukowany sens jest sensem »prawdziwym«”¹⁹. To, co nam jawi się jako zagadkowe, w Chinach jest powszechne i uchodzi za oczywiste. „Sprawą drogi okrężnej jest utrzymywanie słów w stanie chwiejnym, leniwym, zachowywanie »rozluźnionego« chwytu: w taki sposób, by wprowadzić *aluzyjny dystans* wobec przedmiotu, będącego celem wypowiedzi”²⁰.

Utrzymywanie „aluzyjnego dystansu” jest jedną z podstawowych strategii autorskich Zhanga Yimou, widoczną nie tylko w *Judou*, lecz w całej jego twórczości. Niektóre z owych niebezpośrednich znaczeń zostały rozszyfrowane czy to przez samego reżysera, czy przez komentatorów jego dzieł, rozwijających myśl twórcy. Nieprzypadkowo głównymi bohaterkami filmów Zhanga Yimou są kobiety. Oczywiście są po temu rozliczne powody. Pytany o nie reżyser podkreśla, że jednym z głównych motywów dokonywania wyboru materiału literackiego (niemal wszystkie filmy twórcy są adaptacjami) inspirującego jego filmy jest poszukiwanie odpowiedniej roli dla Gong Li, aktorki charyzmatycznej, będącej doskonałym medium jego twórczych intencji²¹. O pierwszych siedmiu filmach wręcz powiada się,

¹⁸ F. Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

¹⁹ *Tamże*, s. 3.

²⁰ *Tamże*, s. 23.

²¹ O współpracy z Gong Li por. *Zhang Yimou Interviews*, ed. F. Gatewald, University of Mississippi, Jackson 2001.

że są filmami Zhang Yimou i Gong Li, tak dalece wkład aktorki jest istotny²². Reżyser podkreśla również, że pisarze, do których sięga, z racji pokoleniowej wspólnoty i ideowej bliskości piszą najczęściej i najchętniej o kobietach²³.

Kobieta, którą od wieków ciemnił wielowymiarowo opresyjny system społeczny i obyczajowy, zaczęła funkcjonować w literaturze i filmie chińskim na prawach figury odzwierciedlającej wielowiekową niedolę chińskiego narodu. Oczywiście, z jednej strony sztuka ukazywała, często realistycznie, rzeczywiste problemy kobiet, w całej pełni historycznych i wszelkich innych uwarunkowań: odzwierciedlała nieludzko uciążliwe życie kobiety wiejskiej, ubezwłasnowolnienie przez patriarchat podporządkowujący całe jej życie władzy mężczyzn – ojca, męża i syna – przedmiotowe traktowanie i pozycję *ex definitione* niższą i podrzędną, poczynając od chwili narodzin, kiedy to pojawienie się dziewczynki uważane jest za nie-szczęście przez rodzinę oczekującą męskiego potomka. Z drugiej jednak strony los kobiety, to wszystko, co jej przypadło w udziale, metaforyzowało los narodu, który system komunistyczny odcinał od korzeni tradycji, skazywał na bezprzykładną nędzę i czynił bezwolnym przedmiotem manipulacji. Kino ukazywało kobiety bądź jako ofiary, którym nie jest dane stanowić o własnym losie i które znoszą ów los z bezprzykładnym heroizmem i pokorą (bohaterka filmu *Aby żyć*, reż. Zhang Yimou, 1994), bądź jako istoty zbuntowane, upominające się o swoją podmiotowość i walczące o własną godność. Nader rzadko zwycięstwo staje się ich udziałem (do czasu może się nim cieszyć bohaterka *Czerwonego sorgo*, reż. Zhang Yimou, 1987), lecz nie poddają się i nie rezygnują aż do śmierci (*Judou*) lub innej formy unicestwienia (szaleństwo bohaterki filmu *Zawieście czerwone latarnie*, reż. Zhang Yimou, 1991).

