

ALICJA HELMAN

TAJEMNICA SZANGHAJSKIEJ TRIADY

Pozornie wydaje się, że Zhang Yimou, stale posądzany o inspiracje produkcją hollywoodzką, realizuje filmy mieszczące się w formach kina gatunków. Ale ich analiza i interpretacja, choćby najbardziej powierzchowna, szybko ujawnia, że jego melodramaty są maskaradowym przebraniem dla innych treści, komedie nie są komediami, a wykorzystywanie sztuki walki nie prowadzi do formuł typowych dla tego rodzaju widowisk. Toteż i *Szanghajska triada* (1995) nie jest w tej mierze wyjątkiem. Tytuł zapowiada film gangsterski, ale spełnia oczekiwania miłośników tego gatunku tylko w pewnym zakresie. Rozgrywa się w środowisku gangsterów, ale nie wykorzystuje żadnego z podstawowych modeli kształtowania fabuł gangsterskiego kina, a jego bohaterami w istocie nie są gangsterzy. Nie ma tu też brutalnych scen gwałtu, epatowania okrucieństwem, rozlewem krwi, niczego, co wiązałoby się z eksponowaniem *stricte* fizycznej strony działań w środowisku, w którym dominuje przemoc, tak bowiem się tutaj zdobywa, walczy i rozgrywa konflikty. Mówi na ten temat sam reżyser:

Choć jest to film gangsterski, nie odwołuję się do krwi i przemocy. Zrobiono już wiele takich filmów. Tym razem wybrałem na bohaterów dziecko i kobietę, nie zamierzając gloryfikować przemocy ani podziemnego świata. Chciałem natomiast opisać dziecięcą niewinność i kobiecość, które nadal przetrwały w kręgu tej brutalności. Mój film jest przeciwieństwem typowego filmu gangsterskiego – nie zamierzałem realizować drugiego *Ojca chrzestnego*¹.

¹ Chow Shuk-Yin „The Extravagance and Simplicity of Zhang Yimou’s Eye” F.G. Jackson (ed.) *Zhang Yimou Interviews* Jackson: University Press of Mississippi 2001 s. 68.

Deklaracja Zhanga Yimou jest prosta i oczywista, natomiast środki, za pomocą których osiągnął swój cel są raczej złożone, a dyskrecja i powściągliwość w sposobie ich wykorzystania czynią ten film pozornie „przezroczystym”, jeśli chodzi o poetykę i warsztat.

Akcja filmu rozgrywa się w ciągu siedmiu dni. Fabuła została zaczerpnięta z popularnej powieści Li Xiana, której oryginalny tytuł można przetłumaczyć jako *Prawo gangu*. Sięganie po teksty literackie, traktowane bardzo swobodnie, jedynie jako źródło inspiracji do rozwijania własnych pomysłów, nigdy nie ograniczało twórcy, toteż i w tym przypadku powstało dzieło nie należące do kręgu kultury masowej. Zhang Yimou zrobił film odznaczający się wysokim stopniem artystycznego wyrafinowania, mimo że realizował je w wytwórni (Shanghai Film Studios) zajmującej się produkcją utworów mainstreamowych.

Jak wiele innych filmów Yimou i ten rozgrywa się w latach trzydziestych, w wielkomiejskiej scenerii Szanghaju. Miastem rządziły wówczas potężne gangi, na których czele stały wpływowe postaci – Du „Wielkie Uszy” i „Dziobaty” Huang. Postać Bossa w *Szanghajskiej triadzie* była wzorowana na nich obu². Niemniej reżyser nie miał żadnych ambicji, by dokonać w swym filmie społecznej analizy minionej rzeczywistości historycznej. Nie pretendował też do czynienia politycznych aluzji bądź budowania paralel między światem minionym i obecnym, które – w odniesieniu do wcześniejszych filmów osadzonych w latach dwudziestych lub trzydziestych – sprawiały, że czytano je jako krytykę współczesnych Chin. Ale i tak widzowie *Szanghajskiej triady* nie odbierali tego filmu jako opowieści ze starego Szanghaju. Cenzura, zawsze tak czujna, gdy chodziło o filmy Zhanga Yimou, tym razem nie robiła żadnych trudności, przyjmując, że twórca krytykuje stosunki panujące w starych kapitalistycznych Chinach. Nietrudno jednak było dostrzec, że w dzisiejszych wielkich miastach chińskich bez przeszkód odradza się świat zorganizowanej zbrodni, a korupcja, prostytutka i hazard są w pełni rozkwitu. Dla tego filmu jednak możliwość czynienia podobnych obserwacji jest „produktem ubocznym”, bowiem jest on – jako się rzekło – o czymś innym.

Film Zhanga Yimou ma osobliwą formę narracji, polegającą na tym, że choć nie jest ona narracją pierwszoosobową, reżyser osiąga taki efekt, jak gdyby nią była. Historia tu opowiedziana podporządkowana jest bowiem spojrzeniu dziecka, które „widzi”, lecz nie „mówi”, a które to spojrzenie działa na podobieństwo oka kamery, pokazującej tylko to, co może

² Por. R. Tempest „Zhang Still at the Heart of Chinese Filmmaking” *Zhang Yimou Interviews* wyd. cyt.

