

Dwa powroty

ALICJA HELMAN

W 2002 r. weszła na ekrany *Wiosna w małym miasteczku* (*Xiaocheng zhi chun*) Tiana Zhuangzhuanga, którym to dziełem wrócił on do pracy twórczej po blisko dziesięcioletniej przerwie. Był to remake filmu Fei Mu z 1948 r.

W tymże samym roku Związek Filmowców w Hongkongu ogłosił *Wiosnę w miasteczku* Fei Mu najwybitniejszym chińskim filmem stulecia ¹. Stało się to po pięćdziesięciu latach zapomnienia, spowodowanego jak najgorszym, napastliwym przyjęciem filmu.

Tian otrzymał zakaz realizacji filmów, gdy w 1993 r. jego film *Błękitny latawiec* (*Lan fengzheng*), w krytycznym świetle ukazujący wydarzenia z czasów Wielkiego Skoku i Rewolucji Kulturalnej, który nie miał szans na międzynarodową dystrybucję, został potajemnie wysłany do Japonii, nagrodzony na festiwalu w Tokio, a producenci wprowadzili go do światowego obiegu.

Decyzja Tiana podejmującego się remake'u arcydzieła była zarazem zaskakująca i śmiała. Tian żywił zdecydowaną niechęć do adaptowania cudzych pomysłów, a w historii kinematografii trudno wskazać przykład remake'u, który dorównałby oryginałowi. Na temat motywów swojego wyboru reżyser wypowiedział się w wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry: *Pomysł ten pojawił się około 2000 roku, kiedy ponownie zobaczyłem przełomowy film Fei Mu i bardzo mnie on poruszył. Aczkolwiek film ten jest raczej mroczny, obejrzenie go po tych wszystkich latach niosło ze sobą przemożne wrażenie ciepła. W tym czasie każdy czekał na początek nowego tysiąclecia, wydawało się, że tylko to zaprzęta ludzkie umysły. Pomyślałem wówczas, że to, czego ludzie naprawdę pragną, to właśnie ciepło. Zapytałem Ah Chenga, czy uważa, że realizacja remake'u byłaby możliwa. Nie tylko uznał, że to dobry pomysł, ale zaraz napisał pierwszy szkic scenariusza. I tak się to zaczęło* ².

Reżyser w pełni oddał sprawiedliwość scenarzyście: *Ah Cheng pomógł mi znaleźć perspektywę umożliwiającą podejście do „Wiosny w małym miasteczku”. To praktycznie on nadał kierunek całemu filmowi. Bez niego nie wystarczyłoby mi odwagi, by zrealizować ten projekt* ³.

Niezależnie jednak od tego, jak dalece oryginalny byłby zamysł Ah Chenga, inwencja twórcza samego reżysera i praca operatora Li Ping-binga oraz znakomite kreacje aktorskie, na początku był film Fei Mu i przywołanie oryginału w taki sposób, w jaki uczynił to Tian, oznaczało zarazem rehabilitację i nobilitację poprzednika.

Dedykacja, którą twórca składał hołd mistrzom starego kina, zasugerowała postawę przezeń zajętą. Nie sposób też nie wspomnieć, iż obu reżyserów łączyło coś więcej niż tylko upodobanie do tego samego tematu. Wprawdzie Tian urodził się rok po śmierci Fei Mu, ale w ich losach jest rys zaskakującej zbieżności. Choć żyli w innych czasach, obaj zostali odrzuceni przez środowisko i potępieni przez komunistyczne władze. Dla Fei Mu realizacja *Wiosny w miasteczku* oznaczała ko-

niec kariery, dla Tiana nakręcenie jej remake'u stało się triumfalnym powrotem. Niemniej *Błękitny latawiec* mógł położyć kres jego dalszej pracy realizatorskiej; trzeba dużej odporności psychicznej i hartu ducha, by po dziesięciu latach wrócić do własnej profesji, zwłaszcza gdy wartość dorobku była z różnych względów kwestionowana.

Fei Mu (1906-1951) należał do najwybitniejszych twórców Trzeciego Pokolenia. Często to właśnie jemu przyznawano palmę pierwszeństwa w tej grupie realizatorów. Jego debiutancki film *Noc w mieście* (1933) wprawdzie zaginął, ale swego czasu cieszył się uznaniem krytyki i publiczności. Kolejne, realizowane w latach 30. i 40. dla wytwórni Lianhua, były pasmem sukcesów, zwłaszcza *Krew na Górze Wilka* (*Lang shan die xue ji*, 1936) i rok wcześniejsza *Pieśń Chin* (*Tian cun*), która była wyświetlana w Stanach Zjednoczonych. Interesowały go także filmy operowe, z których ostatni *Wieczny żal* (*Sheng si hen*, 1948) był zarazem pierwszym chińskim filmem barwnym.

W 1948 r. Fei Mu zdecydował się wyjechać do Hongkongu, gdzie próbował zająć się działalnością producencką. Wrócił pod koniec wojny domowej i spotkał się z bardzo złym przyjęciem. Gdy zażądano od niego złożenia samokrytyki, odmówił i definitywnie opuścił Chiny. Wkrótce potem zmarł w Hongkongu. *Wiosna w miasteczku* została poddana surowej krytyce jako utwór wyrażający zdegenerowanego, patologicznego ducha sztuki na wskroś burżuazyjnej. Cały dorobek Fei Mu przez długie lata pozostawał w zapomnieniu. Dopiero po śmierci Mao Zedonga z twórczości reżysera zdjęto klątwę, młodzi twórcy i krytycy mogli obejrzeć jego filmy i odkryć ich wartości. Z początkiem lat 80. Chińskie Archiwum Filmowe odrestaurowało kopie jego dzieł (przy okazji odnalazł się *Konfucjusz /Kong Fuzi/* z 1940 r., który uchodził za film zaginiony), reżyserzy Piątej Generacji, między innymi Zhang Yimou, zaczęli wysławiać jego twórczość, pojawiły się też liczne rozprawy i eseje poświęcone Mu, a zwłaszcza *Wiosnie w miasteczku* (w języku chińskim) ⁴. Zyskał miano wybitnego klasyka, ale też innowatora w zakresie języka. Wielu autorów wskazuje na niego jako odnowiciela tradycyjnej estetyki środkami opery, malarstwa i poezji.

Podstawą filmu było opowiadanie chińskiego pisarza i aktora Li Tianji, który opracował także pierwszą wersję scenariusza, jednakże Fei Mu wprowadził zmiany, które nadały całości inny wyraz i właściwie zmieniły istotę jego przekazu.

Zamierzenie było skromne, narzucone oszczędności wymusiły skróty scenariusza i ograniczenia inscenizacyjne. Długo deliberowano nad tytułem. Początkowo film miał się nazywać *Gorzka miłość*, potem *Utracona miłość*, aż wreszcie został ustalony tytuł *Wiosna w miasteczku*, który wyrażał ironiczne podteksty filmu.

Kontekstem, który nie dochodził do głosu na ekranie, były dwie wojny: chińsko-japońska (1937-1945) i wojna domowa między nacjonalistami Czang-kai-sheka i komunistami Mao Zedonga (1945-1949). Akcja toczy się po zakończeniu działań wojennych, gdy Chiny przystąpiły do obrachunku gigantycznych strat materialnych i stanęły w obliczu moralnego spustoszenia. Ani zwycięstwo nad Japonią, ani triumf komunizmu nie niwelowały poczucia klęski.

Fei Mu zrealizował dramat kameralny, ograniczając się do piątki bohaterów. Bohaterami trójką są Dai Liyan, jego żona Zhou Yuwen i dawny ich przyjaciel Zhang Zhichen. Wraz z małżonkami mieszka młodsza siostra Liyana, szesnastoletnia Daixiu i stary służący Lao Huang. Samego miasteczka nie oglądamy w ogóle,

nie wiemy, gdzie się znajduje ani co jest poza nim, na wpeł zrujnowana posiadłość rodowa Dai leży na uboczu. Członkowie rodu należeli do uprzywilejowanej klasy wielkich właścicieli ziemskich, teraz świetność rodu należy już do przeszłości, wegetują na ruinach. Liyan choruje na gruźlicę, dni upływają mu na niczym; jego stan jest raczej rezultatem depresji niż poważnych powikłań. Yuwen opiekuje się nim nader troskliwie, ale powodowana nie miłością, lecz poczuciem obowiązku. Małżonków nic już właściwie nie łączy, mają oddzielne sypialnie, prawie ze sobą nie rozmawiają. Yuwen codziennie udaje się do miasteczka po świeże jarzyny, aby choć na trochę odetchnąć od ciężkiej atmosfery ponurego domu. Przyjazd Zhanga Zhichena, przyjaciela Liyana z dzieciństwa, wprowadza inny nastrój. Zhichen jest lekarzem, człowiekiem nowych Chin, a także – jak się okaże później – dawnym narzeczonym Yuwen. Kochali się jako bardzo młodzi ludzie, lecz ich rodziny nie wyraziły zgody na ich małżeństwo. Z jednej strony Zhichen wywiera dobroczynny wpływ. Uspokaja przyjaciela co do stanu zdrowia, zaprzyjaźnia się z Daixiu, zadowolona, że wreszcie w domu coś się dzieje. Ale z drugiej strony narasta napięcie, bowiem dawna miłość Yuwen i Zhichena odżywa na nowo, choć oboje, powodowani lojalnością wobec Liyana, starają się panować nad emocjami. Liyan, obserwując zainteresowanie Daixiu młodym lekarzem, planuje jego przyszłe małżeństwo z siostrą, proponując żonie rolę swatki. Zazdrosna Yuwen nie potrafi dłużej ukrywać swojej miłości. Nie tylko Zhichen jest tego świadomy, także Liyan zdaje sobie sprawę z tego, co się dzieje, zwłaszcza że Yuwen odrzuca jego próby zbliżenia. Zhichen zapowiada swój wyjazd, Liyan próbuje samobójstwa, lecz zostaje w ostatniej chwili uratowany. Zhichen odjeżdża odprowadzany przez Daixiu i Lao Hanga. Małżonkowie zostają sami.