Judou los przeznaczył rolę ofiary. Sprzedana staremu, okrutnemu mężowi jest przezeń wykorzystywana, dręczona, katowana, traktowana jak przedmiot lub zwierzę (scena, w której Jinshan dosiada jej w siodle jak konia, by bić i kaleczyć). Uczucie Tianquinga otwiera przed nią inne perspektywy, ale to nie młody mężczyzna wyzwala ją i ocala. Judou jest tą, która inicjuje związek i próbuje kształtować przyszłość w pożądanym przez siebie kierunku. Lojalność Tianquinga wobec wuja krzyżuje jej plany, a nienawiść syna udaremnia nadzieję na jakąkolwiek wspólną przyszłość. Bunt Judou przybiera formy desperackie: chciałaby zabić męża albo uciec z kochankiem, choć plan ten nie ma żadnych szans powodzenia, wreszcie wybiera totalny akt zagłady i samozagłady.

Film ukazuje nieustanną oscylację między przedmiotową a podmiotową funkcją Judou w opowiadaniu, a także oparty jest na zasadzie replikacji, co dostrzegł Silbergeld. Gdy bohaterka podpala dom, by położyć kres swej nędzy, powtarza gest

²² Ch. Barry, M. Farquahar, *dz. cyt.*, rozdz. V: „How Should Chinese Woman Look? Woman and Nation”.

²³ M. Ciment, *Asking the Questions: Interviews with Zhang Yimou*, [w:] *Zhang Yimou Interviews*.

swego złośliwego męża, który w pierwszej części filmu podłożył ogień, by spalić całą rodzinę. Kochankowie, częściowo świadomie, częściowo bezwiednie powtarzają zachowania Jinshana, niejako przejmują jego nienawiść i agresję. Replikacja najsilniej dochodzi do głosu w sposobie przedstawiania postaci Tianbaia, który zdaje się dziedziczyć charakter swego rzekomego ojca²⁴. Pamiętając o tym, że w tradycji chińskiej rodzina jest modelem relacji determinujących życie całej społeczności, studium dysfunkcyjnej rodziny w *Judou* może być odczytane jako zmetaforyzowany obraz rozpadu, do którego system komunistyczny doprowadził naród. Zdaniem Sheldona Hsiao-penga Lu zobrazowanie represji seksualnej w *Judou* to implicytna, przemieszczona polityczna alegoria²⁵.

„Mowa” filmu jest niebezpośrednia nie tylko w sensie uprzednio wspomnianym. Twórca przekazuje znaczenia także za pomocą specyficznego posługiwania się środkami wyrazu, które z jednej strony maskują bezpośredniość wypowiedzi, a z drugiej ujawniają jej ukrytą treść. Dotyczy to zwłaszcza koloru, koncepcji kadru, wykorzystania przestrzeni pozakadrowej.

Posługiwanie się kolorem czerwonym było od pierwszego filmu niejako znakiem firmowym Zhanga Yimou. Wprawdzie w *Czerwonym sorgo* funkcję czerwieni podpowiadał sam pisarz, Mo Yan, ale już w *Judou* i filmie *Zawieście czerwone latarnie* czerwień została dana przez reżysera, gdyż oryginały literackie jej nie sugerowały. By wykorzystać dramaturgiczną funkcję czerwieni i koloru w ogóle Zhang Yimou umieścił akcję *Judou* w farbiarni, czego również nie ma w noweli.

Jenny Kwok Wah Lau dokonuje bardzo interesującej analizy związków koncepcji plastycznej tego filmu z chińską tradycją malarską, w której realizm pojmowany jest odmiennie niż na Zachodzie zarówno w malarstwie portretowym, jak i pejzażowym²⁶.

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 chińskiego malarstwa, 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 cài huà* (malarstwo

²⁴ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu. Część II*, s. 231–232.