„zobaczyć”, bowiem nic więcej nie „wie”. Nie jest z natury rzeczy wyposażone w nic, co umożliwiłoby wydawanie sądów, dokonywanie ocen czy choćby subiektywne komentowanie. W podobnej sytuacji jest Shuisheng, czternastoletni wiejski chłopiec, który zdumionymi oczami patrzy na świat tak całkowicie dlań obcy i niezrozumiały.

„Oczy były najważniejsze” – powiedział Zhang Yimou pytany o wybór dziecięcego aktora³. Do tej roli pretendowały tysiące dzieci, które przetestowali asystenci reżysera, przedstawiając mu setkę do ostatecznego wyboru. Już w pierwszym kadrze filmu widzimy zbliżenie twarzy chłopca i jego dużych, szeroko otwartych oczu, które będą nas prowadzić przez cały film. To zbliżenie jest lejtmotywem wizualnym filmu stale przypominając, kto pierwszy zobaczył to, na co my właśnie patrzymy. Horyzont poinformowania Shuishenga jest zarazem horyzontem poinformowania widza, który to widz może być oczywiście bystrzejszy i bardziej domyślny niż chłopiec nazywany często „kmiotkiem” lub „wiejskim kołkiem”, ale też sposób dostarczania informacji, zarówno drogą wizualną, jak i pozawizualną, jest taki, iż rzadko mamy szansę, by wiedzieć coś wcześniej lub dokładniej niż mały bohater.

Wyjątkiem jest jedna tylko scena. Shuisheng śpi, gdy my widzimy jak piosenkarka Bijou, konkubina Szefa, wpuszcza do swojej sypialni Songa, młodego gangstera, będącego prawą ręką Szefa. Ale już wkrótce chłopiec będzie wiedział to samo co my – słyszy awanturę, jaką urządza Songowi Bijou, i widzi mężczyznę spieszącego opuszczającego dom.

Nasze możliwości samodzielnego dociekania na temat biegu wydarzeń i relacji między postaciami są jednak ograniczone wrywkowym dostarczaniem informacji słownych i lokalizowaniem istotnych zdarzeń w przeważającej mierze poza kadrem. Albo widzimy je fragmentarycznie (a widziana część nie pozwala wnioskować o całości), albo jedynie słyszymy.

Te siedem dni, na które podzielona jest akcja filmu, to siedem dni, które Shuisheng spędza w świecie gangsterskiego podziemia. One to przewartościują dlań obraz świata, zdeterminują jego los i zdecydują o przyszłości. Chłopiec przybywa do Szanghaju na zaproszenie wuja, stojącego wysoko w hierarchii gangu, bowiem należy do rodziny Tang, a tylko im Szef ufa. Ma tu przejść edukację, która w najbliższej przyszłości uczyni zeń oddanego żołnierza triady. Na razie przypada mu rola dość niewdzięczna. Zostaje osobistym służącym Bijou, ma być jej we wszystkim posłuszny, nieustannie czuwać na posterunku w pełni gotowości, dniem

³ Chow Shuk-Yin wyd. cyt. s. 68.

i nocą. Shuisheng buntuje się już pierwszego dnia. Ekspozycja (pierwszy dzień) wypełnia jedną trzecią filmu, tu bowiem otrzymujemy te wszystkie wskazówki, które pozwalają na orientację w świecie przedstawionym. Pozostałe dni zajmują mniej więcej równe odcinki czasu, a każdy z nich znaczący jest wydarzeniem w istotny sposób wzbogacającym wiedzę Shuishenga o nowym środowisku, ale też przynoszącym informację o rozgrywce, która w przeważającej mierze toczy się poza kadrem. To, co w typowym filmie gangsterskim byłoby jego eksplicytną fabułą, tutaj jest nurtem podziemnym. Dopiero finałowa scena i dokonana przez Szeffa werbalna rekapitulacja zdarzeń objaśniają nam prawdziwe znaczenie obejrzanych wcześniej fragmentów, których podobnie jak Shuisheng, nie umieliśmy ułożyć w łańcuch przyczyn i skutków.

W świecie, do którego wszedł Shuisheng, toczy się walka między gangami, ale też i wewnątrz nich. Przeciwnikiem Szeffa jest konkurujący z nim Gruby Yo, ale też Song, który chciałby usunąć dotychczasowego przywódcę i samemu zająć jego miejsce. Do czasu trwa jedynie rozgrywka dyplomatyczna, toczy się gra pozorów. Obaj przywódcy prześcigają się w gestach kurtuazji, Song udaje lojalnego podwładnego, czekając na swój moment. O tym, iż tak się rzeczy miały naprawdę, dowiadujemy się znacznie później, zgodnie z tym procesem nabywanie wiedzy, którego podmiotem jest chłopiec. O tym, co dzieje się „na górze” wie tylko tyle, ile może zrozumieć na podstawie własnych przypadkowych, fragmentarycznych obserwacji. Jego codzienne życie związane jest z kapryśną i przewrotną Bijou, która swoje frustracje i humory odreagowuje dręcząc ludzi od niej zależnych, a więc przede wszystkim chłopca. Wyśmiewa jego nieobycie, gani brak refleksu, karci za każde bezwiedne uchybienie. To wszystko, co musi znieść od pierwszej chwili, wyzwała reakcję, która dowodzi, że Shuisheng nie tylko patrzy (a jego bierność mogłaby świadczyć o tym, że nic nie rozumie, choć jest to bierność wymuszona), ale także myśli. Bez zastanowienia oznajmia wujowi, że chce wracać do domu, ale zostaje surowo przywrócony do porządku, a zarazem poinformowany, że dla nich, ludzi ze wsi, pozbawionych perspektyw i skazanych na nędzę, jest to jedyna szansa innego życia, wzbogacenia się, wspięcia się znacznie wyżej w hierarchii społecznej.