Tym, co zwraca uwagę w filmie Fei Mu, jest nie tylko nader subtelnie poprowadzona historia miłosna, lecz przede wszystkim eksperymenty formalne utrzymane w duchu modernizmu i szczególne potraktowanie przypisanego bohaterce *voice over*.

Tian nie powtórzył tego ostatniego rozwiązania, lecz je wymownie skomentował w wywiadzie: *W istocie poświęciłem wiele uwagi studiom nad voice over w filmie Fei Mu. Zawsze uważałem, że to fascynujący środek filmowy, ale nie doszedłem do tego, jak Fei Mu wpadł na tak wspaniałe i oryginalny pomysł. Czasem voice over jest potraktowany deskryptywnie; innym razem przypomina głośnie myślenie, pozwalające widzom wnikać w psychikę postaci. Dumając nad tym dłuższy czas, doszedłem do wniosku, że voice over nie był częścią scenariusza. Myślę, że gdy reżyser zaczął zdjęcia, voice over jeszcze nie było, lecz wówczas zauważył, że wielu szczegółów nie da się przekazać lub że nie dokona tego w sposób precyzyjny.*

I dlatego zdecydował się na swobodny voice over, by uspołnić opowiadanie. Nie czytałem wypowiedzi Fei Mu na ten temat, a cokolwiek udało mi się przeczytać, napisali inni, ale nie było to przekonujące. Nikt z nich nie był reżyserem, nie potrafili zrozumieć punktu widzenia Fei Mu. Jako reżyser sądzę, że mogą identyfikować się z technicznymi i artystycznymi rozważaniami Fei Mu i nie sądzę, by wpadł na tak wyjątkowe rozwiązanie od niechcienia⁵.

Wydaje się, że zmiana, którą Fei Mu wprowadził do scenariusza Li, potwierdza domniemanie Tiana. Otóż w pierwotnej wersji film zaczynał się od przyjazdu Zhichena i jego wejścia do miasteczka, kończył się także ujęciem tej postaci z twarzą zwróconą ku słońcu. Jak gdyby wkraczał w świetlaną przyszłość, porzuciwszy po-

nure ruiny przeszłości. Fei Mu zaczyna od ukazania Yuwen na murze okalającym miasteczko, na trasie jej codziennego spaceru. Kończy się podobnie. Widzimy Yuwen na murze, po chwili dołącza do niej mąż. Charakterystyczne jest jednak, że ujęcie z partii końcowej, kiedy widzimy Zhichena opuszczającego miasteczko w towarzystwie Daixiu i służącego, pojawia się na krótko na samym początku, gdy Yuwen rozpoczyna swój monolog.

Nieodparcie narzuca się wrażenie, że mamy tu do czynienia z retrospekcją, a Yuwen wspomina wydarzenie, które mogło odmienić jej puste, jałowe życie u boku niekochanego męża, lecz tak się nie stało i wszystko wróciło w dawne koleiny. Tę koncepcję rozwija i podtrzymuje Carolyn FitzGerald, odwołując się przede wszystkim do sposobu, w jaki został potraktowany język w narracji prowadzonej przez Yuwen⁶. Dostrzegamy, że Yuwen jako narratorka z pozycji *voice over* wie znacznie więcej o wydarzeniach, które dopiero mają nastąpić (zapowiada na przykład przyjazd Zhichena i jego próby dostania się do domu), niż Yuwen – bohaterka, dla której wydarzenia te rozgrywają się w czasie teraźniejszym. W jej monologu pojawia się na przemian czas przeszły i teraźniejszy, co nie tylko sugeruje retrospekcję, lecz wzmacnia przesłanie utworu. Yuwen żyje w „martwym czasie”, w którym przeszłość jak gdyby nieustannie się odnawia, zamykając ją w kręgu powtórzeń. Dla niej i Liyana przeszłość stała się wiecznym teraz, czas nie biegnie naprzód, stoi w miejscu. Zmiany czasu w relacji Yuwen podpowiadają, że kilka dni, które spędził w tym domu Zhichen, miały dla niej tak doniosłe znaczenie, iż wracają w jej wspomnieniach, tak jakby działały się teraz.

W interpretacji Carolyn FitzGerald ten sposób potraktowania *voice over* koresponduje z głównym tematem filmu – powojenną traumą, w której pogrążyło się społeczeństwo duchowo zniewolone tragiczną przeszłością, niezdolne spojrzeć w przyszłość. Wizualnym wyrazem tego zamysłu reżysera są ruiny. Kamera często i jakby z namysłem obrazuje krajobraz ruin. Rodzina Dai żyje w tej części posiadłości, która ocalała, ale jest otoczona ruinami; Yuwen wędruje wzdłuż ruin, mur okalający miasteczko jest częściowo zniszczony, a wędrowki po nim są raczej niebezpieczne. Bohaterów oglądamy najczęściej wpisanych w te ruiny: Liyan prześiaduje w zniszczonym ogrodzie, Zhichen dostaje się do posiadłości przez resztki muru, wraz z Yuwen spacerują między fragmentami murów. Liyan powiada w pewnym momencie, że jego zdrowie jest tak zniszczone jak ten dom i podobnie jak on nigdy nie zostanie odbudowany, a on sam nie wyzdrowieje. Bohaterowie trwają w tym krajobrazie, nie czyniąc nic, co wskazywałoby na chęć ucieczki albo podjęcie działań na rzecz odbudowy. Nie tylko sami nie czynią nic, wokół nich nic też się nie dzieje, co sugeruje powszechny marazm.

Jak pisze Carolyn FitzGerald, w filmie Fei Mu nie chodzi o to, by opowiedzieć historię miłosną, lecz przekazać wrażenie tego, o czym się nie mówi: czujemy, że wojny, o których nie wspomina się ani słowem, zrujnowały kraj i ludzi. Zgodnie z chińską strategią „okrężnej drogi” – dodajmy – którą opisał François Jullien⁷. Tutaj wystarczy wyrazić ją aforyzmem – jeśli chcesz coś powiedzieć, mów o czymś innym.

Chińscy autorzy opisują predylekcję Fei Mu do długich ujęć jako wyraz estetyki *you* oraz motywu wędrowki w tradycyjnej literaturze chińskiej i malarstwie zwójów. Ale pisze o tym też sam autor. W pięciu z sześciu swoich esejów koncentruje uwagę na zagadnieniach estetyki filmu, posługując się pojęciem „chińskiego stylu narodowego”, który wyprowadza z malarstwa⁸. Próbuje w tych tekstach zintegro-

wać kamerę i pędzel wbrew przeświadczeniu powszechnie podzielanemu w latach 40., że kamera jest narzędziem służącym do rejestracji rzeczywistości, podczas gdy pędzel służy subiektywnej ekspresji. Fei Mu utrzymuje, iż działaniami malarza i filmowca kieruje ta sama zasada *xinqing* (nastrój).

Istota rzeczy polega na tym, by miast oddać wyłącznie formalne podobieństwo bądź ornamentację, dzieło sztuki zdolne było przekazać oddźwięk duchowy (*qiyun*). W żadnym przypadku nie chodzi o naśladowanie rzeczywistości, lecz o subiektywny wyraz artysty. Jak pisze Cao Mengge: [Fei Mu] *sugeruje, że kamera winna chwytać fragmenty codziennego życia i przedstawiać je w taki sposób, by widz mógł kontemplować złożoność życia. Ta teza przypomina przekonanie Su Shi, w myśl którego malarstwo winno transcendować formę wizualną w wysublimowane rozumienie natury. Fei Mu posługuje się także pojęciem y i n x i a n g (impresja), by dowodzić, że subiektywne przeżycie i emocje są nieodzowne, by przekroczyć „obiektywność” i wywołać duchowy oddźwięk. Reasumując – w świetle teorii estetycznej Su Shi, łączącej świat zewnętrzny i wewnętrzny, obsesja Fei Mu na temat malarstwa staje się zrozumiała z uwagi na jego dążenie, by przekroczyć poziom przedstawiania w kinie*⁹.

