

Piotr KLETOWSKI

DOJRZEĆ TO, CO ZAKRYTE
Kino Dalekiego Wschodu jako fenomen
ideowy i estetyczny współczesnej kinematografii światowej

Wprowadzenie kinematografu spowodowało, że artyści z krajów Dalekiego Wschodu zmuszeni byli stosować środki formalne charakterystyczne dla kultury zachodniej, zrozumiałe dla odbiorców z Europy czy z Ameryki, na planie treści jednak pozostając w kręgu własnej kultury. Dzięki temu treści te stopniowo stawały się dostępne w innych obszarach kulturowych. Przez „kinematograficzne drzwi” miłośnik kina z Anglii, Polski czy Stanów Zjednoczonych mógł wejść „na pokoje” kulturowej aktywności ludów azjatyckich.

W analizie współczesnego kina z pewnością nie można pominąć dorobku twórców filmowych z Dalekiego Wschodu. Kino azjatyckie, wiodące dziś prym tak w produkcji artystycznej, jak i komercyjnej, wciąż postrzegane jest jako zwarta formacja. Przeciętny widz nie dostrzega różnicy między filmem wyprodukowanym w ramach kinematografii kontynentalnych Chin a dziełami reżyserów z Korei czy Wietnamu, podczas gdy obrazy te – pomimo pewnych podobnych elementów – bardzo się od siebie różnią. Krajobraz współczesnego kina azjatyckiego tworzy zwłaszcza pięć najważniejszych kinematografii: hongkońska, chińska, tajwańska, koreańska¹ i japońska (oraz kinematografie nowych „filmowych tygrysów”, zwłaszcza Wietnamu), które często od pierwszych lat istnienia dostarczają prawdziwych dzieł sztuki kinematograficznej, łączących w sobie estetyczne wyrafinowanie i filozoficzną głębię. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na swego rodzaju efekt domina występujący w obrębie kina azjatyckiego. Poszczególne kinematografie azjatyckie dominują w określonym okresie, by z kolei ustąpić pola innym przemysłom filmowym z tamtej części świata, również dynamicznie rozwijającym swoją aktywność. Gdyby ująć ogólnie historię kina azjatyckiego, można byłoby wyróżnić pięć podstawowych okresów, w których prym wiodły określone kinematografie. I tak w okresie przedwojennym dominowały produkcje chińska i japońska. Okres wojenny i powojenny (do lat sześćdziesiątych) charakteryzowały silne kontakty tego regionu z Zachodem, zwłaszcza z Niemcami i Stanami Zjednoczonymi. Dzięki produk-

¹ Mam tu na myśli kinematografię Korei Południowej; w pozostałej części tekstu używać będę określeń „Korea”, „koreański” w odniesieniu do kina tworzego w demokratycznej Korei Południowej, podobnie, jak czynią to autorzy obcojęzycznych opracowań dotyczących tego kina. Zob. D. C a r t e r, *East Asian Cinema*, Kamera Books, London 2007.

cjon filmowym sygnowanym przez takich mistrzów, jak Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Masaki Kobayashi czy Nagisa Oshima, oraz dzięki komercyjnym produkcjom o Godzilli, zapoczątkowanym przez film Ishiro Hondy z roku 1953, Japonia (której filmowy rozwój jest paralelny z filmowym rozwojem kina zachodniego – możemy wyszczególnić podobną periodyzację od okresu niemego, przez erę przełomu dźwiękowego, kino ideologicznie zaangażowane, neorealizm, nową falę, okres komercjalizacji, aż po datowane na przełom dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku odrodzenie kina) mogła być „ambasadorem” państw azjatyckich na międzynarodowych festiwalach filmowych, tylko nieznacznie ustępując pola produkcjom z innych części Azji². W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku swą pozycję zaznaczyło kino hongkońskie, które w następnej dekadzie stało się potentatem w produkcji filmowej w Azji (w rekordowym roku 1998 zrealizowano dwieście filmów). W latach osiemdziesiątych doszło również do przebudzenia się kina chińskiego, reaktywowanego przez twórców tak zwanego piątego pokolenia chińskiej kinematografii, którzy swymi filmami postanowili rozliczyć się z okresem komunistycznego terroru (zwłaszcza rewolucji kulturalnej) oraz zbudować pomost między współczesnością a niszczone przez totalitarne władze światem tradycji. Lata dziewięćdziesiąte należały do kinematografii tajwańskiej, animowanej przez wybitnych mistrzów kina egzystencjalnego: Hou Hsiao-Hsiena i Edwarda Yanga, podejmujących temat zagubienia współczesnego człowieka w świecie zdominowanym przez konsumpcję. Objawiło się kino wietnamskie, tworzone przez mistrza kina poetyckiego Hunga Tran-Anha. Dzięki działalności takich mistrzów, jak Takeshi Kitano czy Yoji Yamada, kinomani na całym świecie ponownie zwrócili uwagę na filmy japońskie. Obecnie prym w dziedzinie kinematografii koreańskiej, reprezentowana przez takich twórców, jak Park Chan-wook czy Kim Ki-duk, łącząca w sobie wzorowane na kinie zachodnim rozwiązania formalne i charakterystyczną dla kina azjatyckiego gwałtowność, odsłaniającą paradoksy rozdartego przez wojnę społeczeństwa, w którym swe wpływy zaznaczają tak z pozoru nieprzystające do siebie idee konfucjanizmu, buddyzmu i chrześcijaństwa.

² W tym miejscu warto zaznaczyć, że hegemonia kina japońskiego, które niejako przesłoniło produkcje pochodzące z innych części Azji, spowodowała, że na przykład o tak zwanym złotym okresie kina koreańskiego, przypadającym na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, świat dowiedział się dopiero w wieku dwudziestym pierwszym, kiedy kino koreańskie zaczęło przebojem zdobywać filmowe rynki, a realizowane od lat pięćdziesiątych w Hongkongu filmy walki (wuxia-pian), które niekiedy przedostawały się na Zachód – czego przykładem była nagroda w Cannes dla filmu *Dotyk zen* (*Xia nu*, Tajwan, 1969), w reżyserii Kinga Hu – mogły zaistnieć w świadomości kinomanów dopiero wówczas, gdy gwiazdą filmu został Bruce Lee i zrealizowano słynne *Wejście smoka* (*Enter the Dragon*, USA–Hongkong, 1973, reż. R. Clouse). Na temat percepcji kina azjatyckiego na Zachodzie zob. np. *Hong Kong Connections. Transnational Imagination in Action Cinema*, red. M. Morris i in., Hong Kong University Press, Hong Kong 2005.

