

Tajemnice i pułapki chińskiego domu

ALICJA HELMAN

W chińskim podejściu do architektury kluczowym pojęciem jest mur. Poczynając od Wielkiego Muru, jednego z najsłynniejszych zabytków świata, na murach otaczających miasta, dzielnice, domy kończąc, mur jest czymś wszechobecnym. Chiny – w przeświadczeniu starożytnych – stanowiły centrum cywilizowanego świata, były „wszystkim pod niebem”, co należało chronić przed zagrożeniem ze strony barbarzyńców. Nie tyle wrogich państw, bowiem Chińczycy wierzyli, że poza Chinami nie ma żadnych państw, społeczeństw, istot zasługujących na miano ludzi, lecz jedynie ciemna pustka i dzikość. Chiny odgrodziły się od barbarii Wielkim Murem, którego budowę rozpoczęto jeszcze w czasach dynastii Zhou (1122-221 p.n.e), ale zasługi budowniczego Muru zostały przypisane Pierwszemu Cesarzowi z dynastii Qin, za którego czasów zostały połączone wybudowane już odcinki i dobudowana część wschodnia i zachodnia. Ale gruntownej rekonstrukcji dokonano dopiero w czasach dynastii Ming (1368-1573).

Chińczycy, budując miasta, otaczali je murami aż do połowy XX w., ich znaczenie obronne dodatkowo wzmacniały fosy. Zwykle mury budowano na planie czworoboku, rzadziej zdarzały się owalne. Głównym materiałem budowlanym była ubita ziemia mieszana z tłuczonym kamieniem i drewnem, później zastąpiono ją cegłą. Z czasem mury traciły znaczenie obronne, mimo to wznoszono je nadal, bowiem – jak pisze Nancy R. S. Steinhardt – *zawsze miało to swoje znaczenie symboliczne*¹.

Ta sama autorka utrzymuje, że czworoboczne ogrodzenie odgrywało fundamentalną rolę w chińskim widzeniu przestrzeni, zatem murami otaczano też klasztory, rezydencje, urzędy, a w okresie rozbicia każde z państw prócz murów opasujących stolicę miało też „wewnętrzne miasto” – otoczony murami zespół pałacowy, gdzie rezydował władca i rząd.

Idea odgrodzenia patronowała zatem budownictwu, wyrażając potrzebę zamknięcia się przed tym, co obce, a tym samym niepożądane, zbędne, niebezpieczne. Miasto, osiedle, pałac, dom dzięki murom zachowywały poczucie bezpieczeństwa, utwierdzały własną, swojską tożsamość przeciw wszelkiej obcości.

*W Chinach cesarskich – pisze Steinhardt – każdy, kto mógł sobie pozwolić na postawienie domu, budował go, toteż architektura mieszkalna jest zapewne najstarszą nieprzerwanie kontynuowaną w tym kraju tradycją. (...) rodziny podchodziły do wszystkich aspektów budowy domu bardzo poważnie. I dziś, jak w czasach cesarstwa, rodzina najpierw wybiera miejsce pod don zgodnie z zasadami feng shui, co ma zagwarantować, że będzie to miejsce najlepsze z możliwych, najlepiej zabezpieczone od deszczu, wiatru i innych kaprysów pogody*².

Blizszy opis typowej architektury domu i rezydencji chińskiej daje Jacques Pimpaneau. Podkreśla w nim lokalne różnice między budownictwem rejonów północnych i południowych, występujące z uwagi na klimat i dostępność materiałów. Na północy częściej budowano z cegły lub gliny, na południu wykorzystywano drewno, na południowym wschodzie bywało ono często jedynym materiałem budowlanym. Ale niezależnie od lokalnych różnic można wskazać cechy charakterystyczne dla architektury.

Najbardziej typowy to prostokątny budynek z fasadą na jednej z dwóch dłuższych ścian, z drzwiami i oknami wychodzącymi na dziedziniec i z dachem dwuspadowym (wielkie budowle miały często dachy o czterech spadach). Jego rozmiary zależały od liczby „jian”, tzn. przedziałów czy też przestrzeni między poszczególnymi słupami podtrzymującymi dach. Słupy łączono wzdłużnie belkami poziomymi („lin”) i w szereg belkami poprzecznymi („liang”). Drewniane listwy („chuanzi”) podtrzymywały pokrycie z okrągłych ceramicznych dachówek („wazi”), a belka szczytowa („jilin”), obłożona cementem, tworzyła grani dachu („wuji”). Dach wystawał poza ściany i tworzył okap („yan”). Ściany boczne i fundamenty były ślepe, natomiast ściana fasadowa była albo bardzo niska i z wieloma oknami, albo składała się wyłącznie z okien-drzwi. Okna wyposażone były w drewnianą kratę, od środka wyklejaną przezroczystym papierem. Drewniane okiennice, element raczej rzadki, mocowano nad oknem i podnoszono drewnianym prętem. Ponieważ domy stawiano na podwyższeniu z ubitej ziemi pokrytej płaskimi dachówkami, prowadził do nich co najmniej jeden stopień. U dołu framugi („menkuang”) znajdował się próg („menjian”), który należało przekroczyć, żeby wejść do środka. Na północy, w suchym klimacie, dachy bywały jednospadowe i lekko pochylone (spad od 5 do 8%) lub też nieco wypukłe, z dużym okapem, wspartym na słupach, co razem tworzyło rodzaj krużganka ochraniającego ściany przed spływającą wodą (było to szczególnie ważne w przypadku ścian glinianych). Okap zasłaniał jednak światło i zapewne dlatego brzeg dachu był wywinięty na zewnątrz. Dachy spadziste, ułatwiające spływanie wody, a także wypukłe budowano głównie na południu Chin. Wypukły kształt dawał lepszą osłonę przed częstymi w tamtych rejonach tajfunami, chroniąc przed zerwaniem dachówki po stronie zewnętrznej. Niektóre budynki miały piętro, bardzo rzadko dwa, ponieważ jeśli były nadmiernie wysokie, wewnętrzny dziedziniec stawał się zbyt zacieniony i wilgotny. (...)

Rezydencja składała się z trzech lub czterech takich budynków usytuowanych wokół wewnętrznego dziedzińca. Główny dom stał w głębi, zwrócony fasadą na południe, w kierunku bramy. (Tak przynajmniej zakładała teoria, w praktyce bywało różnie). Mieszkał w nim przywódca rodziny, a w dwóch budynkach bocznych, zwróconych ku sobie fasadami, jego młodszy bracia i żonaci synowie. Te duże domostwa przeznaczone były dla dużych rodzin, nie zaś jedynie dla pary małżeńskiej. Jeśli dziedziniec nie był ogrodzony prostym murem z bramą prowadzącą na zewnątrz, stał tam czwarty budynek, na wsi służący jako stajnia, a w mieście jako pomieszczenie dla służby. Bramę usytuowaną na osi budynku głównego osłaniał zwykle murek. Mogła się ona znajdować również z boku. Służyło to zachowaniu prywatności, ponieważ wewnętrzne podwórze było wówczas niewidoczne z zewnątrz, nawet przy otwartej bramie, a ponadto chroniło przez złymi duchami, które podobno poruszały się wyłącznie w linii prostej. Mury zewnętrzne pozbawione były okien i mieściły tylko bramę. Dziedziniec nigdy nie wykładano w całości płytami, lecz pozostawiano miejsce na

kwiaty lub drzewa, a w wielkich glinianych misach gromadzono deszczówkę, w innych sadzono rośliny lub hodowano złote rybki o wylupiastych oczach i nadzwyczaj długich płetwach. Z powodu wymogów geomancji kuchnie na ogół umieszczano w najbardziej pomyślnym miejscu – w kącie południowo-wschodnim, toalety zaś w kącie południowo-zachodnim, najmniej szczęśliwym ³.