Raz jeszcze przytoczę obszerny cytat z tekstu Cao Mengge, który drobiazgowo dowodzi zasadności swojej tezy: *Szczegółowa analiza pokaże, jak Fei Mu strategicznie integruje estetykę malarstwa chińskiego z pracą kamery. Sekwencja otwierająca film przekazuje doświadczenie rozwijania zwoju nie tylko z uwagi na jazdę kamery, lecz także na stałą zmianę ostrości w obrębie długiego ujęcia. Sekwencja zaczyna się ujęciem murów miasteczka. Wskutek niedoświetlenia taśmy ściana zostaje zredukowana do masywnego, rozległego, nieprzenikalnego bloku, który odbiorcy utrudnia widzenie. Może także implikować udrękę i melancholię bohaterki, którą zobaczymy później. W następnym ujęciu obraz muru ulega ściemnieniu i zostaje zastąpiony arkadyjską scenerią ukazującą rzekę dzielącą obraz na dwie części. Wówczas kamera przemieszcza się ku krawędzi muru z lewej dolnej części kadru i zatrzymuje się na przemian na alejach i dachu. W tym długim ujęciu spontaniczny ruch kamery przypomina doświadczenie ludzkiego widzenia implikującego obecność widza. Potem obraz dachu ulega ściemnieniu i kamera wraca wstecz do murów miasta, zatrzymując się w chwili, gdy uwidoczni się ludzka postać. Powstaje nowa kompozycja, gdy bohaterka pojawia się w centrum kadru, zmierzając w kierunku widza. Ściany i drzewa po obu stronach kadru tworzą w jego ramach symetryczny układ. W obrębie tego samego ujęcia, po kilku sekundach, kamera zaczyna panoramować w lewo, by ukazać większą część muru, co może wskazywać na kolejny ruch Yuwen, którą widzimy poza ścianą. W ujęciu kolejnym, zamiast pokazać Yuwen z daleka, reżyser dzieli z widzem jej subiektywne spojrzenie prezentując Daixiu, Zhichena i Lao Hanga idących drogą. Z jednej strony te na pozór niepowiązane ujęcia mogą być zintegrowane jako cząstkowe doznania wizualne Yuwen, bowiem możemy sądzić, iż udała się na mury miasta, by po raz ostatni zobaczyć ukochanego. Po drugie, ujęcia te konstruują z a w i e s z o n ą m y ś l (xuanxiang), termin, którym posłużył się Fei Mu w jednym ze swoich artykułów, pisząc, jak można uniknąć teatralności w kinie. Na koniec, jakkolwiek trójkąt miłosny jest już dobrze znany, reżyser nie aranżuje dramatycznego konfliktu bezzwłocznie. Zamiast tego rozprasza napięcie w wielu scenach, by zaangażować publiczność w psychologiczny rozwój postaci*¹⁰.

Nie tylko Cao Mengge, ale także inni komentatorzy twórczości Fei Mu, a wreszcie i sam reżyser utrzymują, że połączenie długich ujęć z ciągłymi ruchami kamery odtwarza to doświadczenie widzenia, które towarzyszy rozwijaniu zwoju z obrazem. Kompozycja kadru wpływa na redukcję poczucia głębi, co też daje efekt malarski. Cao Mengge zwraca uwagę na fakt zmiany perspektywy w obrębie ujęcia (tak jest na przykład w pierwszej scenie, gdy kamera przechodzi od krajobrazu do widoku dachu). W malarstwie chińskim obiekty przedstawione z różnych perspektyw w obrębie tego samego płótna bynajmniej nie wywołują wrażenia dysharmonii. *Odejscie od jednego punktu widzenia można traktować jako odbicie subiektywnej świadomości wizualnej, która skłania widzów, by ze swej strony postrzegali dynamikę stosunków czasoprzestrzennych, a nie patrzyli na obraz jak na statyczną, niezmienną, fotograficzną kopię rzeczywistości*¹¹.

Autor dodaje, że posłużenie się długimi ujęciami i zmiennością perspektywy pozwala reżyserowi kreować subiektywność doświadczenia Yuwen, dzięki czemu publiczność może podzielać jej emocje bez udziału zbliżeń jej twarzy. Zresztą należą one w tym filmie do rzadkości.

Idee tego rodzaju wywodzą się ze starej estetyki chińskiej, w myśl której *obraz musi być namalowany językiem symbolicznym, przez który malarz potrafi wyrazić nie względny, szczególnie aspekt natury widziany w danym momencie z określonego punktu widzenia, lecz ogólną prawdę, niewiążącą się z danym miejscem i czasem. Jak utrzymywał Wang Wei, „duch musi sprawować kontrolę nad całością, ponieważ właśnie to jest istotą malarstwa”*¹².

Pierwszą z zasad malarstwa, które sformułował Xie He jest ożywienie przez duchowy konsonans (*qi yuan*). Michael Sullivan tak komentuje tę zasadę: *Qi jest kosmicznym duchem, który ożywia wszystkie rzeczy, powoduje wzrost drzew, zapewnia ruch wodzie, energię istotom ludzkim, wydychają je góry w postaci chmur i mgły. Artysta musi dostroić się do tego kosmicznego ducha, pozwolić, by przeniknęła go jego energia, tak by w chwili inspiracji stał się wehikulem jego ekspresji. Qi przenika wszystkie rzeczy, na równi ożywione i nieożywione. (...) Podobnie jak żywe formy natury są widzialnymi przejawami działania qi, tylko przez wierne ich przedstawienie artysta może wyrazić swoją świadomość działania kosmicznej zasady*¹³.

Fei Mu deklarował zainteresowanie tradycyjną estetyką chińską, lecz komentatorzy jego twórczości szczególnie podkreślali jej łączność z estetyką *you*.

W estetyce chińskiej dominują cztery zasadnicze nurty: filozofia piękna, podmiot percepcji, filozofia nauki i teoria aktywności estetycznej. Dla tej ostatniej typową kategorią jest *you*, która od czasów starożytnych kształtuje dziedzinę życia, teorię sztuki i jej tworzenie. W klasycznej estetyce chińskiej ma jedyne w swym rodzaju właściwości. Jest szczególną aktywnością życiową łączącą duszę i umysł. *You* jest estetyczną drogą życia i postawą estetyczną wobec życia. Wyznawcy Konfucjusza pragnęli beztróski, taoizm wyraził ducha absolutnej wolności w czasach dynastii Wei, Jin, a potem Tang, mędrcy szukali wytchnienia w górach i dolinach rzek. Pragnęli uczynić siebie częścią natury. *You* mobilizuje aktywność wszystkich zmysłów i wrażliwość percepcyjną, stając się tą kategorią aktywności estetycznej, która jednoczy serce i ciało. To specyficzne doświadczenie estetyczne wychodzi od percepcji konkretnych obiektów, by przejść do ekspresji uczuć i transcendować cały proces. W sztuce *you* łączy tworzenie, proces estetyczny i sferę życia¹⁴.

Oczywiście naszkicowany tu pobieżnie temat związków kina Fei Mu z malarstwem oraz tradycyjną estetyką chińską, który szczególnie doszedł do głosu w filmie *Wiosna w miasteczku*, wymaga odrębnego, obszernego studium, ale w niniejszym tekście służy jako wstępny zarys kontekstu interpretacji poczynań Tiana Zhunag-zhuanga w jego remake'u.

Status obu filmów jest pod jednym względem fundamentalnie odmienny. Fei Mu realizował film współczesny, gdy obrazowana przezeń rzeczywistość i jej implikacje były dla widzów tamtych czasów tym, co działo się tu i teraz. Tian nakręcił *Wiosnę w małym miasteczku* 50 lat później i był to tym samym utwór historyczny. Także dla niego samego, jako że dotyczył czasów, kiedy nie było go na świecie. Widzom współczesnych Chin opowiadał o czasach, które pamiętali już tylko ludzie starsi. Jak powiedział Michaelowi Berry w cytowanym już wywiadzie, chciał uzyskać efekt dystansu: *W filmach współczesnych w sposób naturalny pojawia się pewna bliskość; jest to oczywiste, gdy bierzemy pod uwagę dialog, voice over czy nawet ogólną atmosferę. W filmach współczesnych aktorzy zachowują się bardziej naturalnie, a wczucie się w emocje odtwarzanej postaci nie wymaga od nich wysiłku. Co innego, gdy cofamy się i próbujemy pokazać ludzi takimi, jacy byli pół wieku wcześniej – w zasadzie jest to niemożliwe. Z tych samych względów nie można dziś stworzyć współczesnego filmu, odwołując się do techniki sprzed pięćdziesięciu lat – publiczność by tego nie zaakceptowała. Pomyślałem, że najlepiej będzie, jeśli zrobię ten film, zachowując dystans, odwołując się do spokojnej medytacji opowiem tę historię z pozycji niezaangażowania. Zdecydowałem się na dystans między postaciami i publicznością. Z tego też względu Ah Cheng i ja zdecydowaliśmy się na wyeliminowanie voice over*¹⁵.

Nie był to zresztą jedyny powód. Tian – o czym również wspomina w cytowanym wywiadzie – uważał, iż tekst, który wygłasza bohaterka jako *voice over*, jest znakomity. Gdyby chciał go zachować, tym samym kopiowałby film Fei Mu. Ah Cheng mógłby oczywiście napisać jego nową wersję, lecz reżyser uznał, że pisanie na nowo tekstu, który jest doskonały, byłoby posunięciem nie *fair* zarówno wobec Li Tianji, jak i samego Ah Chenga. Tak więc w ostatecznej konsekwencji mamy narrację trzecioosobową.