Moment krytyczny przydarza się trzeciego dnia. Chłopca budzą strzały i niezrozumiałe hałasy. Nim odważy się zejść z piętra i zobaczyć, co się stało, jest po wszystkim. Wydarzenie (jeszcze nie wiemy jakie) dane jest nam dźwiękiem pozakadrowym, a później w postaci cieni migających na szklanej tafli drzwi. To właśnie widzimy i słyszymy wraz z Shuishengiem. Dopiero w chwilę potem chłopiec podnosi zakrwawiony sztylet i po śla-

dach krwi trafia do pomieszczenia, gdzie znajduje, obok innych, zwłoki wuja. Wkracza SzeF informując, iż Gruby Yo zorganizował zamach na jego życie, a oddani mu ludzie zginęli w jego obronie. Zwraca się do zaszokowanego chłopca mówiąc, że szeroko otwarte oczy jego zabitego wuja domagają się zemsty. Dopiero później domyślimy się, że była to perfidna prowokacja, która umożliwiła SzeFowi realizację planu pozbycia się zarazem Songa i Grubego Yo. Tutaj udaje rannego, by później ujawnić, że nigdy ranny nie był. Ewakuuje się wraz z gronem najbliższych oddanych mu ludzi (zabiera też Bijou i Shuishenga) na pobliską wyspę, by tam przeczekać zagrożenie, a w istocie przeprowadzić ostateczną rozgrywkę.

Możliwość relacjonowania zdarzeń w ten właśnie sposób wynika z rzutowania wiedzy uzyskanej później na to, co wraz z Shuishengiem zobaczyliśmy wcześniej. Relacja obrazowa rozwijająca się przed nami na ekranie, to nie historia prowadzonej przez SzeFa akcji przeciw wrogom zewnętrznym i wewnętrznym, lecz historia Shuishenga i Bijou. Jego rolą jest być stale przy niej i tak też dzieje się na wyspie. Mężczyźni załatwiają między sobą swoje sprawy, polecając Bijou, by im nie przeszkadzała. Znuudzona kobieta snuje się po wyspie, odwiedza mieszkanki samotnej chaty (wdowę z dziewięcioletnią córeczką), jedyne, którym wolno tu przebywać. Z rozkazu SzeFa każdy, kto samowolnie spróbuje opuścić wyspę lub na niej wylądować, ma zostać zastrzelony. Wścibska Bijou odkrywa tajemnicę kobiety; nocą, potajemnie odwiedza ją mężczyzna z sąsiedniej wysepki. Dla Bijou igranie z tą tajemnicą to chwila zabawy, nie zdaje sobie sprawy, że każdy jej krok jest śledzony, i tym samym, że spowodowała śmierć mężczyzny. Przypadkowo odkrywa jego zwłoki w wodzie. Jest to druga sytuacja, w której my, śladem spojrzenia Bijou, dostrzegamy to, czego nie widzi Shuisheng, ale się o tym dowie, słysząc kłótnię Bijou z SzeFem.

W dalszym ciągu narracja konsekwentnie prowadzona jest z punktu widzenia przyjętego na początku. Nie widzimy, i do czasu także nie słyszymy, przygotowań do rozgrywki, towarzyszymy natomiast Bijou i chłopcu w wędrówkach po wyspie, zagubieni w pięknie krajobrazu fotografowanego w gamie łagodnych pastelii. Dzieci bawią się beztrudnie, Bijou przyłącza się do nich. Na pozór nie dzieje się nic niepokojącego.

Symetrycznie wobec pierwszej części, rozgrywającej się w Szanghaju, i tutaj decydujące znaczenie ma podsłuchana przypadkowo przez Shuishenga rozmowa. Słyszy (lecz nie widzi) dwu mężczyzn rozmawiających o tym, iż Bijou ma być zabita na polecenie Songa. Wezwany przez SzeFa właśnie przybył na wyspę, gdzie wydaje się, iż nikt nie wie, że młody gangster realizuje własne plany. Gdy przerażony chłopiec mówi zebrany

w chacie, czego się dowiedział, wówczas szef odłania karty. „Uspokaja” zebranych informacją, iż o wszystkim wiedział – o planowanym zamachu Songa, jego związku z Grubym Yo, a także o romansie z Bijou. Gwałtowna wymiana zdań między Songiem a Bijou odłania „prawdziwą” naturę tego związku. Bijou, traktowana zawsze instrumentalnie, jak należący do szefa przedmiot, oczekiwała, że kochanek odmieni jej los. Mieli wspólnie wyjechać do Paryża i tam się pobrać. Song krzyczy, iż zawsze ją nienawdził i brzydził się nią, marząc o tym, by się jej definitywnie pozbyć.