O uroku architektury chińskiej decyduje kilka elementów: kameralny charakter siedzib usytuowanych przy wewnętrznym dziedzińcu, często w otoczeniu ogrodu lub przynajmniej kilku roślin zapewniających kontakt z naturą; przelamujące monotonię łączenie symetrycznej zabudowy wokół osi centralnej, dające poczucie harmonii, z różnorodnością innych elementów układu, na przykład z wysokością dachów; udana synteza powierzchni prostych i surowych, na przykład z murów zewnętrznych, i powierzchni dekorowanych. Pewien wpływ na estetykę zabudowań wywarła geomancja, gdyż wymuszała odstępstwa od zasady zachowania symetrii w architekturze, i nawet jeśli jej założenia są dyskusyjne, to w sposób naturalny – nie tak nieświadomy, jak mogłoby się здаwać – wytworzyła artystyczną jakość chińskich domów ⁴.

Jeśli jednak wrócimy do kwestii symboliki chińskiej architektury, tak często i chętnie wykorzystywanej przez kino, pojęciem centralnym stanie się zamknięcie oraz opozycja dom-świat, swojskie-obce, bezpieczne-niebezpieczne oraz to wszystko, co można powiązać ze wskazanymi opozycjami.

Chiński melodramat w rozlicznych odmianach najczęściej podejmuje temat domu, rodziny, najogólniej wszystkiego, co domowe. Wedle Ma Ning melodramat wciela specyficzny kulturowo typ wyobraźni, która łączy się z chińską tradycją metafizyczną, etyczną, estetyczną i polityczną. To właśnie w tej formie ekonomia moralna tradycyjnej kultury chińskiej utwierdza się na obszarze kultury masowej ⁵. Podejmując ten temat na przykładzie filmów *Kusicielski księżyc* (1996) Chena Kaige, *Happy Together* (1997) i *Spragnieni miłości* (2000) Wong Kar-waia oraz *Drogi do domu* (1999) Zhanga Yimou Rey Chow uzasadnia swoje zainteresowanie kwestią domu cytatem z Henry'ego Harootuniana: *Dom tworzy przestrzenny rezerwuar najbardziej pierwotnych stosunków rządzących codziennymi zachowaniami*. Zwraca uwagę na relacje między członkami rodziny i na formę wyrastającą z doświadczeń najbardziej archaicznych ⁶. Z domem – dodajmy – kojarzy się poczucie bezpieczeństwa, odseparowania od tego, co obce i wrogie, dom jest miejscem schronienia, przystosowania, umożliwia rozwiązywanie konfliktów. Poza dom usuwa się to, co niebezpieczne, co prowadzi do antagonizmów, co zostało uznane za złe. Wszelako będą mnie interesować te filmy, w których pozytywne konotacje związane z domem ulegają odwróceniu, a to, co w konsekwencji podlega metaforyzacji, wyrasta dalece ponad zespół pojęć wiązanych z domem jako takim, budowlą zamieszkiwaną przez rodzinę. Biorę pod uwagę trzy filmy twórców Piątej Generacji: *Zawieście czerwone latarnie* (1991) Zhanga Yimou, *Kusicielski księżyc* Chena Kaige i *Wiosnę w małym miasteczku* (2002) Tiana Zhuangzhuanga. Filmy Wielkiej Trójki, niezależnie od okresu, w którym powstały, wykorzystują tę samą strategię charakterystyczną dla kina tej właśnie generacji. Przedstawiają pewien indywidualny przypadek, by przez losy jednostki przekazać uogólnienie, społeczną diagnozę, z reguły subwersywną i mimo zawołowanej formy na tyle czytelną, by filmy te wydawały się co najmniej „podejrzane” lub wręcz spotykały się z zakazem wyświetlania (przypadek filmu *Zawieście czerwone latarnie*). Z wyjątkiem filmu Tiana, którego akcja toczy się po II wojnie światowej, na gruzach starego porządku,

dzieła Zhanga i Chena rozgrywają się w latach dwudziestych i trzydziestych, co nie zmienia faktu, że są wypowiedziami na temat Chin współczesnych i tak też je odczytywano. W każdym z nich dom, pojmowany jako miejsce zamknięte, jest światem, z którego nie potrafią, a czasem nawet nie próbują wydostać się uwięzieni w nim bohaterowie. „Miejsce zamknięte” funkcjonuje w tych trzech filmach odmiennie, wiąże się z innym systemem uwarunkowań, motywacji, działań i emocji, innym ukształtowaniem podstawowych opozycji, niemniej w każdym zamknięcie jest wyrokiem, od którego nie ma odwołania.

Uwięzione kobiety

Kiedy dziewiętnastoletnia studentka Songlian, bohaterka filmu *Zawieście czerwone latarnie*, przechodzi na drugą stronę muru otaczającego okazałą rezydencję Chena Zuoqiana, by zostać Czwartą Panią, czyli po prostu kolejną jego konkubiną, wkracza na obszar zamknięty, z którego już nie wyjdzie. I my razem z nią dostajemy się na teren domu-miasta, który rządzi się własnymi prawami i podporządkowuje niepisanyemu regułom życie jego mieszkańców. Inaczej niż w opowiadaniu Su Tonga *Zony i konkubiny*, które stało się podstawą scenariusza, gdzie dom otoczony był wspaniałym ogrodem, tutaj wydaje się, że obwarowany murem kamienny świat nie ma żadnego związku z naturą. Songlian przybywa drogą wiodącą przez las. Przy odgłosach muzyki mija ją tradycyjny orszak ślubny. Bohaterka wprowadza go wzrokiem, jak gdyby żegnając alternatywny wariant własnego losu. Miała bowiem wybór. Mogła bądź poślubić młodego, ubogiego człowieka bądź zostać konkubiną starzejącego się, przeszło pięćdziesięcioletniego, lecz niezmiernie bogatego mężczyzny. Nie wahała się, jej los jakimkolwiek miałby się okazać, jest wynikiem własnej decyzji Songlian.

Zhang Yimou przeniósł akcję opowiadania Su Tonga z południa na północ Chin, a powodem jego decyzji był wzgląd na architekturę. W wywiadzie udzielonym Mayfair Mei-Hui Yang powiedział: *W Chinach ucisk ludności trwa od tysięcy lat. Rewolucja w istocie niczego nie zmieniła. Nadal mamy system autokratyczny („zhuanzhi”), feudalny system patriarchalny („fengjian jiazhangzhi”). Nieliczni ludzie nadal chcą kontrolować wszystko i narzucać rygorystyczny porządek.*

Oto dlaczego byłem tak podekscytowany, kiedy odkryłem w prowincji Shanxi stary szlachecki dwór, który stał tam od stuleci. Jego wysokie ściany formowały wzór doskonałego kwadratu, który idealnie wyrażał starą obsesję ścisłego porządku. Chińczycy od dawien dawna zamykali się w ograniczonych ścianami przestrzeniach (...). Posiadłość ta należała do bogatego kupca i jego czterech synów. Wszyscy tam żyli ze swymi żonami i rodzinami. Patriarcha był bardzo surowy we wszystkim, co dotyczyło pijaństwa, hazardu i rozwiązłości. W okresie Republiki (1911-1949) mieli stu sześćdziesięciu służących, szesnastu nosiwodów pracujących przez dwadzieścia cztery godziny. Był dobry dla ludzi. Ktośkolwiek w okolicy obchodził jakąkolwiek uroczystość rodzinną, mógł zgłosić się do dworu i otrzymać tyle ziarna, ile mógł unieść. Dlatego mieszkańcy okolicy chronili tę rodzinę i dom podczas Rewolucji Kulturalnej⁷.