Tian i jego scenarzysta zdecydowali się wyposażyć film w pewne dopowiedzenia dialogu, jak i wprowadzić, nieliczne zresztą, sceny dodatkowe, których nie zawierał oryginał. Pierwsze z tych dopowiedzeń w pewnym sensie objaśnia tytuł, choć nie wprost. W filmie Tiana Lao Huang w trakcie rozmowy z Liyanem w jednej z początkowych scen przynosi mu szalik, przestrzegając przed zdradzieckimi chłódami wczesnej wiosny. Ale zarazem próbuje podnieść na duchu młodego człowieka, który znajduje się w stanie permanentnego przygnębienia, służący zapowiada zbawienne działanie słońca, ciepła i wszelkich uroków wiosennego rozkwitu. Wiosna jest przecież porą, kiedy natura budzi się do życia, soki zaczynają krążyć w drzewach, otwierają się pąki kwiatów, pojawiają się motyle. Metafora wiosennego przebudzenia należy do najczęściej wykorzystywanych w sztuce i gdy odnosi się do człowieka, znamionuje odrodzenie, wolę życia, przebudzenie energii.

W odniesieniu do obu filmów krytyka pisała, iż tytułowa „wiosna” ma wydźwięk ironiczny. Wprawdzie ta długo wyczekiwana pora roku wreszcie nastąpiła, ale film nie pozwala nam tego ani zobaczyć (sporadycznie tylko pojawiają się obrazy kwitnących drzew), ani odczuć. Kamera nie szuka obrazów budzącego się

życia przyrody, lecz obsesyjnie i natarczywie penetruje ruiny, każąc bohaterom krążyć wśród nich. Nadejście wiosny niczego też nie zmienia w życiu bohaterów. Zhichen zaleca przyjacielowi kąpiele słoneczne, które miałyby poprawić jego samopoczucie, ale wydaje się, że Liyan fatalistycznie godząc się ze swoją kondycją człowieka chorego, nie oczekuje ani wyzdrowienia, ani jakiegokolwiek pozytywnej zmiany w swoim życiu i małżeństwie.

Oczywiście Zhichen wnosi pewne ożywienie w mroczną atmosferę starego domu i monotonną codzienność egzystencji jego mieszkańców. Po raz pierwszy od lat Liyan decyduje udać się na przechadzkę zaproponowaną wszystkim przez Daixiu, ulega atmosferze wesołości, którą roznieca dziewczynka, zachęcając wszystkich do śpiewu w trakcie przejażdżki łodzią.

I to właśnie Daixiu potrafi się cieszyć z tych niewielkich zmian, które zainicjował pobyt Zhichena. On sam i Yuwen są zbyt zaabsorbowani stanem swoich uczuć, próbami ich ukrycia i przewalczenia. Liyan szybko zaczyna zdawać sobie sprawę z zaangażowania żony i postrzega siebie jako człowieka zbędnego, który tylko zatruwa życie innym.

Sytuację osobistą trójki bohaterów objaśnia system aranżowania małżeństw w starych Chinach. Młodzi nie mieli w tej sprawie nic do powiedzenia. *Wszelkie rodzaje przyjaźni kobiety z młodymi mężczyznami uważano za naganne. Jeśli kobietę widziano z mężczyzną przed ślubem, nawet w całkowicie niewinnej sytuacji, mogło to zniszczyć jej reputację i sprawić, że nikt nie zechce jej za żonę. Jeśli dwoje młodych zakochało się w sobie, uważano to często za powód, by nie dopuścić do ich małżeństwa, ponieważ sądzono, że w przyszłości nie będą posłuszni woli rodziców, ale zechcą postępować według własnych sądów*¹⁶.

O przeszłości Yuwen i Zhichena dowiadujemy się tylko tyle, że przed dziesięciu laty, gdy ona miała lat szesnaście, byli w sobie zakochani, ale rodziny (zwłaszcza matka Yuwen) nie dopuściły do tego związku. Zhichen wyjechał na studia, a ona na niego nie zaczekała, jak mówi w pewnym momencie. Ich los jest więc rodzajem ilustracji do powyższego cytatu.

Małżeństwo Yuwen i Liyana zostało zaaranżowane zgodnie z tradycją. Młodzi nie znali się wcześniej. Gdy Zhichen pyta o to Liyana, słyszy w odpowiedzi, że zobaczył swoją żonę po raz pierwszy w dniu ślubu. Ponieważ pierwszym obowiązkiem kobiety było urodzenie dziecka, którym oczywiście powinien być syn, naturalne jest, że z kolei Zhichen pyta, dlaczego nie mają dzieci. Dowiaduje się wówczas, że małżonkowie nie współżyją ze sobą, mają oddzielne sypialnie i nawet rzadko rozmawiają. Liyan przyznaje jednak, że Yuwen jest wzorową żoną, spełnia wszystkie obowiązki, które do niej należą, opiekuje się mężem nader starannie, cierpliwie znosi jego zmienne nastroje.

Ilustracją tej relacji jest jedna z początkowych scen filmu, kiedy Yuwen wraca z miasteczka z zestawem ziół zażywanych przez męża. On marudzi, przypominając, że poprzednim razem brakowało jakiegoś istotnego składnika. Yuwen zapewnwszy, że tym razem zestaw jest kompletny, wręcza mu paczuszkę. On rzuca ją na ziemię, utrzymując, że i tak nic mu nie pomoże. Yuwen podnosi paczkę, on próbuje się tłumaczyć ze swojego zniecierpliwienia, bierze lek z jej rąk, a gdy kobieta odwraca się, by wejść do domu, Liyen ponownie rzuca paczkę.

W dalszym ciągu swoich zwierzeń czynionych przyjacielowi Liyan mówi z głębokim smutkiem, że oddanie Yuwen wynika tylko z poczucia obowiązku, a nie

z miłości. Wszystko, co czyni, czyni z lodowatym chłodem, nie okazując mężowi odrobiny czułości.

Także Yuwen zwierza się Zhichenowi. Mówi o tym, że wydana za męża czyniła wszystko, co było w jej mocy, aby męża pokochać, ale w jej sercu niepodzielnie panowała dawna miłość. Gdy Liyan zaczął chorować, jego przykre zachowania sprawiły, że nie potrafiła dłużej zmuszać się do udawania oddanej żony. Oddalili się od siebie, a decyzja, by już nie dzielić sypialni, była jej decyzją.

Historia tego trójkąta ani w filmie Fei Mu, ani też w filmie Tiana nie jest opowieścią o zdradzie małżeńskiej. Zarówno Yuwen, jak i Zhichen widzą jasno alternatywę. Gdy między zakochanymi dochodzi do wyznań, biorą pod uwagę trzy możliwości: albo Zhichen od razu wyjedzie, nie komplikując życia przyjacielowi, albo Yuwen ucieknie z nim, albo ta sytuacja rozwiąże się sama, bowiem Liyan umrze. W istocie wariantu ucieczki nie brali pod uwagę, a sama myśl o ewentualnej śmierci męża Yuwen wywołała jedynie dreszcz zgrozy. Choć samobójcza próba Liyana w pewnym momencie mogła przybliżyć takie właśnie rozwiązanie, przyspieszyła wyłącznie wyjazd Zhichena.

Odwiedziny Zhanga Zhichena niczego nie zmieniły w małżeństwie ani w życiu rodziny Dai. Wbrew klasycznej formule, zgodnie z którą przybycie obcego powoduje wstrząs w zastanym układzie, tutaj nic takiego się nie stało. Zhichen wywołał kryzys, ale kryzys ten pozostał bez konsekwencji. Nie spowodował nieodwracalnej tragedii (Liyan nie umarł), nie wybawił bohaterki (Yuwen nie zostawiła męża). Sytuacja wróciła do punktu wyjścia, małżonkowie skazani na siebie, bez żadnych perspektyw odmiany losu, będą nadal wegetować w ruinach starego domu.

Pozornie w filmie Tiana dzieje się bardzo niewiele w warstwie zdarzeniowej: bohaterowie udają się na wycieczkę, Zhichen odwiedza Daixiu w szkole, przyjęcie z okazji szesnastych urodzin Daixiu wyzwala ukryte emocje, Liyan łyka proszki nasenne. Ale każda z postaci trójkąta głęboko przeżywa to niespodziewane spotkanie i jego skutki emocjonalne.

O ile w filmie Fei Mu to Yuwen jest postacią pierwszoplanową, a *voice over* oddaje jej władzę nad narracją, o tyle w filmie Tiana Zhuangzhuanga ta rola przypada Liyanowi, choć nie zostało to podkreślone żadnym szczególnie wybranym w tym celu środkiem filmowym. Wiemy niemal od pierwszej chwili, że Yuwen i Zhichen kochają się i to właśnie jest ich problem, ale dramat, jaki przeżywa Liyan, dojrzewa i ujawnia się powoli. Liyan jest postacią reprezentatywną dla zjawiska kryzysu męskości, który film i literatura chińska, poczynając od przełomu lat 70. i 80., przedstawiała szczególnie często i sugestywnie. System komunistyczny obezwładniał przede wszystkim mężczyzn, przez totalne podporządkowanie, pozbawiając ich przysługujących od wieków prerogatyw i przywilejów. Ale wcześniej uczyniły to wojny, wywołując chaos i dezorientację społeczeństwa w obliczu przemian nieustannie przemieszczających znaki wartości. Liyan należy przy tym do klasy, z którą Mao Zedong rozprawił się na początku, tępiąc właścicieli ziemskich jako wyzyskiwaczy, wrogów ludu, element zbędny, bo niepoddający się reedukacji. W filmie nie ma mowy o prześladowaniach tej klasy, być może duch „nowych Chin” nie ogarnął odległych rejonów, gdzie ludzie wciąż jeszcze nie wiedzą, co się dzieje i kto właściwie rządzi.