Od tej sceny dwa plany filmu – nurt toczący się na powierzchni i podziemny strumień – stają się jednym. Wszystko jest już jawne. Szef ogłasza, iż Song zostanie pogrzebany żywcem, Bijou zabita, lecz gra pozorów potoczy się dalej. Ogłosił się, iż Song zginął z ręki ludzi Grubego Yo, który zostanie zamordowany w odwecie, a pamięć Bijou pozostanie nieskalana, nikt nie dowie się o jej zdradzie.

Bijou, a później Shuisheng reagują podobnie. W akcie bezsilnej wściekłości i depresji rzucają się na agresorów. Nie dowiadujemy się, jak zginęła kobieta. Shuisheng pozostał przy życiu. W ostatniej scenie widzimy go zwisającego z masztu głową w dół. Konsekwentnie też do końca sceny oglądamy odwrócony kadr. Ma to sens zarówno dosłowny, jak i metaforyczny. Zachowany zostaje i podkreślony w ten sposób punkt widzenia Shuishenga, który tak właśnie postrzega teraz świat. Ale zarazem reżyser oddaje w ten sposób przemianę, która dokonana się w chłopcu, któremu przez te siedem dni „świat wywrócił się do góry nogami”.

Więź między Bijou i Shuishengiem ma charakter szczególny. Edukacja, której został poddany chłopiec, jest zapewne powtórzeniem tego, co kiedyś przeszła Bijou, a w stosunku piosenkarki do Shuishenga znajduje zwierciadlane odbicie jej sytuacja w świecie mężczyzn. O przeszłości Bijou nie dowiadujemy się praktycznie niczego. Możemy natomiast domyślać się jej z okruszków informacji, a przede wszystkim sposobu, w jaki rozwija się wątek dziewczynki z wyspy, małej A Qiao. Sama Bijou dostrzega urodę małej, podobnie jak Szef, który wręcz mówi, że przypomina mu ona małą Bijou. Stąd wniosek, iż nie poznał swojej kochanki jako dorosłej kobiety, lecz ją „wychowywał” od dziecka. A że w świecie tym rządzi reguła powtórzenia, A Qiao zastąpi Bijou u boku Szefa. Dziewczynka zachwycona piosenkarką szczebioce, że chce być taka jak ona i nauczyć się śpiewać. Szef zabiera ją do Szanghaju. W finałowej scenie na łodzi obiecuje zachwyconemu dziecku piękne sukienki i wszystko, czego zapragnie.

W ostatniej rozmowie z Shuishengiem Bijou przyznaje, że sama jest ze wsi, też jest „wiejskim kołkiem”. Niewykluczone, że Szef po prostu kupił piękne dziecko od rodziców lub krewnych.

O tym, co czeka Shuishenga możemy tylko wnosić ze słów szefa skierowanych do dziewczynki, która prosiła, by go uwolnić od kary. Odpowiada jej kwestią na temat psa, który aby był dobry, musi zostać wytresowany. I to właśnie teraz robi z chłopcem. Wcześniej czyniła tak Bijou powtarzając to, co zapewne spotykało ją w przeszłości.

Bijou jest w sytuacji uprzywilejowanej, ale tylko pozornie. Jest piękna, zmysłowa, pożądana przez mężczyzn, podziwiana jako piosenkarka. Ale ci, którzy ją otaczają, zarazem nią gardzą. Wuj Liu, odnoszący się do niej z uniżoną czołobitnością, wobec Shuishenga nazywa ją dziwką. Jest własnością Szefa, który odnosi się do niej jak do pięknego, cennego przedmiotu, posiadanego na własność. Bijou jest częścią jego luksusowego imperium i powinna znać swoje miejsce. Ale w istocie mu na niej nie zależy. W chwili gdy zaczyna się akcja filmu, wie zapewne o zdradzie kochanki, ale nie ujawnia żadnych związanych z tym faktem emocji, co mogłoby świadczyć o jakimś zaangażowaniu. Nie sposób też posądzać Bijou o uczucia wobec tego zimnego, cynicznego starca, który nie poświęca jej czasu ani uwagi. Życie Bijou wypełnia oczekiwanie i nuda. I zapewne nadzieja, że Song potrafi to życie odmienić. Awantura, którą urządza kochankowi, a której przyczyn nie znamy, ujawnia żywe emocje kobiety. A w świecie, do którego przynależy, nie ma miejsca na uczucia, szczerłość i spontaniczność. Nieustannie toczy się tu gra o władzę, przewagę, znaczenie, a istotą każdej gry są zasady. Podobnie jak wizualnym lejtmotywnym filmu jest zbliżenie twarzy Shuishenga, tak powtarzającym się lejtmotywnym werbalnym jest fraza „takie są zasady”, którą słyszymy nieustannie. Pada ona już przy pierwszym spotkaniu Bijou i Shuishenga, który właśnie dostaje pierwszą „lekcję”.