Architektura domu, a właściwie kompleksu połączonych budowli wybranych przez reżysera urzeka pięknem i harmonią. Jest ogromny, piętrowy, poszczególne części są łączone schodami, krużgankami, galeriami, zabudowanymi i odkrytymi;



Zawieście czerwone latarnie, reż. Zhang Yimou (1991)

przestrzeń wydłużonego dziedzińca, przez który przechodzi Songlian w drodze do przeznaczonego dla niej domu, wydaje się nie mieć końca. Dom ten jest obszerny, luksusowo wyposażony i ozdobiony, lecz w istocie bohaterka nie obejmuje go w posiadanie, lecz to ona przechodzi we władanie „domu”. Panem i władcą jest oczywiście Chen Zuqian, lecz dom wciela i materializuje jego panowanie. Rządzi „dom” w rozumieniu tradycji, z której wywodzą się zasady obowiązujące od wieków. Te jawnie manifestowane, o których bohaterka jest informowana, gdy w odpowiedzi na swoje pytania, wątpliwości i komentarze stale słyszy, że takie właśnie są zasady obowiązujące w tym domu. Ale są też niejawne reguły gry, o których się nie mówi, ale które się milcząco egzekwuje.

Dom jest materialnym wyrazem zamknięcia, zasady, które w nim panują, na swój sposób również wyrażają zamknięcie, niemożność przekroczenia, wyjścia poza nie. Songlian przekonuje się o tym ustawicznie, od kwestii drobnych, aż po sprawy życia i śmierci.

Prócz zasad są jeszcze rytuały, postrzegane w sposób nader rygorystyczny. Rytualizację augmentującą przesłanie dzieła wprowadza dopiero film, nie ma jej w opowiadaniu Su Tonga, gdzie stosunki między Panem a jego „dworem” mają charakter bardziej familiarny. Rytualizacja wprowadza metaforyzację na poziomie znaczeniowym, co było świadomym zamierzeniem reżysera. W wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry powiedział: *Przez dziesięć lat rewolucji kulturalnej nasze życie było całkowicie podporządkowane konieczności wykonywania niezliczonych rytualnych gestów i ceremonii. Wczesne wstawanie, odmeldowywanie się przywódcom, deklarowanie lojalności wobec Przewodniczącego Mao, to były te niezmiennie rytuały rządzące naszym życiem. W tym ceremonialne wymuszonych zachowań jedynostka jest całkowicie bezsilna. Przez cały mój film powtarzająca się czynność zapalania i gaszenia latarni reprezentuje ten rodzaj codziennego rytuału*⁸.

Elżbieta Durys, analizując film Zhanga, utrzymuje, że *ukazuje on funkcjonowanie jedynostki w systemie totalnym*⁹, a dom, do którego trafia bohaterka, *posiada cechy instytucji totalnej*¹⁰. Pojęcie i charakterystykę instytucji totalnej bierze od Ervinga Goffmana. Przytaczam za nią ów cytat, który charakteryzuje funkcjonowanie domu Chena Zuqiana w sposób wręcz idealny.

„Po pierwsze”, całe życie ich mieszkańców toczy się w jednym i tym samym miejscu i podlega tej samej władzy. „Po drugie”, we wszystkich fazach codziennej

*działalności ich członkowie pozostają w bezpośrednim towarzystwie dużej liczby innych członków. Wszyscy oni traktowani są jednakowo, muszą pracować razem i wykonywać te same czynności. „Po trzecie”, cały ich dzień jest ściśle zaplanowany, tak że jedna czynność w wyraźnie przewidzianym czasie przechodzi w drugą. Plan ten narzucony jest z góry przez system formalnych rozporządzeń, a jego przestrzegania pilnuje zespół nadzorców. Wreszcie, „po czwarte”, poszczególne czynności są przymusowe i stanowią część jednego planu ogólnego, którego celem jest realizacja oficjalnych zadań danej instytucji*¹¹.

Goffman podkreśla także ograniczający charakter instytucji totalnej, zwraca uwagę na brak kontaktów ze światem zewnętrznym, symbolizowany przez wysokie mury, zamknięte drzwi, zakratowane okna itp.

W istocie mieszkanki rezydencji Chena nie są w niej zamknięte żadnym nakazem czy zakazem, mogą udawać się do miasta (w filmie niekiedy się o tym wspomina), ale nigdy nie widzimy, by któraś z nich opuszczała dom bądź do niego wracała. Całe ich życie toczy się tutaj, a wypełnia je rywalizacja o względy Pana i związane z tym pozycja i przywileje.

Jedynym celem funkcjonowania tak pomyślanej instytucji-domu jest zaspokajanie potrzeb i wymagań oraz bezwzględne wypełnianie rozkazów Pana. Wszyscy prześcigają się w staraniach, by mu służyć jak najlepiej i wychodzić naprzeciw jego zachciankom. Obowiązek podporządkowania obowiązuje w jednakim stopniu wszystkich, nawet tę, która w danym momencie jest najbardziej uprzywilejowana, o czym szybko przekonuje się Songlian. Pewna swego uroku i władzy nad zmysłami mężczyzny pozwala sobie okazać gniew i niezadowolenie, gdy odkrywa, że Pan darzy względami również jej znenawidzoną służącą, Yan'er. Tego wieczoru latarnie zapalają się przed domem Trzeciej Pani, Meishan, która wie, jak upokorzyć rywalkę. W „haremie” Chena Zuqiana daleko jest do spokoju i harmonii. Żyjące w zamknięciu sfrustrowane kobiety intrygują, zawierają chwilowe sojusze, wszelkimi sposobami walczą o względy mężczyzny, próbują realizować własne plany i zamysły, w które włączają się też przydzielone im służące. Ta, którą wyróżnia Pan, uzyskuje liczne dodatkowe przywileje nieprzysługujące pozostałym. Nie chodzi o to, by mieć dla siebie mężczyznę, lecz by pozostać najważniejszą. O to właśnie zabiega Songlian, nie zawsze skutecznie. Bohaterka, która nie jest ani cierpliwa, ani potulna, od pierwszej chwili, gdy tylko trafia do rezydencji, popada w ostre konflikty. Choć ograniczona pod wieloma względami, próbuje zachować pozycję działającego podmiotu. Nawiazuje i niszczy sojusze z innymi kobietami, podejmuje ryzykowną grę z mężczyzną, stale czyni coś, do czego nie ma prawa w świetle reguł obowiązujących w domu Chena. Reguł patriarchy, jako że w istocie Songlian te właśnie reguły próbuje łamać, sięgając po przywileje należne wyłącznie mężczyźnie.

Jej sytuację metaforyzuje scena zniszczenia fletu. Songlian nie wraca wspomnieniami o dawnego życia, nie przechowuje pamiątek z wyjątkiem jednej. Jest to flet, który swego czasu ofiarował jej ojciec. Gdy pewnego dnia chce go wyjąć, okazuje się, że zniknął. Oskarża o kradzież służącą, ale Yan'er zaprzecza. Zwraca też uwagę swojej pani, że tylko mężczyźni mogą grać na flecie. Okazuje się, że instrument zniszczył Chen, zazdrosny, że jest pamiątką po mężczyźnie, którego Songlian mogła znać lub nawet kochać w czasie studiów. Odebranie bohaterce fletu (przedmiotu fallicznego) wskazuje jej miejsce, które winna zająć bez żadnych roszczeń do tego, co jej nie przysługuje.