Ponieważ bogata twórczość reżyserów azjatyckich dostarcza badaczowi niewyczerpanego materiału analitycznego, aby uchwycić istotę kina dalekowschodniego, skupić się trzeba zwłaszcza na tych jego aspektach, które pozwalają dostrzec podstawowe wyznaczniki formalne i ideowe poetyki kinematografii azjatyckich.

Podstawowym problemem w badaniach kina azjatyckiego jest kwestia wykorzystania sztuki kinematograficznej – będącej przecież „produktem” kultury zachodniej – przez artystów wschodniego kręgu kulturowego. Kino staje się medium, poprzez które możemy – jako „użytkownicy” produktów kultury zachodniej – przybliżyć się do odkrycia mechanizmów kulturowych, jakim podlegają społeczeństwa azjatyckie, mechanizmy te są bowiem uwidocznione w tekstach azjatyckich filmów. Zanim zaistniała kinematografia krajów Dalekiego Wschodu, kultury tego obszaru – zwłaszcza wiodące prym kultura chińska i japońska – znane były z artefaktów, takich jak dzieła malarskie czy literackie, tworzonych niezależnie od sztuki zachodniej (wpływy której, zwłaszcza na kulturę chińską, były raczej znikome albo prawie żadne). Badanie tych „autonomicznych” artefaktów dawało nikły wgląd w istotę kultury chińskiej czy japońskiej – kultur zamkniętych, „introwertycznych”, posługujących się układem kodów często do końca niezrozumiałych dla odbiorcy zachodniego, tak na poziomie formy, jak i treści. Wprowadzenie kinematografu spowodowało, że artyści z krajów Dalekiego Wschodu zmuszeni byli stosować środki formalne charakterystyczne dla kultury zachodniej, zrozumiałe dla odbiorców z Europy czy z Ameryki, na planie treści jednak pozostając w kręgu własnej kultury. Dzięki temu treści te stopniowo stawały się dostępne w innych obszarach kulturowych. Przez „kinematograficzne drzwi” miłośnik kina z Anglii, Polski czy Stanów Zjednoczonych mógł wejść „na pokoje” kulturowej aktywności ludów azjatyckich. Być może to właśnie spowodowało niechęć Japończyków do twórczości filmowej Nagisy Oshimy, który swym filmem *Imperium namiętności* (*Ai-no korrida*, Japonia, 1976) odsłonił „jądro ciemności” kultury japońskiej. Eros realizujący się w Tanatosie, miłość spełniająca się tylko i wyłącznie w śmierci – motywy występujące wcześniej w tłumaczonej na języki zachodnie literaturze (na przykład w twórczości takich pisarzy, jak Yasunari Kawabata czy Yukio Mishima) – nigdy nie objawiły się z taką mocą i klarownością, jak właśnie w sztuce filmowej³.

W badaniach nad kinem azjatyckim najważniejsza jest odpowiedź na z pozoru proste pytanie, jaką optykę należy przyjąć w badaniu tekstu kultury niezachodniej, jakim jest na przykład film koreański czy hongkoński? Czy stosować perspektywę zewnętrzną, czyli analizować filmy azjatyckie przez pryzmat kultury zachodniej (której wytworem jest kino), czy raczej perspektywę wewnętrzną, wychodząc z założenia, że sztuka kinematograficzna zaadaptowana przez

³ Wartość poznawczą filmów Oshimy, zwłaszcza *Imperium zmysłów*, analizuje Joan Mellen. Zob. J. M e l l e n, *In the Realm of the Senses*, BFI Publishing, London 1992.

azjatyckich filmowców stała się nośnikiem ideowych i formalnych treści, związanych przede wszystkim z konfucjanizmem, ale również z taoizmem i buddyzmem, obecnych w kulturze azjatyckiej od dwóch tysięcy lat. Oba sposoby lektury filmów azjatyckich były już stosowane w badaniach kina azjatyckiego, zwłaszcza na Zachodzie. Zwykle filmoznawcy zachodni obierali optykę zewnętrzną, podczas gdy filmoznawcy z azjatyckim rodowodem optykę „wewnętrzną”. Nie prowadziło to do syntetycznych, całościowych wniosków. Wydaje się jednak, że najbardziej owocne jest patrzenie na tekst filmowy realizowany przez twórców azjatyckich niejako z podwójnej perspektywy – zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej, tekst filmowy realizowany przez twórców dalekowschodnich jest bowiem wypadkową środków formalnych charakterystycznych dla kina zachodniego i rozwiązań właściwych sztuce azjatyckiej. Twórcy kina azjatyckiego, zwłaszcza reżyserzy z Hongkongu (to miasto-państwo, które od roku 1996 wchodzi w skład Chińskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej, należy traktować jako osobne zjawisko kulturowe), Chin kontynentalnych, Tajwanu, Japonii, Korei Południowej (i Północnej) oraz Wietnamu, podchodzą w sposób nowatorski do medium filmowego, bardzo często, przyjmując własną, oryginalną optykę filozoficzną i estetyczną, odkrywają bowiem nowe, nieznanne na Zachodzie, środki wyrazu – począwszy od budowania przestrzeni wewnątrzkadrowej, a skończywszy na oryginalnych sposobach montażu ujęć.

Jeśli dokładnie przyjrzymy się kinu realizowanemu w poszczególnych krajach Dalekiego Wschodu, możemy nie tylko uchwycić podstawowe dominanty ideowe społeczności azjatyckich, ale również prześledzić ich historię oraz odkryć perspektywy rozwojowe wyznaczone przez kulturę azjatycką. Opisanie dokonań kinematografii państw azjatyckich daje nam często niepowtarzalną możliwość wniknięcia w mentalność społeczeństw, których ekonomiczno-społeczna dynamika prowadzi do ich dominacji we współczesnym świecie. Interesujące wydają się również badania nad funkcjonowaniem sztuki kinematograficznej w mentalności kulturowej innej niż zachodnia.