Bijou karki dziewczynę z klubu, która przyjęła pieniądze od klienta i próbowała je chyłkiem zachować dla siebie. Piosenkarka skłonna jest puścić to wydarzenie w niepamięć i pozwala dziewczynie zachować banknoty, ale zaraz dodaje: „nie dostaniesz pensji. Takie są zasady”. Żadne przewinienie nie będzie puszczane płazem, za każde uchybienie trzeba zapłacić. Shuisheng już pierwszego dnia niechcący tłucze lustro. Dla zasady będzie musiał za nie zapłacić. Zasady obowiązują nie tylko maluczkich, dotyczą wszystkich. Kiedy Bijou awanturuje się, bo nie chce jechać na wyspę, a nawet wręcz oświadcza, że nie pojedzie, Szef oświadcza z lodowatym spokojem: „pojedziesz, czy chcesz czy nie chcesz. Takie są zasady”. „Zasady” decydują o życiu i śmierci, która jest definitywnym sposobem porachunku z nieposłusznymi i nie podporządkowanymi.

Rewersem relacji opartej na niewzruszonych zasadach, w myśl których hierarchia oparta jest na lojalności, oddaniu i wiernej służbie, sta-

nowi zdrada. Wszystkie, jak sędzę bez wyjątku, fabuły kina gangsterskiego rozgrywają motyw zdrady, której nie oprze się żadna przyjaźń czy miłość. Będzie to często zdrada mistrza przez ucznia. Starszy, doświadczony gangster wprowadza młodszego w tajniki swego podejrzanego *metier*, obdarza zaufaniem, czyni swoją prawa ręką. Młody wilk, po pewnym czasie, nieuchronnie zmierza już tylko do tego, by wyrugować mistrza z jego pozycji i samemu zająć to miejsce. Zastać szefem, zagarnąć jego majątek, a często także piękną, luksusową kochankę. Nie inaczej jest w Szanghajskiej triadzie. Song wiele zawdzięcza Szefowi, który swego czasu uratował mu życie i zapewnił wysoką pozycję w hierarchii podziemnego świata. Młody gangster zdradza go podwójnie. Romansuje potajemnie z kochanką Szefa, a jego chce zabić, by samemu stanąć na czele gangu. Song jest zuchwały, odważny, przebojowy, wierzy w siebie i do końca próbuje wygrać swoją szansę. Zwraca się do zebranych wypominając Szefowi jego starość i zapewniając, że jego rządy przyniosłyby korzyść wszystkim. Najczęściej jest tak, że młodość wygrywa ze starością, zuchwalstwo z doświadczeniem, ale nie jest to wariant jedyny. Zimna kalkulacja, bezwzględny cynizm i fenomenalna zdolność prowadzenia gry zapewniają przewagę Szefowi.

Równie częstym motywem jest zdrada męskiej przyjaźni, która rozdzieli równorzędnych, pełnoprawnych partnerów. W *Szanghajskiej triadzie* ten motyw znajduje się w odległym tle. W przeciwieństwie do amerykańskiego kina gangsterskiego, którego bohaterowie uwikłani są w silne emocje, tutaj wydaje się, że więzi tego rodzaju w ogóle nie wchodzą w grę. Ale w zamachu planowanym przez Songa miał zginąć nie tylko Szef i Bijou, lecz także jego dotychczasowi partnerzy. Również Chen, lojalny wobec Szefa, ale działający wcześniej ręką w rękę z Songiem, jego przyjaciel.

I wreszcie tym, co z reguły spotyka bohatera, jest zdrada ze strony kobiety – *femme fatale*, nieobliczalnej, zmiennej, nieprzewidywalnej. Tu jednak mamy do czynienia z pewnym szczególnym wariantem czy nawet inwersją motywu kobiecej zdrady. Oczywiście, zarówno Bijou jak i Song zdradzają Szefa niejako upominając się w ten sposób o swój podmiotowy status, przecząc swojej kondycji zawłaszczonych przez kogoś przedmiotów. Tylko Bijou, jak można sądzić, kieruje się emocjami, pokłada nadzieję w potajnym związku, który łączy ją z Songiem i przez ten związek dąży do wyzwolenia. I ją też najboleśniej dotyka akt zdrady, bowiem kochanek nie tylko nie zamierzał dotrzymać obietnic, lecz dążył do tego, by ją zabić, zamykając w ten sposób rozrachunki z dawnym życiem.