Rygorystyczne podporządkowanie kobiet „zasadom obowiązującym w tym domu”, czyli potrzebom i zachciankom Pana, sprawia, że szukają one dla siebie pozycji, która mogłaby zapewnić im jakiś rodzaj dominacji, choćby w najbardziej ograniczonym zakresie. W zależności od tego, która z konkubin cieszy się aktualnie względami Pana, wytwarza się rodzaj hierarchii pozwalającej na demonstrowanie swoich przewag. Pierwsza Pani, matka dorosłego już syna Chena, imieniem Feipu, cieszy się przywilejami przysługującymi żonie, ale jako stara już kobieta nie liczy się we współzawodnictwie konkubin. Druga Pani, też już fizycznie nieatrakcyjna, matka dziewczynki, próbuje zjednać sobie Pana uniżeniem, skwapliwością w świadczeniu usług (jest świetną masażystką), donosicielstwem i pochlebstwami. Trzecia Pani królowała, nim przybyła Songlian, znacznie młodsza i piękniejsza rywalka. Nie obawia się o swoją pozycję, bowiem urodziła syna, ale z jednej strony jest zazdrosna o Songlian, z drugiej – dba o własne przyjemności, nawiązując romans z bywającym w domu lekarzem. Songlian, przed której domem zrazu każdej nocy palą się latarnie, podkreśla swoje uprzywilejowanie wyniosłością i dumą, choćby przywilej polegał na wyborze potraw serwowanych na obiad lub zaproszeniu do restauracji wystosowanym przez Pana.

Funkcjonowanie hierarchii wynikającej z dominacji i podporządkowania oraz zmiennej pozycji kobiet nieuchronnie pociąga za sobą upokorzenie i poniżenie. Najlepszym zobrazowaniem tej sytuacji jest obrzęd zapalania czerwonych latarni przed domem wybranej na tę noc kobiety. Wybór ten jest ogłaszany publicznie i manifestacyjnie. Kobiety wraz ze służącymi muszą kornie czekać przez swoimi domami na hasło: „Zapalić czerwone latarnie przed takim a takim domem”. Wyróżnienie jednej z kobiet oznacza publiczne upokorzenie innych, niejako prowokowanych przez tę sytuację, by rywalizować ze sobą i nienawidzić się wzajemnie. Nowo przybyłą Songlian dziwi ten obyczaj, ale na jej uwagę, że przecież Pan może wedle swej woli odwiedzać każdy dom, pada odpowiedź, że taki tu obowiązuje odwieczny rytuał. Czemu on ostatecznie służy, Songlian wkrótce się przekona. Pewna swej pozycji faworyty oczekuje kolejnego wyróżnienia, a zostaje ukarana za swoje kaprysy rozkazem Pana, by latarnie zapalono przed domem Trzeciej Pani. Wycofuje się dotkliwie upokorzona.

Latarnie funkcjonują nie tylko jako symboliczne przedmioty, lecz w pewnym sensie na równi z bohaterkami filmu. Nie tylko mogą zostać zapalone lub zgaszone, wniesione lub wyniesione, lecz także zostają poddane innym zabiegom. Na znak niełaski, w którą popada Songlian, latarnie przed jej domem zostają zakryte czarnymi pokrowcami. To gwałtowne wygaszenie jaskrawej czerwieni, wiążące ciemne kształty i ciemność zapadająca w domu niosą przeczcucie śmierci. Życie w domu Songlian zamiera, jej nadzieje gasną, jej kobiecość została symbolicznie unicestwiona. Songlian w ostatecznej konsekwencji jest na pozycji ofiary, z czego nie od razu zdaje sobie sprawę, wierząc w magiczną moc swojej urody, młodości i erotycznego powabu. Wpisana w ramy domu-instytucji ulega procesowi depersonalizacji i deprawacji. Songlian-studentka, dziewczyna wykształcona, niegdyś z ambicjami intelektualnymi znika na rzecz Songlian-konkubiny, zazdrośnie walczącej o uprzywilejowaną pozycję. Jest to wyraźniej niż w filmie zaznaczone w powieści – wyznaje, że nie potrzebuje już książek, nie chce proponowanych jej lekcji gry na flecie, nie interesuje ją wyjście do teatru, z trudem można ją namówić na grę w majonga. Ani razu nie widzimy Songlian

zajętej jakąś czynnością, bez reszty angażuje się w podstępne gry mieszkank domu.

Przenosi relację opresji, której została poddana, na tę, która jest zależna od niej – służącą Yan'er. Bezustannie, często bez powodu, łaje ją, upokarza, a gdy może, krzywdzi. Yan'er nienawidzi bohaterki, gdyż ludziła się, że to ona zostanie Czwartą Panią. Pan przelotnie okazywał jej względy i zresztą czyni to nadal, budząc złość Songlian. Ale i służąca Czwartej Pani mści się za doznane krzywdy. To ona zdradza Drugiej Pani (a zna jej donosicielskie praktyki) tajemnicę symulowanej ciąży Songlian i tym samym ściąga na nią dotkliwą karę. Songlian z kolei nie czeka z wymierzeniem ciosu w odwecie za tę zdradę i w rezultacie doprowadza do śmierci znienawidzonej dziewczyny.

Śmierć Yan'er prefiguruje kolejna śmierć będąca efektem zdrady. Songlian przypadkiem odkrywa tajemnicę romansu Meishan z lekarzem Gao, ale do czasu zachowuje ją dla siebie. Ujawnia ją innym kobietom przypadkiem, gdy pijana w dniu samotnie spędzanych dwudziestych urodzin, sama nie wie, co mówi. Ale Druga Pani wie, jak zrobić użytek z tej informacji. Ta sytuacja ujawnia funkcje zamkniętej komnaty, którą Songlian kiedyś odkryła, wędrując po domu. O tym, dlaczego komnata jest zamknięta i co kiedyś się tam działo, nikomu nie wolno mówić. Kobiety szeptem jedynie powtarzają sobie ów sekret – w tej komnacie śmiercią przez powieszenie karano konkubiny ojca Chena, jeśli dopuściły się jakiegoś występku.

Songlian budzi się nocą i jest świadkiem sytuacji budzącej jej grozę. Widzi jak służba wlece do tej komnaty rozpaczliwie broniącą się Meishan. Nieszczęsna kobieta wie, że zostanie tam powieszona. Podejrzewa to również Songlian, towarzysząc z daleka złowróbnemu orszakowi. Gdy jest po wszystkim, zakrada się na miejsce egzekucji. Kamera nie ujawnia tego, co zobaczyła Songlian, widzimy tylko jej reakcję. Szok na widok tego, co ujrzała, nie mija. Songlian traci zmysły i odtąd obłąkana snuje się po domu, budząc litość i lęk konkubin. Wkrótce zjawia się kolejna – Piąta Pani, zupełnie młodzianka dziewczyna, niemal dziecko, absolutnie nieświadoma tego, co może ją spotkać.

W filmie Zhanga Yimou relacja między Chenem i Songlian jest oczywiście więzią personalną, ale daje się też odczytywać jako metafora stosunku system – jednostka. Chen Zuoqian rzadko pojawia się osobiście, jest nie tyle jednostką, ile wcieleniem bezosobowego systemu. W momentach krytycznych Pan jest zawsze nieobecny. Nie ma go wówczas, gdy kobiety wymierzają karę Yan'er, ani wtedy, gdy pijana Songlian wywołuje skandal. Nie musi być obecny, gdyż wszystko będzie działało się tak, jakby przy tym był. System („zwyczaje tego domu”) działa bezbłędnie i niezawodnie bez jego nadzoru.

Dla Zhanga Yimou, podobnie jak dla innych twórców Piątej Generacji, przedstawienie pewnego indywidualnego przypadku było okazją do aluzyjnego zasugerowania tego, jak funkcjonują struktury znacznie bardziej rozległe. Potraktowanie domu i zamieszkującej go rodziny jako mikrokosmosu odzwierciedlającego makrokosmos z jego relacjami aparat władzy – społeczeństwo – państwo prowadziło z reguły w stronę refleksji wychodzącej daleko poza to, co reprezentował sobą świat przedstawiony. Jeśli powiemy, że zamknięty dom to Chiny odizolowane od reszty świata, a zamknięta komnata to ich okrutne więzienia, zabrzmiałoby to zarazem przesadnie i prostacko. Ale tak właśnie czytała ów film cenzura ChRL, zakazując jego wyświetlania.