Bezsilność Liyana przejawia się w jego chorobie, bardziej urojonej niż rzeczywistej. Yuwen niepokoi się wprawdzie, ale i ona, i Daixiu są przekonane, że trapi

go choroba duszy a nie ciała. Zwłaszcza gdy Zhichen, badając przyjaciela, nie stwierdza u niego domniemanej gruźlicy. Dziś zapewne medycyna określiłaby jego przypadłość jako depresję, lecz wówczas nie rozpoznawano jej jako jednostki chorobowej. Liyan „ucieka w chorobę” przed problemami, którym nie potrafi stawić czoła: oziębłością żony, koniecznością zajęcia się posiadłością, własną niemocą. Czy kocha Yuwen? Na to w filmie nie znajdujemy odpowiedzi. Niewątpliwie jej potrzebuje, podobnie jak jej miłości, która – w jego przeświadczeniu – po prostu mu się należy. Apatia, w jakiej jest pogrążony, sprawia, że nie zabiega o względy żony. Zaczyna zwracać jego uwagę, gdy zdaje sobie sprawę z jej zainteresowania Zhichenem, dostrzega, że pojawienie się przyjaciela spowodowało jej ożywienie, a nawet wesołość. Do czasu jest jednak zbyt pewien lojalności ich obojga, by się tym niepokoić. Nie chciałby stracić Yuwen, ale też nie chciałby rozstawać się z przyjacielem. Próbuje znaleźć sposób, by go zatrzymać na stałe. Obiecuje wyremontować część domu, w której Zhichen mógłby poprowadzić klinikę. Ale wpada też na inny pomysł. Zwraca uwagę na fakt, że towarzystwo Zhichena bardzo cieszy jego młodszą siostrę, która aranżuje spacer, wspólne zabawy, szuka towarzystwa lekarza. Daixiu jest wprawdzie jeszcze tylko uczennicą, ale gdyby Zhichen zechciał na nią poczekać, mogłaby go poślubić za jakieś dwa lata. Z punktu widzenia Liyana jest to rozwiązanie idealne. Zhichen zostanie z nimi, Yuwen zadowolony się rolą szwagierki, on będzie miał ich przy sobie i wszyscy będą szczęśliwi. Dzieli się tym pomysłem z Yuwen, zachęcając ją, by wystąpiła w roli swatki i porozmawiała z Daixiu o perspektywach przyszłego małżeństwa. Zhichen stanowczo odrzuca ten projekt, a napięcie między trójką bohaterów nieuchronnie rośnie. Liyan zaczyna sobie w pełni zdawać sprawę z uczuć, jakie łączą jego żonę i przyjaciela. Nadal jednak chciałby zachować przy sobie ich oboje. Nie waha się prosić Zhichena, by został z nimi z uwagi na Yuwen, dla której jego obecność tak wiele znaczy, podnosi na duchu, napędza radością. Ta rozmowa przyprawia Zhichena o konfuzję; chce pozostać lojalny wobec przyjaciela, ale coraz trudniej przychodzi mu stawianie tamy uczuciom.

W przełomowej dla akcji filmu scenie przyjęcia urodzinowego Daixiu uwaga reżysera i kamery w dalszym ciągu jest skoncentrowana na Liyanie, wyłączonym ewidentnie z radosnej atmosfery, w której pozostali świetnie się bawią. Grają w różne gry, śmieją się, a niepoślednią rolę odgrywa w tych rytuałach alkohol. Przegrani wypijają karny kieliszek. Liyan początkowo próbuje wziąć udział w zabawie, ale próba wypicia odrobiny alkoholu kończy się atakiem kaszlu. Nie pije też Daixiu. Natomiast Yuwen i Zhichen przyspieszają tempo picia i sięgają po większe szklanki, jak gdyby chcieli w ten sposób zatracić się w oszołomieniu. Liyan milczy, tkwi przy stole przygnębiony i wyobcowany, z każdą chwilą coraz wyraźniej uświadamiając sobie, co właściwie dzieje się między jego żoną i przyjacielem. W końcu opuszcza przyjęcie, czego biesiadnicy nawet nie dostrzegają, i udaje się do ogrodu, nie mogąc powstrzymać się od rozpaczliwego szlochu. Motywy jego samobójczej próby nie są do końca jasne. Z jednej strony możemy sądzić, że czując się człowiekiem zbędnym, chce się usunąć, by zwrócić żonie wolność i umożliwić rozpoczęcie nowego życia z człowiekiem, którego kocha. Ale znając dobrze ich oboje, wie, że jego ofiara położyłaby się głębokim cieniem na ich wspólnym życiu, jeśli w ogóle zdecydowałiby się je podjąć. Z drugiej strony zatem mamy prawo przypuszczać, że jest to gest rozpacz, którym Liyan chce zwrócić na siebie

uwagę. Łyka pigułki i zasuwa firanki łóżka w momencie, gdy wszyscy są w domu. Lao Huang, który go odnajduje, nie czyni tego przypadkiem. Zapewne nie ośmieliłaby się budzić swojego pana z drzemki, gdyby nie był to codzienny zwyczaj, a tym samym Liyan mógłby liczyć, że zostanie w porę uratowany. W tej mierze jego kalkulacje, jeśli takowe czynił, okazały się skuteczne. Cała uwaga koncentruje się na nim. Zhichen ratuje go i nie zwleka dłużej z wyjazdem, żona i siostra czuwają przy nim z serdecznym oddaniem. Nie musi już obawiać się, że zostanie porzucony.

Zhang Zhichen jest przeciwieństwem swojego przyjaciela. Jeśli Liyan to typowy przedstawiciel odchodzących w przeszłość „starych Chin”, Zhichen jest człowiekiem „nowych Chin”. O tym, że znalazł swoje miejsce, świadczy nie tylko fakt, że zdobył wykształcenie i prestiżowy zawód, pracuje w klinice w Szanghaju, ale i to, że pytany, co porabiał i gdzie przebywał, wymienia miejscowości na szlaku, który przebyła armia Mao Zedonga. Ma przed sobą przyszłość.

Kiedy Zhichen przyjeżdża bez zapowiedzi w odwiedziny do przyjaciela, którego nie widział od dziesięciu lat, nie wie, że Liyan jest żonaty i to z dziewczyną, którą on sam niegdyś kochał. Zhichen nie ożenił się (zważywszy na życie jakie prowadził, po prostu nie miał kiedy tego uczynić), a w jakim stopniu zaważył na tym zawód miłosny, nie wiemy. Ale pewne jest, że nie zapomniał Yuwen, czego dowodzi jego reakcja przy pierwszym spotkaniu. Jest nie tylko poruszony, ale wręcz wstrząśnięty. Dawna miłość odżywa błyskawicznie. Pierwszą noc pod dachem rodziny Dai spędza bezsennie. Zhichen nie może nie zauważyć, iż Yuwen szuka z nim kontaktu, tak aranżuje spotkania, by odbywały się one sam na sam, a w końcu nie próbuje ukrywać swoich uczuć przed nim, choć czyni to przed innymi. Zhichen jest jednak nie tyle wierny dawnej miłości, ile lojalny wobec przyjaciela. Gdy Yuwen posuwa się za daleko, wręcz prosi ją, by nie ukrywała ich spotkań przed mężem. Ani przez chwilę nie bierze pod uwagę możliwości poślubienia Daixiu, dla niego jest ona nadal dzieckiem, a ewentualność znalezienia się w układzie proponowanym przez Liyana jest dlań nie do pomyślenia. Choć kocha Yuwen, widzi tylko jedno rozwiązanie – powinien jak najszybciej wyjechać. Streszczenie tego wątku nieuchronnie prowadzi do uproszczeń. Nie jest to bowiem opowieść o lojalnym przyjacielu i skłonnej do wiarołomstwa żonie. Nie jest tak, iżby Zhichen nie ulegał pokusie, a Yuwen konsekwentnie dążyła do tego, by zdradzić bądź opuścić męża. Pod wpływem osłabiającego wolę alkoholu Zhichen porywa młodą kobietę w objęcia, by zreflektować się w ostatniej chwili. Yuwen raczej igra z ogniem niż dąży do tego, by w nim spłonąć.

Tian rozgrywa historię tej miłości bardzo subtelnie, na półtonach, niedomówieniach, sugestiach, które wszelako pozwalają widzowi dopowiadać to, czego nie usłyszał i nie zobaczył.

Zhichen zdaje sobie sprawę, że Liyan jest w pełni świadomy tego, co łączy go z Yuwen. W ostatecznej rozmowie z przyjacielem nie próbuje temu przeczyć. Co więcej, przyznaje, iż gotów był popełnić „czyn niegodziwy”, lecz równocześnie zapewnia Liyana, że może nadal w pełni ufać żonie, bowiem wszystko, co mógłby uznać za winę, jest wyłącznie jego winą.