²⁵ Sh. Hsiao-peng Lu, *Historical Introduction. Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies*, [w:] *Transnational Chinese Cinemas...*

²⁶ J. Kwok Wah Lau, *An Experiment in Color and Portraiture in Chinese Cinema*, [w:] *Cinematic Landscapes*, ed. Linda C. Ehrlich, D. Desser, University of Texas Press, Austin 1994. W partii tekstu poświęconej barwie referuję poglądy tej autorki.

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 jednej ze scen w interesujący sposób jest podkreślona korespondencja barwy tkanin, stroju bohaterki, koloru jej skóry i blasku porannego światła. Kolory użyte w filmie podkreśla też tylne i boczne oświetlenie. Światło nie uwypukla jednak perspektywy i głębi, lecz dwuwymiarową malarskość kadru. Koncepcja kolorystyczna koresponduje też z nastrojem i wymową filmu. Jaśniejące 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 podporządkowane jest 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 zostaje odwrócona. Zhang Yimou stosuje też nagłe wcięcia kolorów – niebieskiego w jaśniejące barwy scen początkowych i złotego w finale, w którym dominuje ciemnoniebieski i szarość pomieszana z czerwienią.

Kwok Wah Lau wskazuje też na ujęcia wyraźnie stylizowane malarsko. Reżyser wykorzystuje w nich 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 uniżona poza Tianquinga. 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 oświetlona jest na złoto, reszta obrazu tonie w cieniu. Podobne ujęcie kompozycyjne powraca w scenie, gdy po śmierci Jinshana zebrani członkowie rodziny decydują o przyszłości bohaterów.

Dodatkowy czynnik, rytmizujący film i korespondujący ze sposobem ujawniania / maskowania znaczeń, charakterystyczny dla filmu, to różnego rodzaju powtórzenia. Trzykrotne pojawienie się Judou schodzącej ze schodów w pierwszej części filmu odsłania jej postępującą degradację, którą dostrzega Tianqing zapośredniczający spojrzenie widza. Po raz pierwszy bohaterka pojawia się w całym blasku swojej młodzieńczej urody. Jest nie tylko piękna, lecz także znamionuje ją *quizhi* – czarodziejska aura emanująca z całej jej postaci. Po raz drugi schodzi ze schodów kobieta pobita i umęczona, która jednak próbuje zamaskować swój stan. Dopiero za trzecim razem widzimy ofiarę nieukrywającą dłużej swego poniżenia i udręczenia.

Ten sposób eksponowania Judou koresponduje z innym rodzajem widzenia – z voyeurystycznymi scenami podglądu. Tianqing, zafascynowany kobietą, trzykrotnie podpatruje ją przez dziurę w ścianie stajni. Jej nagie ciało jest poranione i posiniaczone. Za pierwszym razem Judou nie zdaje sobie z tego sprawy. Później próbuje temu zapobiec, zatykając otwór, co jest też sygnałem dla Tianquinga, że kobieta odkryła jego tajemnicę. Za trzecim razem Judou świadomie zezwala na ten akt, chce, aby Tianqing oglądał jej ciało, by go pożałował, ale też i współczuł jej. Powtarza się też scena zabójstwa. Tianqing zostaje utopiony w tym samym basenie z farbą, w którym wcześniej zginął, także za sprawą Tianbaia, Jinshan. Powtarzają się ujęcia rozwijanych bel barwnych tkanin – w chwili nieuwagi Tianquinga oczarowanego widokiem Judou, w scenie pierwszego zbliżenia miłosego kochanków, w scenie śmierci Tianquinga.