Dom, który jest światem

Kusicielski księżyc jest filmem bardzo złożonym już na poziomie wielowątkowej i wielopłaszczyznowej fabuły, w której lejmotywem jest zdrada i strach przed zdradą. Bohaterów poznajemy w dzieciństwie, w którym tkwią źródła naznaczającej ich traumy, lecz właściwy film zaczyna się dziesięć lat później. Postaci wywodzą się z klanu Pangów lub są z nim spokrewnione. Po śmierci przywódcy rodu głową klanu zostaje młoda dziewczyna, Ruyi. Ma ona wprawdzie brata Zhengdę, lecz wie, że on żyje po wypaleniu fajki opium zatrutego arsenikiem. Starszyzna niechętnie widzi u władzy kobietę, więc przydaje jej do pomocy uboższego, młodszego od niej kuzyna, Duanwu. Zhengda ożenił się swego czasu z wiejską dziewczyną Xiuyi, która zabiera ze sobą na dwór młodszego brata Zhonglianga. To właśnie on traktowany jak służący, pomiatany przez Zhengdę, wykorzystywany seksualnie przez siostrę, zatruwa ową fatalną fajkę i ucieka. On też stanie się, nie z własnej woli, łącznikiem między domem i światem.

Głównym miejscem akcji jest posiadłość rodu Pang w Jiangnan, olbrzymie domostwo, a raczej cały ogromny kompleks pałacowy z rozległymi ogrodami zamieszkały przez dziesiątki domowników i służby, zarządzany na sposób patriarchalny przez głowę rodu. Dziesiątki sal, pokoi, korytarzy tworzą labirynt po wielokroć przemierzany przez kamerę towarzyszącą bohaterom, którzy częściej się tu gubią i błądzą niż świadomie zmierzają do określonego celu. Odległości są jeszcze podkreślone pracą operatora, który zbliżające się sylwetki postaci lub miejsca, gdzie się kierują, dobywa z nieostrości. Dom jest pokazywany jako miejsce, którego nie da się opanować, ludzie zdają się raczej jego więźniami niż panami. Dom Pangów tworzy rodzaj autonomicznego królestwa, w którym rządzą odwieczne prawa, niezależne od przemian w świecie zewnętrznym. Jedyne wydarzenia, które wstrząsa życiem mieszkańców domu, to upadek władzy cesarskiej w 1911 r., ale skądinąd śmierć przywódcy rodu jest dla ich egzystencji znacznie bardziej istotna. To, co dzieje się w domu, jest po stokroć ważniejsze niż to, co dzieje się w świecie i najczęściej do mieszkańców w ogóle nie dociera. *Tutaj się urodziłam, wychowałam i tutaj umrę* – powiada w pewnym momencie Ruyi, dla której dom, jej małe królestwo, jest zarazem światem. Dla Xiuyi dom jest więzieniem, skazuje ją na bezbrzeżną samotność. Świetne małżeństwo nie dało jej nic prócz rozczarowania. Szuka ucieczki w kazirodczych zabawach z bratem, który jest jeszcze dzieckiem; narkoman Zhengda przejmując chłopca wstrętem, seksualne pomysły siostry – strachem. Gdy Zhongliang ucieka po zatręciu fajki Zhengdzie, Xiuyi nie ma już nic i nikogo, daremnie wyczekuje listu od brata. Wspomnienia wyniesione z domu są dla Zhonglianga źródłem głębokiego urazu, jak otwarta rana, która nie chce się zagoić. Nie zamierza nigdy tam wrócić, a rozkaz Bossa, przywódcy gangsterskiego podziemia, z którym bohater jest związany, budzi jego gorący sprzeciw. Ale Bossowi nie można się przeciwstawić, więc posłusznie udaje się do Jiangnan. Powrót do domu ożywia demony przeszłości. Z całą brutalnością odrząca Xiuyi, w gwałtownym wybuchu emocji wyrzuca z siebie nienawiść pod adresem wszystkiego i wszystkich w tym domu, także Xiuyi, która narzuca mu się ze swoją miłością, przypominając, że mają przecież tylko siebie nawzajem. Zhongliang odmawia zabrania jej ze sobą, chce jednoznacznie odciąć wszystko, co mogło go wiązać z domem Pangów.

Zhongliang należy teraz do „świata”, lecz w bardzo szczególnym tego słowa znaczeniu, gdyż jego światem jest gangsterskie podziemie Szanghaju. Gdy jako chłopiec uciekał z domu, zamierzał wyjechać do Pekinu. Okradziony na dworcu, zagubiony w tłumie, daremnie szukając właściwego pociągu, trafia „pod opiekę” gangsterów i w konsekwencji jedzie do Szanghaju. Opozycja między Pekinem i Szanghajem jest konsekwentnie rozgrywana w całym filmie. Z Jiangnan, miejsca, gdzie tradycja zakrzepła w martwe, bezduszne formy, można uciec (choć nikt tego nie próbuje) do Pekinu albo do Szanghaju, które symbolizują dwa odmienne warianty nowoczesności. Nieprzypadkowo Zhongliang chciałby jechać do Pekinu – miasta będącego synonimem nowoczesnych, oświeconych Chin, gdzie jego życie mogłoby potoczyć się zupełnie inaczej. Pekin to miasto, które już wkrótce zostanie zrewolucjonizowane przez Ruch Czwartego Maja (1919), modernizujący język chiński, kulturę i literaturę, stanie się ośrodkiem nowych, ożywczych prądów.

Szanghaj jako pierwsze miasto chińskie wszedł w orbitę wpływów Zachodu, lecz nawiązane kontakty w rezultacie traktatu nankińskiego, kończącego wojnę opiumową 1839-1942, były przede wszystkim natury handlowej. Zhongliang trafia do skomercjalizowanego, skorumpowanego miasta, a ściślej do gangsterskiego podziemia, którego prawa i obyczaje zdominują jego życie.

*Ucieczka z „domu” – pisze Rey Chow – prowadzi nie do wyzwolenia i oświecenia, lecz raczej do innego typu uwięzienia. W dekadentckim Szanghaju Zhongliang zostaje zniewolony przez autokratyczną, gwałtowną i niemoralną patriarchalną społeczność. Obaj panowie, trucielscy Pangowie na wsi i trucielska mafia w metropolii, stanowią wzajemne odzwierciedlenie w sprawowaniu kontroli nad nim. Jego życie w Szanghaju miast blasku i sukcesu przynosi zdublowanie jego życia w Jiangnan*¹².

Niemniej Zhongliang czuje się „światowcem”. Żyje wśród nieustannego ruchu, zmieniających się barw, odwiedza music halle, salony gry, przemieszcza się szybkimi samochodami, jest niesłychanie elegancko i modnie ubrany, zawsze ma pieniądze. Obraz domostwa w Jiangnan i wewnątrz stolicy uderza kontrastami. Pangowie żyją w świecie, który się nie zmienia, w Szanghaju wszystko odzwierciedla nieustający proces transformacji, od wyglądu samego miasta po najdrobniejsze detale codziennego użytku.

Pałac rodziny Pangów jest nie tylko kompleksem okazałych budowli, lecz także zachwyca bogactwem swego wyposażenia. Gdy któraś z postaci przemierza jego wnętrza, kolejno otwiera się przed wzrokiem widza kompleksy pięknie wymodelowanych pomieszczeń. Efekty dekoracyjne osiągnęte dzięki płaskorzeźbom i reliefom decydują o charakterze galerii, kruzganków i ścian pokoi. Wykorzystywane są motywy roślinne, zwierzęce i kaligraficzne w całym bogactwie wyszukanych form.