Tylko Bijou i Shuisheng są bohaterami, którzy w trakcie filmu przechodzą ewolucję. Wszyscy pozostali są utrzymywani w jednym geście,

zgodnie z przydzielonymi im rolami, figur bądź pionków na szachownicy. Ale też ewolucja tej pary przebiega dokładnie w przeciwnych kierunkach. O ile Bijou zdradza się z emocjami, które wiążą ją z przeszłością i wydaje się kierować innymi pobudkami niż uprzednio, o tyle Shuisheng nie chce już wracać do rodzinnej wioski, przyjmuje narzuconą mu rolę i, co więcej, zaczyna się z nią identyfikować. Jego opiekuńczy stosunek do zniemawidzonej jeszcze kilka dni temu Bijou, świadczy o przywiązaniu, w imię którego naraża siebie, zdobywając się na gest grozący utratą głowy. Bijou też wydaje się poruszona zachowaniem chłopca, przyznaje, że była dla niego niedobra, a nawet próbuje coś dla niego zrobić. Jest świadoma tego, co go czeka wśród gangsterów. Daje mu pieniądze podpowiadając, by uskładał ich więcej, wrócił na wieś i otworzył tam sklep. Shuisheng, który wcześniej tylko marzył o ucieczce, teraz cytuje frazę Szefa o martwych oczach wuja, domagających się zemsty. Jest już częścią podziemnego świata i zaczyna respektować jego zasady. Bijou, dla której nie ma odwrotu ani ucieczki, próbuje pomóc innym. Także kobiecie z wyspy, którą skrzywdziła ingerując w jej życie. Chce ją zabrać do Szanghaju, wydać za mąż, obdarować ją i córkę pięknymi strojami. „Obdaruje” ją tylko wyrokiem śmierci z rąk gangsterów. Bijou, zgodnie z dyspozycją jej roli *femme fatale*, przynosi zgubę innym, a w ostatecznej konsekwencji także sobie. Czyni zło, nawet gdy chce dobrze, bowiem w tym świecie nie ma miejsca na żadne dobro, przyjaźń, miłość czy bezinteresowność.

Strategia autorska Zhanga Yimou polega w tym filmie na nieustającej oscylacji między pozorem i rzeczywistością, między tym, co jawne, a tym, co ukryte. To świat, jak pokazuje ostatnia scena, wywrócony na opak, w którym nic nie jest tym, czym się początkowo wydaje. Uwikłanie w grę pozorów jest tak przemożne i dominujące, iż pozostawia widzów w przekonaniu, że jakakolwiek prawda, do której docierają, bądź kierując się wskazówkami zawartymi w filmie, bądź własną intuicją, jest tylko jeszcze jedną maską, figurą czyjeś gry, zwodniczą iluzją. W *Szanghajskiej triadzie* jest tylko jedna prawda, jedno ostateczne rozstrzygnięcie – śmierć. Tylko śmierci nie możemy poddać w wątpliwość, wszystko inne daje się uchylić, zakwestionować czy unieważnić. Świat, w który wkracza Shuisheng ze swym niewinnym okiem, jest z definicji światem niejawnym, skrywającym swoje oblicze. Nazywanie go „światem podziemnym” ma swoje oczywiste konotacje. To, co jest pod ziemią, ma tam pozostać, nie ujawniać się, strzec swoich tajemnic, pogążyć się w mroku. To, co się ujawnia, jest zawsze tylko częścią nieznanego wzoru, klockiem z układanki, której nikt nie zdoła ułożyć, a przysłowiowe ucho królika

zawsze może się okazać dziobem kaczki. To świat, którego nigdy nie oglądamy w całej okazałości, lecz tylko mamy na podglądzie i podsłuchu. Fragmentarycznie informacje, uzyskane tą drogą, prowadzą do przekłamań i fałszywych wniosków. Niedomknięte drzwi, szpary, dziurki od klucza są wrotami tajemnic. Z funkcji Shuishenga wynika jego nieustająca czujność – ma reagować na każde skinienie, na każdy odgłos. Chłopiec działa więc w stanie napiętej uwagi, którą nasila jeszcze fakt, że nic w tym świecie nie jest dlań proste ani oczywiste. Podobnie widz. Ponieważ niczego się tu nie mówi ani nie pokazuje wprost, musi być uwrażliwiony na te wszystkie rozproszone i nieliczne sygnały, dzięki którym może dowiedzieć się czegoś więcej niż autor zamierza w danym momencie zdradzić. Jeśli my, widzowie, dzielimy postawę obserwatorów z Shuishengiem, to dostrzegamy także, że inne postaci filmu zachowują się podobnie. Bijou dostrzega manewr dziewczyny próbującej ukryć pieniądze, przylepia oko do szpary w drzwiach śledząc kobietę z wyspy, bystro myszkuje okiem po wnętrzu jej chaty, by wreszcie odkryć obecność mężczyzny. Jeśli nawet nie zawsze widzimy, to wiemy, że mężczyźni nieustannie śledzą się nawzajem. Przyboczni Szefa krążą po wyspie, pozornie bez celu, ale dzięki temu wiedzą wszystko zarówno o przygotowaniach Songa, jak i odwiedzinach Bijou w chacie. Bijou i Song ukrywają swój romans lecz, jak się później okazuje, Szef wiedział o nim od pierwszej schadzki. Ten system widocznej i niewidocznej inwigilacji jest jednym ze sposobów prowadzenia gry w jawne-skryte. Służy też temu wykorzystywanie przestrzeni i dźwięku pozakadrowego. Zhang Yimou stwarza bardzo silne złudzenie, że świat przedstawiony nie zamyka się w obrębie kadru, bowiem stale odносimy wrażenie, iż coś istotnego rozgrywa się w przestrzeni, którą kamera przed nami ukrywa. Już na początku, gdy tylko Shuisheng przybywa do miasta, a wuj zabiera go ciężarówką, oglądamy scenę nie do końca jasną. Ciężarówka dostarcza towar (znacznie później dowiemy się, że były to narkotyki) do jakiegoś hangaru. Z przestrzeni pozakadrowej dobiega odgłos strzału. Nie wiemy, kto strzelał, do kogo i z jakiego powodu. Jest to, z jednej strony, sygnał, iż Shuisheng wkracza w świat dlań niepojęty, z drugiej – zapowiedź reżyserskiej strategii, która polega na dawkowaniu informacji niepełnej i dostarczaniu wyjaśnień *ex post*. Toteż dowiemy się wkrótce, iż strzelał Song do kogoś nieposłusznego rozkazom szefa i że ten strzał naraził gang na konflikt z Grubym Yo, który Szef (znów pozornie) będzie się starał zażegnać. Z biegu wydarzeń wynika z czasem, iż to, co przesądza o ujawnionym (udostępnionym nam obrazem lub na drodze werbalnej), dzieje się w skrytym. Samej rozgrywanej się akcji nie zobaczymy, obraz udostępni nam tylko jej skutek – krew i zwłoki po