Kino Dalekiego Wschodu od początku swego istnienia „wybija się na niepodległość”, zwłaszcza na poziomie przekazywanych za pośrednictwem kamery idei, generujących zachowania zbiorowości. Tematem bardzo często podejmowanym przez twórców kina azjatyckiego z krajów konfucjańskich jest problem konfrontacji jednostki z system społecznym. Społeczeństwa krajów azjatyckich od wieków kształtuje nauka Konfucjusza, zalecająca jednostce lojalność wobec ogółu. Nakaz lojalności wobec tego, kto zajmuje wyższą pozycję w hierarchii, uczynił Konfucjusz jednym z wyznaczników swej etyki. Wskazywał, że od przestrzegania zasady nakazującej podporządkowanie się zależy istnienie ładu i porządku harmonijnie ukonstytuowanego społeczeństwa. Zawarte w *Wielkiej Nauce* (Daxue) pouczenie, że aby zacząć poprawiać społeczeństwo (będąc politykiem), trzeba zacząć od poprawiania samego siebie i swych

stosunków w rodzinie, zostało później, zwłaszcza przez następców Konfucjusza, wykorzystane, by usprawiedliwić legitymizm władzy społeczeństwa nad jednostką (w myśl twierdzenia, że co jest dobre dla społeczeństwa, dobre jest też dla jednostki). Ta relacja podległości jednostki w stosunku do społeczeństwa jest swego rodzaju „etyczną pieczęcią” odcisniętą na wszystkich społeczeństwach azjatyckich, które od szóstego wieku przed naszą erą przyswajały sobie społeczną etykę Konfucjusza. „Konfucjanizm opowiada się za społeczeństwem zhierarchizowanym, wskazując, że hierarchiczną strukturę ma z natury rzeczy rodzina, która jest systemem wzajemnych zależności i podległości [...]. W rodzinie podstawowym obowiązkiem podległego wobec wyższego (dzieci wobec rodziców) jest to, co konfucjanizm określa jako xiao, tj. «miłość synowska», pojmowana także jako «nabożność synowska». Jest to miłość, która nie jest ślepa, lecz taka, która nakłada obowiązek «szczerości» (xin). Ze szczerości zaś wynika obowiązek doradzania, napominania. Konfucjańska szczerść nie polega na nieskrępowanym objawianiu swoich uczuć, lecz na okazywaniu uczuć, jakie się w danej sytuacji mieć powinno. W tym stanowisku kryją się oczywiste załączki oportunistów [...]. Z obu tych podstawowych cnót konfucjańskich wynika cnota lojalności (zhong) wobec głowy rodu, wobec każdego z członków rodziny. [...] Zespół cnót rządzących rodziną nie opiera się na uczuciu, lecz na normach postępowania, czyli na etykiecie (li). [...] Li jawi się nam więc jako czynnik stwarzający hierarchię w rodzinie i poza nią, czyli w społeczeństwie. Jest tym, co różni ludzi, wyznaczając każdemu jego miejsce i narzucając mu zachowanie w określonym czasie i określonych okolicznościach”⁴.

Zależności występujące w rodzinie konfucjaniści przenieśli na uwarunkowania występujące w społeczeństwie: „Konfucjaniści utrzymują, że polityka jest przedłużeniem etyki rodzinnej, osobistej, a konflikty polityczne powinny być regulowane zgodnie z takimi samymi zasadami, jakie są stosowane w obrębie rodziny. Konfucjanizm rozwinął własne metody zażegnania konfliktów, ustanawiając zasady radzenia sobie z problemami wewnętrznymi i zewnętrznymi. W kontekście konfucjańskim państwo (guo) to nic innego jak swoista większa rodzina (jia), a związki między władcą a poddanymi oraz między rządzącymi a rządzonymi odpowiadają więziom między rodzicami a dziećmi”⁵.

Zdaniem Mieczysława J. Künstlera bezwzględne podporządkowanie jednostki zbiorowości zostało skonfrontowane z interesami samej jednostki, odnajdującej samoświadomość w buddyzmie (szerzącym się w Azji od pierwszego wieku), który nie tylko przyznawał wartość jednostce, ale wprowadzał do kul-

⁴ M. J. K ü n s t l e r, *Dzieje kultury chińskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 74.

⁵ X. Y a o, *Droga konfucjanizmu*, w: tenże, *Konfucjanizm. Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 185.

tury chińskiej, dalekowschodniej, element humanizmu, zrozumienia i miłości bliźniego⁶. „Buddyzm mahajanistyczny [...] wniósł do kultury chińskiej element w tym stopniu jej w ogóle nie znany, mianowicie kult bezinteresownej miłości bliźniego. Bodhisattwa to przecież ten, który osiągnął stan najwyższy i tylko krok dzieli go od pogrążenia się w nirwanie, a on tego nie czyni, by pomagać innym. Okazuje się więc, że najważniejsza nie jest ani rodzina, ani inne obowiązki, lecz miłość bliźniego, którą uosabiają postaci bodhisattwów”⁷. W dużym uproszczeniu⁸ można powiedzieć, że w tradycji konfucjańskiej jednostka stoi niżej od grupy społecznej, natomiast nauka Buddy nie tyle przyznaje jednostce wyjątkową pozycję, ile raczej – w holistycznej wizji bytu – przyznaje jej prawo do wyboru życiowej drogi (tak samo ważne i prawomocne jak jego przeciwieństwo – a więc możliwość całkowitego podporządkowania się grupie, jednak na mocy własnego wyboru a nie narzuconych uwarunkowań). „Buddyzm ze swą nauką o równości wszystkich ludzi i lekceważeniem takich zjawisk, jak klasa czy status, musiał być bardzo rewolucyjny w społeczeństwie, w którym istniał podział na warstwy, a pozycja społeczna była

⁶ W tym miejscu warto podkreślić, że możliwe jest również inne spojrzenie na chińskie systemy filozoficzne. Zdaniem wielu badaczy kierunek humanistyczny reprezentuje konfucjanizm, nie można natomiast mówić o buddyjskim indywidualizmie. Wydaje się jednak, że przypisanie społecznego kierunku konfucjanizmowi i indywidualistycznego kierunku buddyzmowi jest uzasadnione w kontekście filmowych produkcji (np. w klasycznych obrazach wuxia reżyserowanych przez Changa Cheha czy Kinga Hu, podejmujących temat rebelii jednostki przeciwko opresyjnemu państwu, rolę buntowników reprezentują często mnisi z klasztorów buddyjskich, zwłaszcza klasztoru Shaolin, podczas gdy system opresji reprezentują konfucjańscy urzędnicy cesarscy).

⁷ K ü n s t l e r, dz. cyt., s. 136.