*W klasycznej chińskiej architekturze wewnątrz całą niemal powierzchnię ścian i elewacji zajmowały stylowe drzwi i okna oraz pozostałe elementy tzw. segmentów ściennych, płaskorzeźby, zwoje itp. Elementy zajmujące powierzchnię drzwi i okien często mają konstrukcję kratową, ażurową, bogato zdobioną. Bez względu na to, czy były to drzwi, czy okno wewnętrzne, czy te, które wychodziły na ogród lub ulicę, były bardzo urozmaicone pod względem kształtu prześwitu o bardzo wyszukanej ornamentacji (wzory roślinne, stylizowane i wykańczane ceramiką). Rzeźbienia mogły również upiększać krzyżaki, gdzie w ażurowej kracie umieszczano rozetki, stylizowane kwiaty i liście itp.*¹³



Kusicielski księżyc, reż. Chen Kaige (1997)

Podczas gdy mieszkańcy rezydencji (i wraz z nimi widzowie filmu) są przesławieni o jej ponadczasowym pięknie, innego zdania na ten temat są przybysze ze świata. Gdy Zhongliang wraca do Jiangnan, wyśmiewa prowincjonalizm i zaściankowość Ruyi i jej otoczenia. Wytyka jej niemodne stroje, stare książki, wystrój pokoju wyposażonego w „stare rupiecie”. Zarzuca dziewczynie, że nie wie nic o świecie, który się zmienił, o wydarzeniach przeobrażających Chiny, nie ma pojęcia, jak dalece to, co nowe decyduje o biegu wydarzeń. Ruyi, dotychczas tak pewna siebie i władczą, czuje się zbита z tropu, onieśmielona, ale i zafascynowana. Pod nieobecność młodego człowieka poddaje inspekcji jego pokój i rzeczy, zdumiona, oczarowana, nieoczekiwanie pokorna, mimo że Zhongliang traktuje ją nader szorstko i gniewnie, gdy wróciwszy, zastaje ją nad swoją walizką. Ruyi zostaje jego gorliwą uczennicą, zaczynając od jazdy na rowerze. Choć o jej wyborach i decyzjach przesądzi miłość do Zhonglianga, to przecież także pociąga ją świat, który on przed nią otwiera.

Dla chińskich kobiet z wyższych sfer „świat” był *ex definitione* zamknięty. Rodzinny dom mogły zamienić na inny, wychodząc za męża. Ale i to rozwiązanie nie wchodzi w grę dla Ruyi. Starym chińskim obyczajem była ona zaręczona już w dzieciństwie, lecz rodzina przyszłego pana młodego zerwała zaręczyny. Ojciec dziewczynki nauczył ją palenia opium, tłumacząc, że nie ma nic wspanialszego niż płynące stąd przyjemności i satysfakcja. Dziecko uzależnia się od nalogu, choć nie w tym stopniu, co jej brat, Zhangda. Gdy dorośnie, zerwane zaręczyny upewnią ją w przeświadczeniu, że jest „trucizną” (tak sama mówi o sobie), kobietą, w której żaden mężczyzna nie zobaczy przyszłej żony i matki swoich dzieci. Ale w obrębie rodu, w domu, Ruyi pełni w istocie rolę męską, jej przypada władza i pozycja najwyższego uprzywilejowania. Już gdy poznajemy ją jako dziewczynkę, zwraca uwagę swoim samowolnym i zuchwałym zachowaniem. Nie ma w niej śladu nieśmiałości, nie oznacza się posłuszeństwem i potulnością dziewcząt, z których wyrastają uległe, skłonne do poświęceń kobiety. Jej niesforne ekscesy świadczą o uporze i niezależności charakteru, które to cechy szybko znajdują potwierdzenie, gdy przejmując ster rządów. Zamierza przeprowadzać swoją wolę i nie słuchać nikogo. Zaczyna od kontrowersyjnej decyzji wypędzenia z pałacu konkubin ojca i brata, postępując wbrew tradycji, ku oburzeniu całej starszyny. Ale pojawienie się Zhonglianga wszystko zmienia. Ruyi zakochuje się od pierwszego wejrzenia,

staje się posłuszna, przyjmuje bez protestu postawę kobiety podporządkowanej swojemu mężczyźnie. Pójdzie za nim ślepo, bez wahania, o nic nie pytając. Nie wie, że Zhongliang wykonuje zadanie powierzone mu przez Bossa – ma uwieść Ruyi, zabrać ją do Szanghaju, oddać w ręce gangu, który chce zawładnąć majątkiem Pangów.

Zhongliang zapowiada, że zabiera ją do Pekinu; Chen Kaige wprowadza ten motyw, by powtórzyć chwyt już uprzednio wykorzystany. Podobnie jak Zhongliang nie trafił do Pekinu, nigdy nie dotrze tam Ruyi. „Pekin” funkcjonuje tu jako symbol miejsca, do którego bohaterowie nigdy nie pojadą, miejsca implicytnie mającego oferować im to, czego naprawdę pragną, wyzwolić z pułapek dawnego życia, uwolnić od wszystkiego, co chcieliby odrzucić jako zło. Zhongliang po prostu zostawia Ruyi (którą Duanwu na powrót odprowadza do domu) i do Szanghaju wraca sam. Ale motyw Pekinu powróci jeszcze dwukrotnie. Gangsterzy obiecują Ruyi, że zabiorą ją do Pekinu, gdzie czeka na nią Zhongliang. Ufna dziewczyna decyduje się jechać z obcymi, mając oparcie w nieodstępującym ją Duanwu. I właśnie on pierwszy dostrzega, że przyjechali nie do Pekinu, lecz do Szanghaju, innego miejsca, w którym przesądzony zostanie los ich wszystkich.

„Pekin” – miasto-symbol pojawi się raz jeszcze pod koniec filmu, gdy Zhongliang próbuje nakłonić Ruyi, by poszła za nim, obiecując, że tym razem zabierze ją do Pekinu naprawdę. Ale Ruyi odzyskała już kontrolę nad sobą i własnymi uczuciami. Jakikolwiek mogłyby być one teraz, nie wpłyną na jej decyzje. Czar Zhonglianga i czar „Pekinu” już nie działają.

Wydawałoby się teraz, że zostanie przywrócony stan uprzedniej równowagi. Każde z bohaterów wraca na swoje miejsce albo przynajmniej może na nie wrócić. Ale tylko Ruyi dana jest nowa szansa. Propozycja małżeństwa ze strony dawnego konkurenta przywraca jej poczucie własnej wartości i sponiewieraną godność osobistą. Jingwu nie zwraca uwagi ani na jej nałóg palenia opium, ani nie zraża się donosem Duanwu na temat kontaktów seksualnych narzeczonej.

Inaczej wygląda sytuacja Zhonglianga. Zdaje sobie bowiem sprawę, że w oczach Bossa, który go przejrzał, jest „spalony”; być może sam wie, że nie potrafi już wrócić do dawnego życia. Silbergeld tak charakteryzuje jego emocje i motywy powrotu do Jiangana: *Chciałby kochać, ale jest niezdolny, by dawać miłość (...). Na zewnątrz chłodny, w środku wzburzony, zмага się z wewnętrznymi konfliktami. Molestowane dziecko staje się dorosłym dręczycielem (...). Angażuje się w reżyserowanie melodramatycznych sytuacji, wyciągając z innych silne emocje, których sam nie jest w stanie przeżyć. (...) kiedy jej ofiary cierpią katusze, on poszukuje własnych ginących emocji, które pozwoliłyby mu odrzucić cierpienie i w ten sposób otrzymać dowód na istnienie życia wewnętrznego. Gdy najciężej doświadczona ofiara popełnia samobójstwo – nie ze strachu przed ujawnieniem zdrady, ale z prawdziwej, zdradzonej miłości – Zhongliang powraca, by ślubować miłość jedynej osobie, którą chciałby mieć pokochać: Pang Ruyi*¹⁴.