zamachu, trupa mężczyzny w wodzie, rozprawę z mężczyznami, których Song przywiózł na wyspę, Shuishena zwisającego z maszty.

Dzięki tej strategii Zhang Yimou realizuje swój zamysł nieukazywania fizycznej strony przemocy i gwałtu, usuwa ją poza kadr, dając jednocześnie nader wyraźnie do zrozumienia, co się tam dzieje. Zabitych zobaczymy lub nie (ludzie Songa) lecz zobrazowane eksplicytnie i implicytnie są skutki w sferze psychicznej – korupcja i deprawacja, moralny trąd, który dotyka także niewinnych. Bijou była kiedyś taka, jak A Qiao, A Qiao nieuchronnie stanie się taka, jak Bijou. Shuisheng był niewinnym chłopcem, stanie się kimś takim, jak jego wuj – będzie zabijał i zostanie zabity.

Rozczłonkowanie filmu pełni nie tylko funkcje dramaturgiczne, ale także przyczynia się do jego rytmizacji, osiąganey serią powtórzeń. Mamy tu do czynienia nie tylko z podziałem na siedem dni, odpowiadającym rozdziałom, ale z makropodziałem, jeszcze bardziej rzucającym się w oczy. Film składa się z dwu części, kontrastujących ze sobą pod każdym względem. Pierwsza (trzy rozdziały) rozgrywa się w Szanghaju, druga (cztery rozdziały) na wyspie. Pierwsza rozgrywa się w szybkim tempie, współgra z następstwem zdarzeń, których jest wiele – widocznych i niewidocznych dla nas; druga – toczy się wolno, narzucając mylne przeświadczenie, że nic się nie dzieje, a bohaterowie po prostu się nudzą, bowiem mają tu jedynie przeczekać pewien czas.

Części te zróżnicowane są także pod względem kolorystycznym. Zhang Yimou nigdy nie korzystał z barwy jako środka fiksującego realistyczne wyglądy świata przedstawionego. Z upodobaniem odwoływał się do symbolicznych znaczeń koloru, zwłaszcza czerwonego. Operowanie tą właśnie tonacją, jak też odwoływanie się znaczących funkcji czerwonych przedmiotów było znakiem firmowym jego wcześniejszych filmów. W *Szanghajskiej triadzie* nie ma tak potraktowanej czerwieni, z jednym tylko wyjątkiem. Zarezerwowana zostaje dla krwi, a rozlew krwi widzimy tylko raz w scenie zamachu. O tym, że czerwień to krew mówi też Bijou w sposób zdradzający doniosłość tej uwagi. Kiedy pierwszy raz widzimy piosenkarkę, w jej kostiumie przeważają barwy czerwone. Przebierając się do występu zwraca się do Shuishenga, by podał jej czerwoną suknię. Zmieszany chłopiec nie może sobie poradzić z tym zadaniem i przynosi suknię zieloną. Właśnie wówczas Bijou mówi: „Czy nie widziałeś nigdy krwi?”. Naznaczenie bohaterki czerwienią można odczytywać w tym kontekście jako zapowiedź jej śmierci. Z podsłuchanej rozmowy Shuisheng dowiaduje się, że Bijou ma być zabita nożem, co zapowiada, iż pojawi się krew.