⁸ Warto pamiętać, że przez większą część dziejów myśli chińskiej mamy do czynienia z nieustającymi debatami na temat „trzech dróg” (san dao): konfucjanizmu, taoizmu i buddyzmu (zob. J. P i m p a n e a u, *Chiny. Kultura i tradycje*, tłum. I. Kałużyńska, Dialog, Warszawa 2001, s. 168-173). Wydaje się, że skonfrontowanie konfucjanizmu z buddyzmem jest jednak prawomocne, jako że taoizm, w sposób widoczny różniąc się od konfucjanizmu, bliższy jest buddyzmowi: „Taoizm [...] neguje w ogóle konieczność życia w społeczeństwie, choć nie dąży do jego likwidacji. [...] Jako ideał proponuje życie z dala od trosk świata i jego wiecznych niepokojów. Ma to być życie w stałym kontakcie z przyrodą i wytwarzaniem wszystkiego, co konieczne, by utrzymać siebie samego. Jest więc taoizm ze społecznego punktu widzenia doktryną eskapistyczną, a więc skrajnie egocentryczną [...]. Na płaszczyźnie filozoficznej wyznaje taoizm nadrzędność dao, co w sensie dosłownym znaczy «droga», a w sensie przenośnym «metoda», «zasada». Owo dao stoi ponad materialną jednością świata, samo wszakże nie poddaje się określeniom w kategoriach materialne – niematerialne” (K ü n s t l e r, dz. cyt., s. 79). O synkretycznym charakterze taoizmu i buddyzmu wprost pisze Hajime Nakamura: „Łączenie buddyzmu z taoizmem zaczęło się w epoce Sześciu Dynastii (222-589), a nasiliło się w okresie panowania dynastii Qing i później. Dziś w wielkich, słynnych świątyniach buddyjskich pojawia się Guandi (bóg wojny) [...] razem z przepowiadającymi przyszłość wróżbitami. Nic więc dziwnego, że współcześni Chińczycy także nie zawsze odróżniają buddyzm od taoizmu” (H. N a k a m u r a, *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Tybet, Chiny, Japonia*, tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 291).

czynnikiem determinującym status jednostki. Wydawało się prawie niemożliwe, by buddyzm mógł konkurować lub nawet iść na kompromis z myślą konfucjańską⁹. Warto jednak podkreślić, że zarówno konkurencja, jak i kompromis między buddyzmem a konfucjanizmem miały miejsce w Korei między ósmym a dziewiętnastym wiekiem, a w Japonii między wiekiem dziesiątym a osiemnastym.

Jednak to właśnie konfucjanizm – jako system myślowy starszy, legalizujący władzę cesarską – triumfuje w konfrontacji z buddyzmem, przyznając rację postawie posłuszeństwa jednostki wobec społeczeństwa. Jedynie w sztuce pojawia się możliwość dania racji człowiekowi, którego wartość przejawia się nie tyle w realizowanej przezeń idei buntu, ile w geście rezygnacji i oddania. Ukonstytuowane przez konfucjańską naukę (ale również znajdujące się pod wpływem buddyzmu) kraje azjatyckie motywem przewodnim sztuki – zwłaszcza sztuki filmowej – uczyniły właśnie dramat jednostki pozostającej w konflikcie z ogółem. (Najostrzej konflikt ten uwidacznia się w łonie społeczeństwa chińskiego, gdzie konserwatywny i materialistyczny konfucjanizm – wykorzystany w dwudziestym wieku przez maoizm – stoi w jawnej opozycji do pluralistycznego i religijnego buddyzmu, ale również w społeczeństwie japońskim, w obrębie którego dochodzi do konfrontacji wartości ogólnych – giri z wartościami jednostkowymi – gimu¹⁰. Twórczość reżyserów czwartego pokolenia i piątego pokolenia kina chińskiego, reżyserów klasycznego i nowofalowego kina japońskiego, kina Korei Północnej posługującego się językiem komunistycznej propagandy i kina Korei Południowej postulującego demokratyzację stosunków społecznych, kinematografii Tajwanu zderzającej zachodni styl bycia z azjatycką moralnością czy wreszcie gatunkowego kina Hongkongu, proponujących swego rodzaju „grę” z fundamentalnymi dla społeczeństwa azjatyckiego etycznymi prerogatywami, ujawnia paradoksalną cechę azjatyckiej kultury, w obrębie której – często jedynie na polu aktywności filmowej – dojść może bądź do konkretyzacji idei buntu, bądź do ostatecznego wykazania niemożności jego zaistnienia.

Właśnie w tym konflikcie oraz w jego rozwiązaniu (oznaczającym zwykle poświęcenie dobra jednostki na ołtarzu społecznych wymogów – z całym tragizmem, ale i pięknem ukazywanym w filmach) uwidacznia się najpełniej etyczna, a także – głęboko z nią związana – estetyczna dominanta kinematografii konfucjańskich krajów azjatyckich. Dla społeczeństw Dalekiego Wschodu jednoznacznie indywidualistyczna perspektywa kultury zachodniej, której nie równoważy prospołeczna wizja istnienia jednostki (pomijam próby wprowadzenia takiego paradygmatu na przykład w ideologii komunistycznej, którą

⁹ H. Nakamura, dz. cyt., s. 266.

¹⁰ Zob. R. Benedict, *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, Muza, Kraków–Warszawa 2005.

wielu uważa za ideologię o proveniencji wschodniej¹¹) stanowi często niezrozumiały fenomen, który zaistnieć może jedynie na płaszczyźnie sztuki¹².

W chińskiej superprodukcji *Hero* (*Ying Xiong*, 2000) Zhanga Yimou samotny wojownik ma zabić pierwszego cesarza – władcę Królestwa Qin, jednak przekonany do racji władcy (jego despotyczne rządy kładą kres krwawej wojnie domowej), rezygnuje z wykonania zadania i dobrowolnie staje na polu egzekucyjnym. Wojownik zostaje bohaterem. W innej wersji tej samej historii, filmowym fresku *Cesarz i zabójca* (*Jing ke ci qin wang*, Chiny, 1999, reż. Kaige Chen), wybór dokonany przez bohatera nie jest już tak jednoznacznie dobrowolny, a i intencje cesarza nie są tak humanitarne.

W japońskim arcydziele *Bunt* (*Joi-uchi*, 1967, reż. Masaki Kobayashi) poniżony przez dajmio wierny samuraj – członek straży przybocznej – buntuje się, zabijając siepaczy swego pana, ale sam musi oddać życie, by zachować społeczne status quo. Podobny motyw kształtuje fabułę japońskich filmów gangsterskich realizowanych przez Takeshiego „Beata” Kitano, takich jak *Sonatina* (*Sonatine*, 1993), gdzie samotny gangster, zdradzony przez swych zwierzchników, wymierza sprawiedliwość swym prześladowcom, ale w finale filmu odbiera sobie życie, by zasada giri zatriumfowała nad zasadami gimu.