Chciałby pokochać czy już kocha? Tego się nie dowiemy, gdyż człowiek, który nic nie wie o uczuciach, sam nie zdaje sobie z tego sprawy. To, co między kochankami dzieje się teraz, rozgrywa się zgodnie z jedną najstarszych i najczęściej stosowanych formuł melodramatu, która streszcza się słowem „za późno”. Zhongliang za późno wypowiada słowa, które chciałyby usłyszeć każda uwodzona przezeń kobieta i które działają na podobieństwo magicznego zaklęcia. Gdyby usłyszała je

kobieta z Niebiańskiej Uliczki, nie popełniłaby samobójstwa. Gdyby wyznał miłość Ruyi wcześniej, nie odwróciłaby się od niego w chwili próby. Dodajmy, że Chen Kaige wykorzystuje tu również melodramatyczny chwyt, w myśl którego kobieta w zamian za słowo „kocham” zdolna jest znieść wszystko i pójść choćby do piekła.

Zakłęcie pada jednak zbyt późno, by zmienić decyzje Ruyi. Słyszy wreszcie słowa, których się domagała, ale straciły one swoją moc. Nie kocha Jingwu, kocha nadal Zhonglianga, ale i tu jest już za późno.

Obaj mężczyźni, z którymi Ruyi była związana, dążą do tego, by ją zniszczyć. Wykorzystany przez nią Duanwu gwałci ją i zdradza, w przeświadczeniu że udaremni jej małżeństwo, a tym samym zachowa ją dla siebie. Zhongliang wprowadzie jej nie zabija, ale pozbawia władz umysłowych, a więc w istocie wszystkiego.

Opozycja Jiangnan – Szanghaj, choć oba te miejsca mają zgubną, trucicielską moc, zostaje wykorzystana, by ukazać ewolucję bohaterów męskich. Chociaż dorosłego Zhonglianga poznajemy od razu gotowego, ukształtowanego przez występne oblicze miasta, to możemy zaobserwować, jak przebiega proces deprawacji na przykładzie Duanwu. W Jiangnan została mu przypisana pozycja podrzędna, podporządkowana, w istocie pozbawiony jest wszystkiego, co łączy się z rolą mężczyzny. Nie jest nim ani dla Ruyi, ani w oczach klanu.

Szanghaj fascynuje go od pierwszego spojrzenia. Szybko poznaje panujące tu reguły gry, uświadamia sobie, co to znaczy być mężczyzną i że nic nie przeszkadza temu, by on także mógł pretendować do przywilejów roli męskiej. Tu toczy się walka – tłumaczy Ruyi – mężczyźni i kobiety walczą ze sobą i to mężczyźni zwyciężają. Po raz pierwszy zrozumiał, czym jest walka płci. Do niedawna bezgranicznie oddany Ruyi, teraz zmierza do tego, by ją zdominować, zapanować nad nią. Niegdyś pośredniczył między Ruyi a Zhongliangiem, teraz staje się zazdrosny. Gdy dostrzega, że poniżenie Zhonglianga nie zmienia uczuć Ruyi, ucieka się do brutalnej przemocy i gwałci dziewczynę. Chen Kaige nie ukazuje tego faktu eksplicitnie, stąd w niektórych recenzjach filmu pojawia się informacja, że Duanwu tylko próbuje zgwałcić Ruyi. Klasyczna elipsa sugeruje jednak ten fakt jednoznacznie. Tym bardziej że Duanwu po powrocie próbuje wejść w rolę posiadacza i nie dopuścić do małżeństwa dziewczyny.

Tematem spajającym wszystkie wątki, motywem przewodnim filmu jest zdrada. Wszyscy zdradzają wszystkich, a o wielu decyzjach, wyborach, unikach, relacjach decyduje strach przed zdradą. Przy czym determinująca staje się wymiennieść ról – zdradzający sam zostaje zdradzony i doświadczenie to staje się udziałem każdej bez wyjątku postaci.

Władza domu rozciąga się na wszystkie postaci. Nie zawsze zdają sobie z tego sprawę, nie odczuwając tym samym swojej sytuacji jako przymusowej. Niezależnie od tego, czy czują się tu dobrze (Ruyi), czy też źle (Xiuyi, Duanwu, Zhongliang), nie myślą o tym, że z domu się nie wyjeżdża, nie opuszcza go, można tylko z niego uciec. Ale tymi, których określa motyw ucieczki (spowodowanej przez strach, a nie niezgodę na stan rzeczy), są wyłącznie mężczyźni, ściśle rzecz biorąc, jeden z nich – Zhongliang.

Zhongliang ucieka, zawsze gdy nie umie sprostać konsekwencjom własnych czynów. Po raz pierwszy ze strachu, że zatrucie fajki Zhengdy może zostać wykryte, a sprawcę czeka kara. Przynajmniej siostrze do swojego czynu i ona ułatwia mu ucieczkę. Chen Kaige dubluje tę sytuację, gdy Zhongliang ucieka, bowiem

powtórzył swój czyn, zatruwając fajkę przygotowaną dla Ruyi. Wprawdzie wraca, z nadzieją że zdoła jeszcze uratować dziewczynę, ale gdy przybywa za późno, ucieka ponownie, prosto pod kule czatujących nań gangsterów.

Te dwie ucieczki dzieli jeszcze jedna. Bohater ucieka też z Szanghaju i ta ucieczka ma tym razem inny charakter. Bowiem zarazem ucieka od Bossa, wiedząc, że nie sprostą jego oczekiwaniom i nadal nie potrafi im sprostać, ale też ucieka do Ruyi, z nadzieją że z nią, dzięki jej miłości może odmienić swoje życie. Nie ma jednak świadomości tego, że jej oczekiwaniom także nie sprostą. Ucieczce mężczyzny zostaje przeciwstawione związanie kobiet. Xiuyi nie ma żadnej możliwości odmiany swojego losu, jest skazana na egzystencję u boku męża-rośliny; kobiety, które Zhongliang uwodzi w Szanghaju, mimo że na pozór prowadzą swobodne życie, są zależne od swoich mężczyzn i ich pieniędzy; jeśli Ruyi dwukrotnie opuszcza dom, to jednak za każdym razem nie jest to rezultat jej decyzji i samodzielnego działania. W drogę zabiera ją najpierw Zhongliang, potem gangsterzy.

Podstawowy wzór ucieczki jest realizowany przez wybory i zachowania Zhonglianga. Niemniej w filmie mamy do czynienia z nieustannym przemieszczaniem się postaci, faktycznym i implikowanym. Najpierw Xiuyi, potem Zhongliang opuszczają rodzinną wieś, miejsce, o którym niczego się nie dowiadujemy, by zamieszkać w rodowych posiadłościach Pangów. Potem obserwujemy wędrówki na trasie Jiangnan – Szanghaj – Jiangnan, choć w zamierzeniu to Pekin miał być celem podróży bohaterów, Pekin jako wymarzone miejsce, do którego nie można dotrzeć.

W jednym z wywiadów Chen Kaige mówił o sobie jako o krytyku kultury rodzimej. Nie mieni siebie rzecznikiem „starych” Chin i tradycji, która powinna być kultywowana jako ostoja wartości. Nie deklaruje się też jako zwolennik modernizacji, a w każdym razie tego jej wariantu, który znalazł ucieleśnienie w tym wszystkim, co reprezentuje Szanghaj. Przyznaje, że nie rozumie Szanghaju, w którym widzi miasto pozbawione duszy. Nie sądzi też, by udało mu się ukazać splendor starego Szanghaju inaczej niż w sposób czysto powierzchowny¹⁵.

Do zdrad popełnionych przez bohaterów filmu Chena Kaige należałoby dodać też zdradę, którą popełnił on sam wobec widzów. Rekonstruując melodramat, pozbawił go jego imponderabiliów, uniemożliwił proces identyfikacji. Nie solidaryzujemy się z żadnym z bohaterów, nie lubimy nikogo.