Nie mamy w filmie Tiana bezpośredniego dostępu do emocji i refleksji Yuwen. Niewiele mówi o sobie, ale wiele zdradza przez gesty i zachowania. Znamienna jest różnica sytuacji (w stosunku do filmu Fei Mu), w których spotykamy i że-

gnamy bohaterkę. U Fei Mu widzimy ją na murach, jak gdyby w poszukiwaniu ucieczki od ciężkiej atmosfery domu i przykrych relacji z mężem. Yuwen szuka pretekstów, by wychodzić, swobodnie oddawać się swoim myślom, marzeniom i wspomnieniom. W filmie Tiana częściej widzimy Yuwen uwięzioną w czterech ścianach, zajęta wyszywaniem, jedną z tych błahych czynności, które przystoją zamężnej kobiecie. Zajęta jest tylko pozornie, jej myśli swobodnie błądzą. Samotna, nieszczęśliwa, niespełniona w małżeństwie, przykuta do chorego malkontenta wraca pamięcią, jak możemy sądzić, do lat wczesnej młodości, budzących się uczuć, postaci kochanego mężczyzny. Yuwen żyje wspomnieniami i dlatego tak niesłychanie łatwo powraca do dawnych emocji, gdy zjawia się Zhichen. Początkowo jest to po prostu radość, że może być z nim pod jednym dachem, widzieć go, rozmawiać, otaczać jako gościa wieloma drobnymi uprzejmościami, jak przyniesienie do pokoju kwiatów, gorącej wody czy dodatkowego koca, co przecież mógłby zrobić służący.

Ale miłość budząca się na nowo oczekuje innych gestów, gestów świadczących o wzajemności, rodzi się potrzeba większej intymności, bliskości i to Yuwen jest tą, która zrazu nieśmiało i delikatnie próbuje te sytuacje prowokować. Znamienna w tym względzie jest swoista gra między bohaterami, która polega na gaszeniu i zapalaniu światła. Młoda kobieta, przynosząc do pokoju Zhichena świecę, informuje go, że o pewnej godzinie, każdego wieczoru wyłączany jest prąd. Gdy jej wizyty w pokoju gościa stają się coraz częstsze, Yuwen wchodząc gasi światło. Zhichen zwykle po jakimś czasie zapala je na nowo, a gdy już relacja między nimi staje się oczywista, bohater wyraża swoją rezerwę natychmiastowym zapaleniem światła, gdy tylko Yuwen wieczorem wchodzi do jego pokoju.

Gdy Liyan występuje ze swoją propozycją wyswatania siostry, Yuwen reaguje gwałtowną zazdrością. Zhichen wprawdzie nie dawał jej żadnych po temu powodów, ale z przyjemnością spędzał czas w towarzystwie zawsze wesołej i radosnej dziewczynki, z którą mógł czuć się swobodnie, wolny od napięć towarzyszących jego kontaktom z Yuwen i Liyanem. Daixiu szukała okazji do spotkań, zabaw i spacerów z gościem, bowiem przy nim czuła się beztrosko, szukając odprężenia. To wszystko widzi Yuwen i choć wie, że Zhichen kocha ją, a nie Daixiu, niepokoi się, że jednak sprawy mogłyby przyjąć taki obrót, jaki zaplanował Liyan. Nie potrafi ukryć swoich uczuć, które stają się oczywiste dla wszystkich. Nawet dla Daixiu, która pod koniec filmu pyta ją, czy miała romans ze Zhichenem.

Podczas wieczornego przyjęcia upijają się oboje, Zhichen do tego stopnia, że traci kontrolę nad swoimi zachowaniami. Jego awanse pod adresem Yuwen niepokoją Daixiu, która próbuje osłaniać szwagierkę. Yuwen wzbrania się tylko pozornie. I na nią działa nadmierna ilość wypitego alkoholu. Ta trywialna okoliczność niesie ze sobą szansę spełnienia, na które żadne z nich nie potrafiło się zdobyć. Ale i ta próba kończy się niczym, a samobójczy zamach Liyana kładzie kres wszystkiemu. Poczucie winy i poczucie obowiązku przykują Yuwen do męża jeszcze silniej niż przedtem.

Prócz pięciu postaci, które oglądamy w tym filmie, ma on jeszcze jednego „bohatera” – stary dom rodziny Dai. Teraz mieszkają oni w jego ocalałym, acz bardzo obszernym fragmencie, lecz widok ruin, ogrodów, pasaży pozwala wnosić, iż była to ogromna, zasobna posiadłość, w której kolejne pokolenia gromadziły cenne dobra dziedziczone przez kolejnych właścicieli. Liyan jest ostatnim z rodu, jemu



Wiosna w małym miasteczku, reż. Tian Zhuangzhuang (2002)

przypadła rola strażnika siedziby, której jednakże nie jest w stanie przywrócić dawnej świetności. W swoim obecnym stanie dom nie kojarzy się z pojęciem „gniazda”, schronienia, bezpiecznej przystani. Narzuca wrażenie miejsca, w którym jego mieszkańcy zostali uwięzieni. Kraty, okiennice, kotary, rolety, wąskie przejścia przede wszystkim zamykają, izolują, przesłaniają, wzmacniają poczucie odosobnienia. Wszyscy członkowie rodziny zajmują pomieszczenia od siebie odległe. Gdy chcą się zobaczyć, muszą przebyć znaczne odległości, odnosimy wrażenie, że wciąż się szukają i choć do spotkań w rezultacie dochodzi (choć nie zawsze), nie odnajdują się naprawdę. Wydaje się, że nieustannie błądzą bądź w poszukiwaniu siebie nawzajem, bądź przeciwnie, chcąc uciec, chronić się, wyłączyć, pozostać tylko z własnymi myślami. Tym, który zamyka się we własnym świecie urojeń choroby i wzrastającej melancholii, jest przede wszystkim Liyan, ale ucieka także Yuwen, a Zhichen broni dostępu do siebie. Tylko Daixiu napędza dom radosnymi okrzykami, nawołując jego mieszkańców.

Tian posłużył się, do pewnego stopnia naturalnie, podobną koncepcją formalną jak Fei Mu, czyli wykorzystał długie powolne jazdy kamery. W odpowiedzi na pytania Michaela Berry w tej kwestii wyjaśnił, że wizualną strategię filmu opracował wraz z Li Ping-bingiem, operatorem z Tajwanu. Wybór padł właśnie na niego, po-

nieważ, zdaniem Tiana, znakomici operatorzy z Chin kontynentalnych, jak na przykład Gu Changwei czy Lǚ Yue, posługują się stylem wyjątkowo bogatym i wyrafinowanym, po części pod wpływem kina zachodniego.

Tymczasem *Wiosna w małym miasteczku* wymagała podejścia znacznie prostszego. Choć jest to film barwny, Tian dążył do tego, by przypominał on swoją atmosferą kino czarno-białe, gdzie znaczną rolę odgrywała przestrzeń i ciemność.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Mark Li Ping-bing (ur. 1954, a więc z tego samego pokolenia, co twórcy Piątej Generacji) we wczesnych latach 80. pracował z Wang Tungiem. Później włączył się w nurt Nowego Kina Tajwańskiego i rozpoczął współpracę z Hou Hsiao-Hsienem. Realizował też zdjęcia do filmów twórców z Hongkongu – Ann Hui i Wong Kar-Waia.

Tian znał filmy, przy których pracował Mark Li Ping-bing – *Kwiaty z Szanghaju* (*Hai shang hua*, 1998) i *Miasto smutku* (*Beiqing chengsi*, 1989) i od razu wydał mu się idealnym kandydatem. Ponadto doskonale pasował do zespołu *Wiosny w małym miasteczku*, bowiem znał Ah Chenga z pracy przy *Kwiatach Szanghaju*.

Spędziliśmy mnóstwo czasu – wspomina Tian – dyskutując, jak osiągnąć ten typ wizualnego dystansu, którego poszukiwałem. Zaplanowaliśmy wiele bardzo długich scen, fotografowanych z jednej kamery, obawialiśmy się, że znużymy publiczność, a także, iż fotografowanie ruchów postaci przy takim założeniu może okazać się skomplikowane.

*Uzgodniliśmy zatem, że kamera będzie się znajdować w stałym ruchu. Ten ruch nie musiał być nieodzownie bezpośrednio związany z ruchami aktorów, lecz wносił do filmu subiektywną, niemal voyeurystyczną perspektywę, co przelamywało serię długich, nieruchomych ujęć*¹⁷. Przystępując do współpracy z Tianem, Mark Li Ping-bing¹⁸ miał już za sobą długą i błyskotliwą karierę, zdjęcia do kilkudziesięciu filmów, liczne prestiżowe nagrody krajowe i międzynarodowe, szczególnie rozgłos przyniosła mu współpraca z Hou Hsiao-Hsienem. W 2009 r. dwaj tajwańscy twórcy zrealizowali film o nim *Let the Wind Carry Me*. Rok później ukazał się album jego fotografii pt. *A Poet of Light and Shadow*.