W hongkońskich filmach wuxia-pian, reżyserowanych przez Chang Cheha, na przykład *Jednoręki szermierzu* (*Dubei Dao*, 1967) zdradzony przez swego mistrza dzielny wojownik mści się, zabijając oprawcę, ale jednocześnie zmuszony jest do odejścia; musi opuścić grupę społeczną, w której żył – naruszył bowiem zasadę zhong (afirmacji starszego).

W wietnamskim *Rykszarzu* (*Xich lo*, Francja–Wietnam, 1995, reż. Anh Hung Tran) młoda dziewczyna musi zostać prostytutką, by spłacić dług zaciągnięty przez jej brata.

Nawet gdy buddyjska perspektywa w końcu przebija się przez egzystencjalne dylematy Azjatów, dokonuje się to przez posłuszeństwo konfucjańskim zasadom. Dlatego też bohater teorematu Kim Ki-duka *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, Korea Południowa, 2003), zanim wkroczy na drogę oświecenia, będzie zmuszony odpowiedzieć przed prawem za popełnioną zbrodnię (zabicie dziewczyny) i odbyć karę więzienia. Z nierozzerwalnego konfucjańsko-buddyjskiego splotu rodzi się nowa

¹¹ Zob. G. Orwell, *I ślepy by dostrzegł - wybór esejów i felietonów*, tłum. B. Zborski, KAW, Kraków 1990.

¹² W niniejszym opracowaniu odwołuję się tylko do niektórych elementów budujących ideową świadomość społeczeństw azjatyckich (takich jak społeczeństwo chińskie, japońskie, koreańskie), mając na względzie jedynie naświetlenie kontekstu związanego z prezentacją cech kina dalekowschodniego. Zbliżoną optykę ideową proponują autorzy zbiorowego opracowania historii kina chińskiego *Chinese-language Film: Historiography, Poetics, Politics* (red. S. H. Lu, E. Yueh-Yu, University of Hawaii Press, New York 2005).

wartość estetyczna, uwidaczniająca się zwłaszcza w sposobie obrazowania wywiedzionym z malarstwa, przesiąkniętego bardziej buddyzmem niż konfucjanizmem (to właśnie wprowadzenie buddyzmu do Chin spowodowało gwałtowny rozwój sztuki, zwłaszcza sztuk plastycznych¹³), ale również z teatru i literatury. Można powiedzieć, że o swego rodzaju dojrzałości kina dalekowschodniego decyduje fakt powstania filmów podważających przewagę konfucjanizmu nad buddyzmem, legalizmu zbiorowości nad emancypacją jednostki.

Takim filmem jest z pewnością superprodukcja historyczna Johna Woo *Trzy królestwa* (*Chi bi*, Chiny–Korea Płd.–Japonia, 2008), w której powstanie zaangażowały się najpotężniejsze obecnie azjatyckie kinematografie. Woo, podobnie jak wielu innych wybitnych hongkońskich twórców kina, na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy Hongkong miał zostać przyłączony do Chin, wyjechał do Hollywood w obawie o przyszłość swej filmowej kariery. W Stanach Zjednoczonych zrealizował właściwie tylko jeden film dorównujący jego hongkońskim arcydziełom – *Bez twarzy* (*Face / Off*, USA, 1997). Filmem *Trzy królestwa* ten mistrz kina akcji w wielkim stylu powrócił do Azji. Była to też pierwsza w jego karierze produkcja filmowa zrealizowana oficjalnie pod szyldem ChRL. Władze chińskiej kinematografii, szanując prestiż cenionego na całym świecie reżysera, zapewniły mu swobodę i gigantyczne środki finansowe, pozwalające na stworzenie olśniewającego, w pełnej wersji (noszącej tytuł *Bitwa o Czerwony Klif*) przeszło czterogodzinnego filmu, przywołującego echa wielkiej epiki historycznej Akiry Kurosawy. Dzięki niepokornemu talentowi Johna Woo powstało dzieło, w którym równie ważne są imponujące sceny batalistyczne, jak i niezwyklej urody sekwencje gry na biwie, parzenia herbaty i kaligrafii uprawianej przez bohaterów. Film, zmontowany pod czujnym okiem Woo przez jego „nadwornego” montażystę Davida Wu, wyróżnia się inteligencją, wizualną konsekwencją i nieco odmienną od historycznych superprodukcji innych wschodnich twórców – na przykład Zhanga Yimou – optyką: przedstawia wizję walki odważnych bohaterów z tyranią.

Fabula *Trzech królestw* dotyczy wydarzeń, o których każdy Chińczyk uczy się w szkole (opisanych w książce Luo Guanzhonga *Dziejów trzech królestw*¹⁴, będącej chińskim odpowiednikiem *Ogniem i mieczem*). W roku 208 potężny wódz Cao Cao – pierwszy minister nieudolnego cesarza Xian Dina – podejmuje kampanię wojenną wymierzoną przeciwko królestwom z Południa, zbuntowanym przeciwko jego samowoli. Władcy zagrożonych inwazją państw: bohaterski Liu Bei i rozważny San Quan, wspomagany przez swojego wielkodusznego brata Zhou Yu, muszą się zjednoczyć, by stawić czoła najeźdźcy. Do wielkiej

¹³ Zob. A. Z e m a n e k, „Wprowadzenie”, w: *Estetyka chińska. Antologia*, red. A. Zemanek, Universitas, Kraków 2007, s. 5-23.

¹⁴ Zob. L. G u a n z h o n g, *Dzieje trzech królestw*, tłum. N. Bill, Czytelnik, Warszawa 1972.