Shuqin Cui podkreśla zamkniętą formę filmu, który w przeważającej mierze rozgrywa się w scenerii farbiarni²⁷. Wszystkie „wyjścia” zdają się sygnalizować zagrożenie. Atak paraliżu przytrafia się Jinshanowi na drodze, schronienie kochanków odkrywają wścibscy świadkowie, Tianbai zostaje zaatakowany przez chłopców nagrywających się z jego matki. Świat poza murami domu, przy całej swej wizualnej otwartości, jest dla bohaterów niedostępny, miejsce, w którym żyją, jest jedynym. Szczególne ciasne kadrowanie w obrębie farbiarni, alternacja planów pełnych i zbliżeń, szerokiego kąta i telefatu podkreśla wrażenie zamknięcia, wtłoczenia bohaterów w przestrzeń, z której nie ma ucieczki, która ich więzi i przytłacza.

Częste wykorzystywanie dźwięku pozakadrowego subiektywizuje narrację. Słyszymy za pośrednictwem Tianquinga. Najpierw słyszy on Judou, nim ją zobaczy (podobnie widzowie). Płacz i krzyki torturowanej kobiety dobiegają z przestrzeni pozakadrowej, często też słyszymy, a nie widzimy Jinshana, co zdaje się podkreślać jego groźną, dominującą wszechobecność.

Judou, jak wspomniano, nie jest jedynym filmem Zhanga Yimou spod znaku melodramatycznej maskarady. Ale też ta melodramatyczna maskarada nie jest jedynym sposobem, za pomocą którego reżyser nawiązuje do formuły melodramatu. Znacznie prostsza jest melodramatyczna konwencja *Drogi do domu* (1999) interpretowana przede wszystkim jako film wiejski. W *Szczęśliwych czasach* (2000) melodramat walczy o palmę pierwszeństwa z komedią, a *Dom latających sztyletów* (2004) i *Cesarzowa* (2006) znane przede wszystkim jako filmy wuxia, są zarówno melodramatyczne w treści, jak i uwikłane w zabiegi formalne charakterystyczne dla melodramatu. Tyle że są to melodramaty bez maski, a to już całkiem inna historia.

²⁷ Shuqin Cui, *dz. cyt.*

MELODRAMA IN CHINESE

Summary

Melodrama is a form deeply rooted in the tradition of Chinese arts. In the Mao Zedong era it was almost the main genre made by socrealistic directors. The filmmakers of The Fifth Generation, for instance Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, wanted to be different, i.e. non-melodramatic. They identified the melodramatic forms with the dark epoch of the Cultural Revolution. However, the rebellion has not succeeded. It was too difficult to separate completely from the cultural legacy that is older than communistic output. The movies of the eighties and nineties made by the directors from the Fifth Generation have been called by Jerome Silbergeld “the children of melodrama”. These include the following titles: *Yellow Earth* (1984) and *King of Children* (1987) by Chen Kage, *The Black Cannon Incident* (1985) by Huang Jianxin, *Red Sorghum* (1987), *Ju Dou* (1991), *Raise the Red Lantern* (1992) by Zhang Yimou. Some of the films are deconstructive towards the form of melodrama as, for example, Kage’s *Temptress Moon* (1996). Alicja Helman discusses in her essay Zhang’s *Ju Dou* because of its special complexity – “on one side it can be told like the most simple Hollywood melodrama, and on the other side it consists of some references and messages read on at least a few levels”. To analyze and interpret the film, Helman calls for some important motives of Chinese Confucianism and mythology (the myth of Fuxi). *Ju Dou* is an adaptation of a short story *Fuxi, fuxi* by Liu Heng so the author of the essay writes also on the relation between the two works. In the movie Zhang has vividly tried to strengthen the melodramatic structure of the literary, rather realistic, plot. He has sharpened the conflicts, simplified the psychology of characters. Zhang has omitted the political allusions present in the short story but this does not mean that the film has not got any metaphorical or allegorical sense. However, this sense is simply broad. Allegorical, indirect speaking is a way of communicating deeply rooted in the Chinese cultural, aesthetical tradition. Helman also takes into account the artistic, sensual form of the Zhang’s movie, especially setting off redness, yellow and gold which can be viewed as emulating the tradition of the Chinese paintings.

Translated by Sławomir Bobowski