W *Szanghajskiej triadzie* mamy do czynienia z opozycją barwy złotej, zarezerwowanej dla scen w mieście i bardziej naturalnej gamy paste-

li w scenach na wyspie. Kadry szanghajskie emanują złotą poświatą, co w zamyśle reżysera konotuje bogactwo i luksus. Pierwsze, czego Shuisheng dowiaduje się od wuja na temat świata, do którego go sprowadzono, to bogactwo, które jest tego świata udziałem. Tędy płynie całe złoto Szanghaju, a SzeF jest człowiekiem, który ma wszystko i wszystko może kupić. Na tych, którzy są z nim także spływa ów szczególny blask. Wiemy tym samym, czego tak drapieżnie broni SzeF, o jaka stawkę walczy Song, co fascynuje Bijou i na co mają nadzieję podwładni.

Pobyty na wyspie, na łonie natury, gdzie mieszka się w wiejskiej chacie, pozbawionej wygód, je najprostsze chłopskie jedzenie, a jedyną rozrywką są spacerki, przywołuje utraconą bezpowrotnie przeszłość. Dla Bijou, ponieważ to ona jest centralną postacią scen, które się tutaj rozgrywają, jej nieustannie towarzyszy kamera i nieodłączny cień – Shuisheng. Podzielamy jej nastroje i emocje, zaczynamy poznawać kobietę, którą ona naprawdę jest, czy też może raczej była, gdy wspinała się na drzewo morwy i słuchała piosenek śpiewanych przez babcię. Świat, z którego wywodzi się ona i Shuisheng, był światem naturalnym, gdzie rządziło naturalne prawo, a nie „zasady” porządkujące teraz ich życie. Z tą naturalnością łączy się kolorystyka: barwy roślin, kamieni, wody. Tutaj panuje spokój i harmonia, którą zakłóca przybysze.

Muzyka zostaje tu także sfunkcjonalizowana wobec akcji i wobec postaci. Przede wszystkim są to piosenki – modne przeboje, które wykonuje Bijou. Gruby Yo komentuje jej występ dość sarkastycznie, powiadając, że piękniej wygląda niż śpiewa. Nietrudno wydedukować, iż swoją karierę piosenkarki zawdzięcza protekcji Szefa. To w jego lokalu śpiewa. Jeszcze bardziej dosadny jest komentarz wuja Liu, który mówi do Shuishenga, że jeśli SzeF wyrzuci kiedyś Bijou, skończy ona na ulicy.

Trzy dni w Szanghaju to trzy piosenki Bijou, które śpiewa kolejno. Dwie z nich w znaczący sposób łączą się z mężczyznami jej życia. Pierwsza jest ulubioną piosenką Szefa, którą powtarza też drugiego dnia na jego specjalne życzenie, przerywając wcześniejszy występ. Ta druga piosenka, piosenka o księżycowym świetle, łączy się z Songiem. SzeF bardzo jej nie lubi i zakazuje jej wykonywania. Czy przyczyną jest fakt, że wie, iż to „piosenka Songa” albo to, że mówi o marzeniach, których nie powinna mieć Bijou – jego własność? Kiedy Bijou w scenie demaskacji na wyspie mówi o obietnicach, które czynił jej Song, to wspomina, że miało być jak w piosence o kochanku przybywającym w księżycowym świetle.

Na wyspie nie słyszymy już piosenek Bijou. W to miejsce pojawia się inna. Jest to piosenka dziecięca, którą śpiewa mała A Qiao. Na życzenie Bijou, którą mała prosi, by nauczyła ją śpiewać, Bijou zaczyna jej wtóro-

wać, a po chwili zachęca Shuishenga, by także się przyłączył. W radosnej harmonii śpiewają wszyscy troje. Piosenkę tę usłyszymy raz jeszcze w finale, tym razem spoza kadru. Posłużenie się dziecięcą piosenką jest tutaj wyraziście sfunkcjonalizowane, ale trzeba też wspomnieć, że jest to jeden z typowych chwytów kina V generacji i rozwiązanie, do którego Zhang Yimou odwoływał się już wcześniej w *Ju Dou* i *Aby żyć*. Nasuwa się tu zwłaszcza porównanie z *Niebieskim latawcem* Tiana Zhuangzhuanga, gdzie mamy także optykę dziecięcego bohatera (pojawiającego się jednakże w roli pierwszoosobowego narratora) i *leitmotiv* dziecięcej piosenki, podkreślający silną więź chłopca z matką.

Przykłady na kunszt reżyserski i niesłabnącą inwencję artystyczną Zhanga Yimou można znaleźć w każdej scenie tego filmu, siódmego w karierze reżysera i bezspornie docenionego na Zachodzie nie jako rozrywkowy utwór należący do kina gatunków, lecz jako dzieło w pełni autorskie.

Film był nominowany do Złotej Palmy w Cannes, gdzie otrzymał Grand Prix za walory techniczne. Był też nominowany do nagrody Złotego Globu za najlepszy film obcojęzyczny, a jego operator, Lu Yue, otrzymał nominację do Oscara. Otrzymał także nagrody Stowarzyszenia Krytyków w Los Angeles i Nowym Jorku. Kolejne filmy, które Zhang Yimou zrealizuje w dwuletnich odstępach – *Keep cool* oraz *Wszyscy albo nikt* przyniosą już zdecydowane zmiany w poetyce jego wypowiedzi.

Alicja Helman – email: eik@iphils.uj.edu.pl