bitwy między bohaterami dochodzi pod tytułowym Czerwonym Klifem, a o jej przebiegu zadecydują nie tylko wielotysięczne armie, ale również wiatr, kobieta i... czarka herbaty. Woo zamyka opowieść w ciągu dynamicznych, skomponowanych z precyzją obrazów, w których sceny krwawe i gwałtowne przeplatane są scenami kameralnymi, pełnymi liryzmu. Realizując film w swoim dawnym stylu, twórca ten w harmonijny sposób łączy okrucieństwo z wizualnym pięknem. Jest to prawdziwy popis reżyserskiej konsekwencji i pomysłowości: żeby pokazać niezdecydowanie i strach, jakie młody cesarz żywi wobec Cao Cao, Woo montuje zbliżenia twarzy cesarza i szamoczącego się u jego stóp szpaka, który odfruwa złęczony na głos pierwszego ministra. Chociaż postaci w filmie reprezentują raczej typy niż żywych bohaterów, Woo nadaje im rysy prawdziwych ludzi: nigdy nie są do końca złe, nigdy też nie są nieomyłne. Pojawia się w *Trzech królestwach* również stały dla tego reżysera wątek prawdziwej męskiej przyjaźni zawiązanej w obliczu realnego zagrożenia; występują też charakterystyczne postaci kobiece: wyidealizowane (jak żona wicekróla Zhou Yu) albo próbujące dorównać mężczyznom w boju (siostra króla San Quana), zawsze aktywnie wspomagające swych męskich towarzyszy. *Trzy królestwa* stanowią niejako punkt wyjścia historycznej epiki filmowej rodem z Chin, a także – obok *Cesarza i zabójcy* Kaige Chena, *Przyczajonego tygrysa i ukrytego smoka* (*Wo hu cang long*, Chiny–Hongkong–USA–Tajwan, 2000) Anga Lee oraz *Domu latających sztyletów* (*Shi mian mai fu*, Chiny, 2004) Zhanga Yimou – najbardziej polemiczny w stosunku do oficjalnej wizji politycznej podporządkowującej jednostkę władzy obraz: bohaterowie tego filmu, w imię przyjaźni buntują się przeciwko swym zwierzchnikom, obalają ich i zajmują ich miejsce (Liu Bei zostaje cesarzem).

Nie tylko na poziomie tekstu kino azjatyckie próbuje „wybić się na niepodległość”, poszukując własnych rozwiązań formalnych, budujących kinematograficzną tożsamość Dalekiego Wschodu. Trzecim aspektem, który należy uwzględnić w analizie tego kina, jest aspekt estetyczny. W kinematografiach hongkońskiej, chińskiej, tajwańskiej, koreańskiej i japońskiej (a także w kinie „filmowych tygrysów”) sposób obrazowania, podobnie jak w kulturze zachodniej, wywiedziony został ze sztuk plastycznych, zwłaszcza malarstwa i kaligrafii, których specyfika bardzo wyraźnie osadzona jest w filozofii (konfucjańskiej) i w religii (buddyzmie, taoizmie, jak również, choć w niewielkim stopniu, w chrześcijaństwie – na przykład w filmach Kim Ki-duka). Kino dalekowschodnie w swej ponad stuletniej historii przeszło ewolucję, zmierzając od form naśladowniczych, wzorowanych na kinie zachodnim, zwłaszcza amerykańskim (w Japonii będą to tak zwane filmy shinpa – wzorowane na produkcjach hollywoodzkich: komediach, westernach), przez filmy będące wypadkową zachodniej formy i wschodniej treści (obrazy Kurosawy, Oshimy, Kobayashiego, Hiroshi Teshigakary), do filmów sensu stricto azjatyckich, próbują-

cych łączyć azjatycką formę z azjatycką treścią. Prekursorem tych poszukiwań był wielki Yasujiro Ozu – upodabniający swoje filmy, będące buddyjskimi moralitetami, do taoistycznego malarstwa¹⁵ i wywiedzionej z buddyzmu poetyckiej formy haiku, w której maksimum treści przekazywano za pomocą minimum środków literackiego wyrazu. Ozu zmierzał do redukcji niepotrzebnych elementów obrazu, aby uzyskać efekt maksymalnej prostoty i klarowności przekazu filmowego. Mistrzowie kina azjatyckiego w poszukiwaniu własnych rozwiązań formalnych zbliżali kino do malarstwa i teatru, posiłkując się klasyczną literaturą, aby osiągnąć zamierzony cel – stworzenie własnej „gramatyki” filmowej, odbiegającej od zachodnich wzorców.

Twórcy kina chińskiego pragnęli, aby było ono podobne do chińskiego malarstwa, zwłaszcza z okresu klasycznego (czyli tworzonego do trzeciego wieku p.n.e.), gdzie brak było perspektywy w europejskim, renesansowym tego słowa znaczeniu, a relacje odległości rozwiązywano poprzez umieszczenie postaci o takich samych rozmiarach w odpowiednich miejscach na obrazie (dalej – góra, bliżej – dół). Twórcy kina japońskiego z kolei chcieli zbliżyć swoje filmy do tworzonych z buddyjskich inspiracji drzeworytów Hiroshige czy monochromatycznego malarstwa Ma Yuana. Te tendencje uwidaczniały się zwłaszcza w momencie rozkwitu danej kinematografii. W Japonii, wraz z osiągnięciem przez jej kino pełnej dojrzałości, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku pojawiła się twórczość Ozu, budującego filmowy przekaz za pomocą kilku zaledwie ujęć, ukazujących w precyzyjny sposób ludzkie życie – niemające początku i końca wieczne trwanie. W kinie chińskim dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wraz z dojściem do głosu piątego pokolenia, można było się pokusić o klasyczne inspiracje i poszukiwanie własnej „gramatyki”, inspirowanej tradycyjnym malarstwem i teatrem. I tak superprodukcje filmowe, stające się dziś wizytówką chińskiego kina, skomponowane są na zasadzie chińskiego ideogramu – powinno się je oglądać nie tylko jak film zachodni, to znaczy skupiając się wyłącznie na następstwie filmowych kadrów, układających się w fabularną całość, ale należy zwrócić uwagę również na sam kadr, skomponowany w taki sposób, że konotuje on wiele znaczeń, które mogą zostać w pełni odkryte tylko wtedy, gdy się rozumie na przykład chiński system znakowy. W wyrafinowanym *Domu latających sztyletów* Yimou Zhanga ostatnia scena rozgrywa się w sadzie z opadającymi kwiatami wiśni, które kojarzą się ze spadającym śniegiem. Znak oznaczający spa-

¹⁵ Ozu tworzył kadry stylizowane przede wszystkim na malarstwo taoistyczne Ma Yuana (1160-1225), w którym dominowała tendencja „oczyszczenia” obrazu ze wszystkiego, co zbędne, by pozostało tylko to, co najważniejsze. Ten imperatyw „oczyszczenia” (określany japońskim słowem Wabi-sabi) charakterystyczny jest dla buddyzmu i buddyjskiej sztuki. Zob. P. S c h r a d e r, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Da Capo Press, New York 1988.*

dający śnieg oznacza również rozstanie, co pozycyjnie określa losy filmowych bohaterów. Ważny jest również sam sposób kadrowania, czasem odchodzący od zachodniego, perspektywicznego postrzegania rzeczywistości (w malarstwie chińskim, jak już wspomniałem, odległość wyznacza miejsce na obrazie – to co jest bliżej, jest niżej, to co dalej – wyżej; w taki sposób kadruje sceny batalistyczne Kaige Chen w filmie *Cesarz i zabójca*). Ważna jest również kolorystyka, często symbolika barw bywa odmienna od zachodniej. W kulturze chińskiej na przykład kolor biały oznacza żałobę, stąd bardzo często w scenach zwiastujących śmierć bohaterów występuje kolorystyczna przewaga bieli w kadrze, na przykład w fantastycznym fresku *Naręczona o białych włosach* (*The Bride with White Hair*, Hongkong, 1986) Ronny'ego Yu¹⁶.