Z okazji edycji tego albumu ukazały się wypowiedzi o nim, które tu przytaczam za źródłami internetowymi: *Obraz Marka Lee nigdy nie jest rezultatem prostego sfotografowania sceny lub krajobrazu. Natomiast próbuje on wywołać u publiczności to samo zaangażowanie i fascynację, jakie zrodziły się w nim w rezultacie „pojawienia się wizualnej magii”, która podporządkowana koncepcji artystycznej, wyposażona w znaczenie, sama w sobie wystarcza dla opowiedzenia historii. Obraz Marka Lee przez ciągłą zmianę wyglądu zostawia miejsce na refleksję i kształtuje emocjonalny sens ujęcia*¹⁹.

Szczególnie charakterystyczna jest w tej mierze opinia Hou Hsiao-Hsiena: *Mark Lee jest tak dobry i doświadczony, że na planie to on decyduje o wszystkim. Nigdy mu nie mówię, co ma robić. Ma on wyjątkową zdolność wychwytywania rzeczywistości. (...) Ujmuje scenę, sytuację, rzeczywisty kontekst, dekoracje i ludzi. Ma swoją własną wizję (...). Jest twórcą w całym tego słowa znaczeniu. Tworzy za pomocą zdjęć. Nawet wówczas gdy nie ma dość czasu, pieniędzy czy czegokolwiek, potrafi w tych granicach zrealizować to, co zechce. Jest prawdziwym mistrzem*²⁰.

Wong Kar-Wai, dla którego robił zdjęcia do *Spragnionych miłości*, scharakteryzował go jako osobę: *Nie można poznać osobowości Marka na podstawie jego*

wyglądu. Na pierwszy rzut oka wydaje się męski i surowy jak żołnierz, podczas gdy w rzeczywistości jest wrażliwy i nieśmiały, gdy pozna się go bliżej²¹.

Biorąc pod uwagę te opinie, jak i wcześniej cytowane wypowiedzi Tiana zarówno na temat operatora, jak i Ah Chenga²², nietrudno o wniosek, że *Wiosna w małym miasteczku* była realizowana przez zespół, który działał w idealnym porozumieniu. Koherencja strony literackiej, walorów zdjęciowych, reżyserii i działań aktorskich jest doprawdy zdumiewająca. Jeśli chodzi o ten ostatni współczynnik, ważna jest kolejna konstatacja Tiana pochodząca z cytowanego wywiadu: *Sposób, w jaki ludzie dzisiaj mówią, poczynając od słownictwa, a kończąc na wymowie, jest bardzo różny od tego, jaki był niegdyś. Realizując film osadzony w latach 40., nie dysponujemy już aktorami, którzy mówili tak jak w dramatach z okresu przed wyzwoleniem. W pierwotnej wersji „Wiosny w miasteczku” dominował wysoce dramatyczny styl charakterystyczny dla ówczesnych dramatów dotyczących współczesności. Spróbowałem czegoś pośredniego. Nie chciałem, żeby publiczność odniosła wrażenie, że bohaterowie posługują się współczesnym językiem miejskim, ale z drugiej strony nie zezwalałem aktorom na kopiowanie teatralnego stylu lat 30. i 40. Co więcej, chciałem, by oddali przez dialog duszne, represyjne uczucie, będące rezultatem ich zamknięcia*²³.

Choć wspomniałam, że brak *voice over* odebrał postaci Yuwen rolę nadrzędną, która przypadła Liyanowi, w istocie Tian Zhungzhuang prowadzi narrację tak, by obdzielać poszczególnych bohaterów niemal jednakową uwagą. Konsekwentnie podkreśla dramat trojga ludzi, w równej mierze dlań ważnych. Obserwujemy to od samego początku, gdy kolejno ukazuje *dramatis personae*: najpierw Yuwen idącą murem, potem Liyana w ogrodzie, Zhichena wsiadającego do pociągu. Lao Huang pojawia się zaraz po nich ukazany jak ten, który nieustannie troszczy się o młodego pana.

Kamera jest w nieustannym ruchu, choć niekoniecznie podąża w każdym przypadku za postaciami; myszkuje swobodnie po domu niezależnie od tego, czy któryś z bohaterów miałby ją prowadzić. Na przykład gdy Yuwen wchodzi do domu, kamera pokazuje ją z góry, ale w trakcie zmienia położenie wolną jazdą. Obserwujemy też ciekawe połączenia kadrów statycznych i tych, które są rezultatem nieustannego przemieszczania się kamery. Bardzo często jest tak, że poruszający się bohaterowie są zdejmowani statyczną kamerą, natomiast gdy zastygają w bezruchu, kamera rozpoczyna powolną jazdę. Gdy Liyan i Lao Huang rozmawiają w ogrodzie o wiosnie, kadr jest statyczny i ukazuje tylko młodego człowieka, mimo że dialog nie milknie ani na chwilę. Głos służącego dobiega zza kadru. Po chwili jednak kamera rusza i przemieszczając się w prawo, ujmuje obie postaci, by zatrzymać się ponownie. Nie inaczej została rozegrana scena między Yuwen i Liyanem, gdy młoda kobieta przychodzi z lekarstwem.

Z kolei w wielu innych scenach kamera chwyta postaci wchodzące w kadr bądź je wyprowadza poza jego obręb. W wielu sytuacjach podąża też za postaciami. Gdy Zhichen wchodzi do domu i zmierza w stronę przeznaczonego dlań pokoju, poprzedza go służący otwierający liczne drzwi, a przede wszystkim okna, przez które wpada światło słoneczne, rozjaśniając ponure wnętrze. Po chwili przez szybę widzimy Yuwen z miotłką w ręce, zajętą odkurzaniem, a Lao Huang wnosi do pokoju gościa doniczkę z kwitnącymi orchideami, by zapach kwiatów wyeliminował stęchłe wonie starzyzny. Służący mówi też Zhichenowi, że Yuwen

z upodobaniem hoduje orchidee. Nie jest to szczegół pozbawiony znaczenia, podobnie jak wybór orchidei.

Symboliczne znaczenie orchidei – jak pisze Wolfram Eberhard w *Symbolach chińskich – wiąże się z jej zapachem, a mianem „pokoju orchidei” nazywa się pokój młodej dziewczyny albo małżeńską sypialnię. Oddech pięknej kobiety pachnie orchideami. W starych tekstach kwiaty te mają różne znaczenie, ale zasadniczo odnosi się ono do piękna i miłości. Może też odnosić się do gestu zgody, w myśl słów z „Księgi Przemian”: „słowa zgody pachną jak orchidee”²⁴.*

Motyw orchidei jest wygrywany wystarczająco długo, by zwracał na siebie uwagę. Nie jest natrętnie eksponowanym symbolem, który pozostawałby niezrozumiały dla Europejczyka, ale wnosi szczególną aurę niezwykłości i piękna, dla chińskiego widza zapewne bardziej wymowną.

Dramat przeżywany przez trójkę bohaterów dochodzi do głosu nie tylko w scenach konfrontacji, lecz także wówczas, gdy każde z nich znajduje się osobno. Właśnie to ich wizualne rozdzielanie sugeruje niedwuznacznie, że dla każdego z nich jest to inny problem, z którym nie potrafią się uporać, i że choć mamy do czynienia ze związkami (Yuwen i Liyan – małżeństwo, Yuwen i Zhichen – zakochani, Liyan i Zhichen – przyjaciele), to właśnie one sprawiają podstawową trudność. Podobnie jak w ekspozycji trójka bohaterów ukazywała się na ekranie kolejno, tak w trakcie filmu widzimy samotną, zadumaną Yuwen na murach, gdy patrzy w dół z wysokiej skarpy, jakby chciała rzucić się do rzeki; potem kamera zagląda do pokoju Liyana, na pozór zatopionego w lekturze, lecz w gruncie rzeczy zatroskanego; również w swoim pokoju izoluje się Zhichen (najczęściej siedzi na podłodze), bijąc się z myślami.

Jest charakterystyczne, że chociaż mamy tu do czynienia najczęściej z bohaterami zatopionymi w rozmowie, ani razu Tian nie korzysta z figury ujęcia-kontrujęcia. Albo widzimy postaci frontem zwrócone do kamery, albo w różnych układach, kiedy są ujmowane z boku. Tian często korzysta z powtórzenia układu. Jeśli w jednej scenie widzimy rozmówców frontalnie, ta sama relacja powtórzy się w ujęciu kolejnym, tyle że będzie to już inna para.

Drobiazgowo porównywanie różnic, które Tian wprowadził do swojego remake’u *Wiosny w miasteczku*, nie wydaje mi się konieczne. Skoncentrowałam się na tym, co uznałam za istotne, kierując się w tej mierze wypowiedziami samego reżysera. Dla przykładu chcę jednak wspomnieć o dwu scenach całkowicie nowych, które zwrócą uwagę widza nawet w sytuacji, gdy nie będzie oglądał obu filmów bezpośrednio jeden po drugim.