Choć kino dalekowschodnie pod względem kompozycji kadru i wykorzystania światłocienia zbliżone jest do kina zachodniego, to wykorzystanie barwy – rzecz jasna w filmach wykorzystujących kolor (w innych, na przykład w filmach Kurosawy realizowanych w latach pięćdziesiątych, widoczna jest zbieżność z monochromatycznym malarstwem chińskim) – zmierza do skojarzenia obrazu filmowego z kolorystycznym malarstwem chińskim, zwanym malarstwem „bezkostnym” (a więc niepolegającym na wypełnianiu barwą narysowanych wcześniej tuszem kształtów, lecz tworzoną bezpośrednio za pomocą barwy nanoszonej na papier bądź jedwab). Stąd tak rozbuchana kolorystyka w realizowanych od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku filmach azjatyckich, zwłaszcza chińskich, japońskich i koreańskich. W niektórych dziełach filmowych strategia ta zmierza do nadania obrazowi układu ekspresyjnych, kolorystycznych barw – na przykład w filmie *Popioły czasu* (*Dung che sai duk*, Hongkong, 1992) Kar-Wai Wonga.

Najważniejsze jednak w sposobie obrazowania jest coś, co badacze kultury chińskiej (ale przecież i całej kultury dalekowschodniej, naznaczonej niejako wpływami chińskimi), określają jako przewagę formy nad treścią, a więc przewaga stylu nad samą „zawartością” treściową dzieła sztuki. Ta cecha jest z kolei pochodną literatury, zwłaszcza konfucjańskiej, a szczególnie i wieloznacznej poezji dworskiej, wyrażającej ideał piękna nie tyle w temacie czy treści dzieła, ile w sposobie jego przedstawiania (co rzutuje również na japońską formę poetycką – haiku, której twórcy w krótkich, precyzyjnych twierdzeniach zamykać będą piękno kamienia, wody, skaczącej żaby, ludzkiej śmierci czy miłości). Szczytowym wyrazem owej przewagi formy nad treścią w klasycznej kulturze chińskiej jest kaligrafia, która pojawiła się już w czasach cesarstwa: „Już w epoce Han powstała kaligrafia jako oddzielna gałąź sztuki, w której nie chodzi o to, co jest napisane, ale o to, jak jest napisane. Kaligrafia chińska

¹⁶ Na temat konotacji kolorystycznych w malarstwie chińskim i – pośrednio – w kinie azjatyckim zob. K ü n s t l e r, dz. cyt., s. 268).

stanowi więc krańcowy przykład oderwania formy od treści i całkowitego skupienia się na formie. W niektórych swych formach inskrypcja kaligraficzna może być w ogóle nie do odczytania, ponieważ nie chodzi wcale o to, by poznać treść przekazywaną przez znaki pisma, ale uczucia, jakie chciał przekazać autor inskrypcji”¹⁷.

Spoglądając obiektywnie na filmy realizowane w obrębie kinematografii dalekowschodniej, bardzo łatwo dostrzec, zwłaszcza w przypadku filmów popularnych (podział na tak zwane kino arthousowe, czyli artystyczne, i kino popularne, komercyjne, tak naprawdę w Azji nie istnieje i bywa sztucznie wprowadzany przez krytyków zachodnich), fabuła jest tylko pretekstem do pokazywania wyrafinowanych formalnie scen akcji. Tę charakterystyczną tendencję kina azjatyckiego obrazują przede wszystkim filmy gatunkowe realizowane w Hongkongu (przez Johna Woo, Tsui Harka, Ringo Lama, Gordona Chana) czy w Korei (cała seria filmów gatunkowych, na przykład *Shiri*, *Swiri*¹⁸, ale również filmy cenionych, zwłaszcza na Zachodzie, twórców współczesnego kina dalekowschodniego, takich jak Kar-Wai Wong z Hongkongu czy Tsai-Ming Lang z Tajwanu. W ich filmach próżno by szukać zwartej fabuły, chodzi w nich przede wszystkim o filmowe „kaligrafowanie”, nadanie obrazowi tak estetycznego charakteru (swoiste przeestetyzowanie), by zatracił on w istocie swe funkcje informacyjne, a stał się przede wszystkim „obiektem estetycznej kontemplacji”¹⁹.

Film Kar-Wai Wonga *2046* (Hongkong, 2001), złożony z pozbawionych zwartej linii narracyjnej obrazów, czy film Lang Tsai-Minga *Twarz* (*Le Visage*, Francja–Tajwan, 2009), w którym widzimy nawet przysłowiowego jelenia na rykowisku (ten symbol kiczu i tandety występuje tutaj w charakterze nośnika wszystkiego, co piękne w kinie), są skrajnym, ale niezwykle miarodajnym przykładem tej charakterystycznej dla kina azjatyckiego tendencji. Tendencji występującej również w rygorystycznej formalnie i treściowo kinematografii japońskiej, w której zabiegi tego rodzaju zdarzały się wielkim mistrzom (*Sny*, *Yume*, 1989, reż. Akira Kurosawa), a dziś są tour de force tak uznanych reżyserów, jak Takashi Miike (*Żywy lub martwy*, *Dead or Alive: Hanzaisha*, Japonia, 1999).

Ta przewaga formy nad treścią, ów „formalizm” dochodzący do głosu w kinie azjatyckim, staje się wyznacznikiem kinematografii dalekowschodniej, kładącej nacisk na to, „jak” się opowiada, a nie, „co” się mówi, by w ostatecz-

¹⁷ Tamże, s. 51

¹⁸ Korea Płd., 1999, reż. Je-gyu Kang.

¹⁹ Na temat obrazowego charakteru kina chińskiego, wywodzącego się z obrazowości kultury chińskiej, zob. K. J. C h e n, *Toward a Semiotics of Chinese Cinema: A Critical Study of Cinematic Signs*, VDM Verlag, Berlin 2009.

ności doprowadzić do stworzenia dzieła sztuki uwolnionego od funkcji innych niż estetyczna²⁰.

Aby zrozumieć odmiennosć sposobów obrazowania w kinie azjatyckim, należy również wziąć pod uwagę wpływ tradycyjnych form teatralnych, takich jak opera pekińska i kantońska, teatr nō i teatr kabuki, koreański teatr kut czy wietnamski teatr tańca, na formę dzieła filmowego. Teatr, jeszcze bardziej niż literatura (choć ta była źródłem inspiracji kina azjatyckiego od jego początków), odcisnął – i wciąż odciska – swoje piętno na kinematograficznej aktywności Dalekiego Wschodu. Inspiruje nie tylko twórców zaliczanych do klasyków kina, takich jak Kurosawa, ale wywiera wpływ również na filmowców współczesnych, do których zaliczają się na przykład Takeshi Kitano czy Kaige Chen. Kurosawa oddał hołd teatrowi nō w takich filmach, jak *Tron we krwi* (*Kumonosu-jo*, Japonia, 1957) czy *Ran* (Japonia, 1985) – ukazując sceny, w których bohaterowie wchodzą w kontakt ze światem metafizycznym, posługując się środkami wywiedzionymi z tego teatru, mającego znamiona aktywności rytualnej. Kitano w *Lalkach* (*Dolls*, Japonia, 2002) wykorzystał elementy teatru bunraku, a Chen, adaptując na potrzeby kina biografię Mei Lanfanga – wielkiego mistrza opery pekińskiej słynnego z ról kobiecych, nawiązał do chińskiego teatru operowego (*Mei Lanfang*, Chiny, 2009). Teatr dalekowschodni, zwłaszcza opera pekińska czy teatr nō, oparty jest na skodyfikowanej formie reprezentacji scenicznej: „Jest zatem oczywiste, że teatr chiński musiał się stać teatrem umowności. Obok wyobraźni widza o recepcji tej sztuki decydowało zrozumienie gestów i sytuacji umownych. W teatrze, w którym nie ma dekoracji, wejście aktora do jakiegoś umownego domu polega na zatrzymaniu się, uniesieniu nogi i zatrzymaniu jej w ruchu na chwilę, po czym spokojnym opuszczeniu na ziemię. Tak aktor przekracza umowny próg domu [...]. Tak oto w sposób nieunikniony teatr chiński stał się teatrem konwencji, bez których znajomości nie sposób zrozumieć sztuki. Trzeba wiedzieć – bo tu wyobraźnia niczego nie podpowie – że postać, która trzyma w ręku patyczek z frędzelkiem na końcu, jedzie konno. To dlatego sztuka ta jest dla reprezentantów innego kręgu kulturowego tak hermetyczna”²¹.

Kino dalekowschodnie, inspirowane teatrem, stara się nadać filmowemu tekstowi podobną hermetyczność, sięgając do kodów czytelnych tylko w ramach kultury dalekowschodniej. Zachodzi więc w tym przypadku pewien paradoks: wykorzystując sztukę filmową wywiedzioną z kultury Zachodu, tworzy

²⁰ Zjawisko to podkreśla wielu badaczy kina azjatyckiego, na przykład Stephen Tao w odniesieniu do kina hongkońskiego czy Tom Mes, analizując kino japońskie. Zob. S. T a o, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, London 1998; T. M e s, J. S h a r p, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Stone Bridge Press, New York 2005.

²¹ M e s, S h a r p, dz. cyt., s. 219 (tłum. fragm. – P. K.).

się teksty hermetyczne, osadzone głęboko w kulturze własnej²². Nie jest to, rzecz jasna, praktyka częsta, jednakże pewna hermetyczność języka ciała, tak charakterystycznego dla kultury azjatyckiej, wspólna jest całemu kinu krajów Dalekiego Wschodu. Istotne znaczenie ma wpływ azjatyckich sztuk walki (których rola w kreacji kina Dalekiego Wschodu bywa często niesłusznie trywializowana przez zachodnich badaczy) nie tylko na konkretne gatunki filmowe realizowane wyłącznie w obrębie kinematografii azjatyckich (wuxia-pian, filmy kung-fu, koreańskie filmy taekwondo), ale również na całe kino azjatyckie, w odróżnieniu od kinematografii zachodnich posługujące się w budowie semantycznej przestrzeni dzieła filmowego w większym stopniu gestem niż słowem mówionym²³. Nie sposób zrozumieć kultury chińskiej i chińskiego kina bez zrozumienia sztuk walki, kung-fu (ale i systemu taoistycznego stojącego u jego podstaw), będących tematem filmów wuxia-pian, opowiadających o walecznych wojownikach. (Opowieści o wojownikach tworzone były od dwunastego wieku w literaturze chińskiej, a w dwudziestym wieku realizowane przez filmowców). Ale ta przewaga gestu nad słowem, komunikacji niewerbalnej nad werbalną, uwidacznia się nie tylko w filmach wuxia, ale i w kinie typowo historycznym (w którym też zwykle są jakieś sceny walki) – gest, spojrzenie, ułożenie rąk, poza ciała mówią więcej niż wypowiedane czy wyśpiewywane słowo. Widać to wyraźnie choćby w filmach mistrza kina tajwańskiego Anga Lee – bohaterowie jego wyrafinowanego obrazu *Przyczajony tygrys, ukryty smok*, „rozmawiają” ze sobą, walcząc. Również w jego amerykańskich filmach (np. *Brokeback Mountain*, USA, 2005) to, co najważniejsze, rozgrywa się w sferze pozawerbalnej.

Te trzy aspekty: międzykulturowy, ideowy i estetyczny są podstawowymi wyznacznikami analizy kina dalekowschodniego. Umożliwiają one wychwytywanie podobieństw i różnic między tymi niezwykle ciekawymi, mogącymi się pochwalić licznymi dziełami, a jednocześnie wciąż rozwijającymi się kinematografiami, które pomagają zaakceptować lub przynajmniej zrozumieć azjatycką kulturę.

²² Na temat związków kina azjatyckiego, zwłaszcza japońskiego, z teatrem zob. A. Pierzchała, *Obcość przezwyciężona? Film japoński a kultura europejska*, Universitas, Kraków 2005.

²³ Zob. S. Zygmunt, *Bruce Lee i inni. Leksykon filmów wschodnich sztuk walki*, MTJ Agencja Artystyczna, Warszawa 2006; S. Tao, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.