Pierwsza z tych scen rozgrywa się w szkole, dokąd Zhichen udał się wraz z Daixiu. Wcześniej już podekscytowana obecnością gościa dziewczynka zwracała się do Yuwen, jak niezwykle fascynującą postacią jest młody lekarz. Mówiła też, jak zazdrosne byłyby jej koleżanki, gdyby mogły go poznać i zobaczyć, że widuje ona kogoś tak przystojnego i interesującego. Ona i jej koleżanki adorowały wcześniej nauczyciela, ale teraz Daixiu ocenia go jako postać w ogóle niegodną uwagi. Scena w szkole pojawia się po cięciu, bez żadnego wprowadzenia, nie dowiadujemy się, jak doszło do wizyty Zhichena w klasie. Widzimy bohatera, jak udziela zebrany lekcji tańca. Tańczy z Daixiu walca Straussa, a dziewczynka błyskawicznie podchwytuje rytm i kroki. Jej koleżanki są jednak zbyt zawstyżone i nieśmiałe, żeby iść w jej ślady mimo zaproszenia. Zgłasza się natychmiast jeden z chłopców i zabawa w najlepsze trwa nadal.

Daixiu wraca ze szkoły tak zgrzana i podniecona, że budzi to niepokój Yuwen. Następująca teraz jej rozmowa ze Zhichenem przypomina scenę zazdrości. Wspomina gościowi zażyłość z dziewczynką, zwraca uwagę na jej młody wiek i przedwczesne przebudzenie zainteresowań, które Zhichen mógł spowodować swoim zachowaniem. Ostatecznie jednak sama czuje się zażenowana i wycofuje się z zarzutów, obracając swoje napomnienia w żart. Ale kolejna rozmowa na temat swatów nie jest już żartem, choć Zhichen tak właśnie chciałby ją potraktować.

Drugą ważną dodaną sceną, o której już wspomniałam, to wyjście Liyana do ogrodu w trakcie przyjęcia urodzinowego. W sytuacji, gdy dochodzi do szczytu napięcia między Yuwen i Zhichenem, a alkohol ujawnia to, co wcześniej pozostawało ukryte, Tian chciał to zrównoważyć, poświęcając uwagę temu trzeciemu, równie nieszczęśliwemu, jak zakochana para. Strategia autorska reżysera w tej mierze miała na celu możliwie dalekie odejście od modelu, w którym stworzonym dla siebie kochającym się ludziom przeszkadza ktoś trzeci budzący niechęć i zniecierpliwienie. Liyan nie jest typowym zazdrosnym mężem. Nieprzypadkowo, gdy Zhichen ratuje go po nieudanej próbie samobójstwa, mówi do Yuwen: *Jeśli ktoś tu zasługuje na śmierć, to na pewno nie on*. Wracając do omawianej sceny, widzimy, jak Liyan udaje się w głąb ogrodu śledzony przez kamerę, po chwili wraca tą samą drogą, by dojść do drzewa znajdującego się na pierwszym planie. Przystaje, opiera się o konar i zaczyna płakać. W tym momencie zatrzymuje się też kamera i ten statyczny kadr utrzymuje się na ekranie dość długo. Jest pierwszym z klasycznego układu triady, bowiem za chwilę zobaczymy Yuwen płaczącą na łóżku w swoim pokoju i Zhichena, który próbuje ochłonać u siebie.

Najbardziej dramatyczny charakter ma scena między Zhichenem i Yuwen, gdy młoda kobieta zdecydowanie wchodzi do jego pokoju, mimo że on nie chce jej wpuścić, obawiając się, że nie zdoła nad sobą zapanować. W przypiływie desperacji sam wychodzi, zamykając drzwi na klucz, by tylko odseparować się od zdeterminowanej kobiety. Są to jednak szklane drzwi i Yuwen wybija szybę, kalecząc się boleśnie. Wszelako ten incydent rozładuje napięcie. Kolejne sceny znów przynoszą powtórzenie, sygnalizując kolejno stan, w jakim znajduje się cała trójka. Zhichen przychodzi do pokoju Liyana, prosząc go o środki nasenne. Liyan mówi, że sam już zażył jedną pigułkę, ale żeby zasnąć, potrzebuje drugiej. Zaraz po wyjściu Zhichena zjawia się Yuwen z tą samą prośbą. Między małżonkami dochodzi do decydującej rozmowy, ale choć pada niewiele słów, wszystko zostaje wyjaśnione w niedopowiedzeniach. Yuwen nie odpowiada na sugestię męża, że mogliby zbliżyć się do siebie i zacząć życie od nowa. Nie odpowiada też na pytanie, czy kocha Zhichena, ale jej milczenie jest nader wymowne. Jaka będzie konsekwencja tej rozmowy, już wiemy.

Wiosna w małym miasteczku spotkała się z pełnym uznaniem i akceptacją. Film nie budził już skojarzeń i interpretacji natury politycznej, jak niegdyś dzieło Fei Mu. Oddano mu pełną sprawiedliwość jako kameralnemu dramatowi psychologicznemu, zrealizowanemu z niezwykłą maestrią i subtelnością.

Tian powrócił do swojego zawodu, a Fei Mu zajął eksponowane miejsce na kartach historii chińskiego kina.

- ¹ Dystrybutorzy angielscy różnicowali tytuły obu dzieł. Film Fei Mu to *Spring in a Small Town*, podczas gdy film Tiana Zhuangzhuanga został nazwany *Springtime in a Small Town*. Odpowiednio, zgodnie z sugestią Imdb, film Mu będę nazywać *Wiosną w miasteczku*, podczas gdy film Tiana, *Wiosną w małym miasteczku*.
- ² Tian Zhuangzhuang, *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 73.
- ³ Tamże.
- ⁴ Literaturę przedmiotu w języku chińskim przytacza Carolyn FitzGerald w tekście „*Spring in a Small Town*”: *Gazing At Ruins*, w: *Chinese Films in Focus II*, red. C. Berry, Palgrave Macmillan, Houndmills 2008, s. 210-211.
- ⁵ Tian Zhuangzhuang, dz. cyt., s. 73.
- ⁶ C. FitzGerald, dz. cyt., s. 207.
- ⁷ F. Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- ⁸ Teksty te są dostępne wyłącznie w języku chińskim. Tezy Fei Mu przytaczam za artykułem Cao Mengge, *The Influence of Chinese Painting on Fei Mu's Film Aesthetic*. Por. <http://caomengge.wordpress.com/2013/02/05/the-influence-of...> (dostęp: 1.05.2014).
- ⁹ Tamże, s. 2.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ Tamże, s. 3.
- ¹² Cytaty pochodzą z pism brytyjskiego historyka sztuki Michaela Sullivana, wybitnego znawcy i kolekcjonera sztuki chińskiej. Przytaczam za: <http://science.jrank.org/pages/8187/Aesthetics-in-Asia=China...>, s. 1 (dostęp: 2.05.2014).
- ¹³ Tamże, s. 1.
- ¹⁴ Skrót głównych założeń przytaczam za: <http://mt.china-papers.com/2/?p=208836> (dostęp: 3.05.2014).
- ¹⁵ Tian Zhuangzhuang, dz. cyt., s. 74.
- ¹⁶ *Chiny. Kraj niebiańskiego smoka*, red. E. L. Shaughnessy, tłum. A. K. Maleszko, B. Mięrzajewska, Horyzont, Warszawa 2001, s. 58.
- ¹⁷ Tian Zhuangzhuang, dz. cyt., s. 75.
- ¹⁸ Nazwisko operatora pojawia się w kilku różnych wersjach. Prócz wymienionego podpisywał się także jako Mark Lee Ping Bin, Mark Lee i Lee Ping Bing.
- ¹⁹ http://www.asiaticafilmmediale.it/en_page.php?id=87 (dostęp: 14.05.2014).
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże.
- ²² Ah Cheng pojawia się w czołówce nie tylko jako scenarzysta, lecz także jako doradca artystyczny.
- ²³ Tian Zhuangzhuang, dz. cyt., s. 75-76. Tian przytacza też zabawne szczegóły dotyczące współpracy z aktorami. Powiedział mianowicie: *Często trudno jest powiedzieć, która rola byłaby właściwa dla danego wykonawcy, jeśli nie zna się dobrze aktora jako człowieka. Wszyscy aktorzy w tym filmie byli młodzi i mało znani, potrzebowali czasu, by się ze mną oswoić. Początkowo zamierzałem obsadzić Xina Baiqinga w roli męża, ale nie podjąłem jeszcze żadnej decyzji co do pozostałej obsady. Później Wu Jun stawiał się na casting, gdy szukałem wykonawcy roli lekarza, i choć nie byłem pewien, czy to dobry pomysł – był za młody i zbyt przystojny – po przesłuchaniu wielu innych kandydatów, sądziłem, że nie znajdę nikogo lepszego. Wu Jun i Xin Baiqing rozpoczęli próby kamerowe swoich ról, tymczasem poznałem ich już lepiej i pewnego razu, na dwadzieścia dni przed rozpoczęciem zdjęć, nagle zdecydowałem, że zamienią się rolami. Najpierw myśleli, że żartuję, ponieważ byli już dobrze przygotowani do realizacji swoich zadań. Ale powtórzyłem: „Nie żartuję, chcę, żebyście zamienili się rolami”. I tak właśnie się stało. Ponieważ Wu Jun grał teraz rolę męża, zdecydowałem się zaakcentować jego chorobę, kazałem mu zapuścić brodę i w ogóle uczynić tę postać bardziej mroczną, by przesłonić jego naturalną charyzmę i urodę.*
- ²⁴ W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik*, tłum. R. Darda, wyd. II, Universitas, Kraków 2007, s. 181-182.