Dom w ruinie

Wiosna w małym miasteczku Tiana Zhuangzhuanga powstała w 2002 r. jako remake klasycznego filmu Mu Fei zrealizowanego pod tym samym tytułem w 1948 r., a więc ponad pięćdziesiąt lat wcześniej. Wówczas był to film *stricte* współczesny, dzieło Tiana zrealizowane z całym pietyzmem i szacunkiem wobec wielkiego poprzednika zachowuje dystans historyczny, niepozbawiony klimatu nostalgii, z jaką zazwyczaj wspomina się minioną przeszłość.

Dla Tiana, który urodził się w 1952 r., była to już odległa historia, znana mu jedynie ze wspomnień rodziców. Film Mu Fei był czarno-biały, a Tian szukał operatora, który realizując zdjęcia na taśmie barwnej, potrafiłby zachować atmosferę charakterystyczną dla dawnego kina. Wybrał Li Ping-binga, decydując się na maksymalną prostotę w podejściu do tematu. *Wiosna w małym miasteczku* obfitowała w długie sceny fotografowane jedną kamerą, która znajdowała się w nieustannym

ruchu, niekoniecznie bezpośrednio związanym z ruchem aktorów. Tian zrezygnował z pierwszoosobowej narracji, którą Mu Fei wprowadził przez *voice-over* bohaterki, tym samym relacjonując opowieść z jej punktu widzenia. W wersji z 2002 r. zostaje zachowany obiektywizm narracji z kamerą w roli świadka. Niemniej koncentrując uwagę przemienne na jednej z czterech postaci, Tian uzyskuje zmianę perspektywy.

Trójka głównych bohaterów spotyka się po dziesięciu latach. Przybysz, doktor Zhang, jest dawnym przyjacielem Liyana, pana domu i pierwszą miłością jego żony, Yuwen. Małżeństwo nie jest szczęśliwe, Liyan ucieka w chorobę, która ma bardziej charakter psychiczny niż fizyczny, a Yuwen wędnie w domowej rutynie. Między tą trójką toczy się subtelna gra, ale uczucie zrodzone na nowo między Yuwen a Zhangiem nie znajduje spełnienia ani nie odmienia ich życia. Zwycięża lojalność, poczucie obowiązku i rezygnacja. Liyun, który początkowo nie orientuje się w sytuacji, chciałby wyswatać Zhanga ze swoją szesnastoletnią siostrą, ale po namyśle uznaje te plany za przedwczesne. Zhang dochodzi do wniosku, że jedyne, co może zrobić, to natychmiast wyjechać.

Głównym miejscem akcji jest posiadłość niegdyś bardzo bogatej rodziny Liyuna, ostatniego z rodu, który zapewne wymrze bezpotomnie. Historia opowiadana w filmie toczy się po zakończeniu wojny z Japonią, ale w trakcie wojny domowej, której konsekwencją były narodziny Chińskiej Republiki Ludowej. Przeszłość została unicestwiona, czai się w ruinach miasteczka, które przestało istnieć i w ocalałych partiach domu częściowo zniszczonego przez japońską bombę. Przyszłości jeszcze nie ma, nikt z mieszkańców domu nie wie, jaka mogłaby być, nie oczekuje jej. Wiosna symbolizuje odrodzenie, przebudzenie się życia, czas nadziei i oczekiwań, ale będzie przemijać, niczego nie zmieniając, nie inspirując, tutaj czas jakby wytracał swój bieg.

Tian konsekwentnie rozgrywa metaforę zamknięcia, w którym żyją bohaterowie. Ruina, jakiej uległ stary dom, jest ucieleśnieniem i zobrazowaniem tego, co się dzieje z jego mieszkańcami i – w domyśle – z krajem stojącym u progu przemian, ale zniszczonym, tkniętym duchem tego, co odchodzi bezpowrotnie.

Dom, choć zrujnowany (życie toczy się tylko w jego ocalałej części), otoczony dziczącym ogrodem i szczątkami murów robi wrażenie samotnej wyspy, odgrozionej od świata w sposób naturalny i wysiłkiem jego mieszkańców. Kiedy Zhang przybywa z niezapowiedzianą wizytą z Szanghaju, nie może dostać się do wnętrza, nikt nie reaguje na jego dzwonki i kołatania. Wreszcie daremnie szukając wejścia, przeskakując przez wyłom w murze i wydaje się jakby budził do życia pogrążonych w marazmie mieszkańców. Liyun nie ma środków na odbudowanie domu, trapiiony fizyczną słabością w rezultacie wyimaginowanej choroby nic nie robi. Niszczyje podobnie jak dom, o który nikt nie dba poza starym służącym, rozkładowi ulega też jego niegdyś harmonijne małżeństwo. Małżonkowie odsunęli się od siebie fizycznie i psychicznie. Zajmują oddzielne sypialnie, nie mają o czym rozmawiać, Yuwen cierpliwie znosi ataki rozdrażnienia, którym ulega mąż. Zwierzy się on później przyjacielowi, że żona idealnie spełnia swoje obowiązki, dba o niego z cierpliwością i oddaniem, ale nie ma w niej isierki czułości. Jej głównym zajęciem jest haftowanie i codzienne wyprawy do miasteczka po jarzyny i lekarstwa dla męża. Dom jakby ich „zarażał” swoją martwością, tu nic nie jest autentyczne ani nie wydaje się sterowane emocjami. Choroba Liyana jest urojona, poświęcenie Yuwen

niezbyt umiejętnie odegrane. Jedynie młodziutka siostra Liyana, Xiu, nie wydaje się zniewolona przytłaczającą atmosferą domu. Większość czasu spędza w szkole, jest wesoła i pełna życia. Ona jedna z myślą o studiach zamierza opuścić miasteczko, czego małżonkowie w ogóle nie biorą pod uwagę. „Świat” jest dla nich czymś tak odległym, jakby w ogóle ich nie dotyczył. Z kolei dla Zhanga, który przeszedł wraz z armią szlak wiodący do Yunnan, powrót do miasteczka, co proponuje mu w pewnym momencie Liyun, w ogóle nie wchodzi w grę. Pracuje w szpitalu w Szanghaju i należy do rzeczywistości zgoła innej niż świat zrujnowanego domu, w którym zamknęli się małżonkowie.

Wrażenie zamknięcia jest wielokrotnie i na różne sposoby podkreślane przez reżysera i operatora. Bohaterowie często dążą do odizolowania się, zamknięcia w czterech ścianach własnego pokoju. Zamknięcie drzwi oznacza niechęć do kontaktu, przerwanie dialogu lub sytuacji, która przybiera charakter nadto intymny. Liyun odgradza się ponadto kotarami osłaniającymi jego łóżko. Czyni to szczególnie starannie, gdy połyka pigułki nasenne z zamiarem popełnienia samobójstwa. Do tej decyzji przychodzi go desperacja, gdy nie powiodły mu się próby zbliżenia do żony. W kadrze nieustannie pojawiają się dodatkowe ramy tworzone przez drzwi, okna, ażurowe kraty, co podkreśla uwięzienie bohaterów.

W tradycji chińskiej dom jest ostoją tradycyjnych wartości, strzeże odwiecznych rytuałów, obyczajów, które wskazują mieszkańcom ich miejsce i określają obowiązki, a także formułują zakazy. Bohaterowie są w nie wpisani bez reszty jakby pętały ich niewidzialne więzy. Wydaje się, że miejsce, w którym się znajdują, wywiera presję na ich reakcje i zachowania. Nieśmiałe i delikatne próby Yuwen zbliżenia się do Zhanga pozostają bez odpowiedzi. Wszystkim kontaktom towarzyszy pewien rodzaj skrępowania, od którego jest wolna tylko szczerza i spontaniczna Xiu. Nieprzypadkowo Yuwen i Zhang mogą mówić bardziej otwarcie o sobie, o tym, co ich łączyło i nadal łączy, gdy znajdują się poza domem, na otwartej przestrzeni. Także nieprzypadkowa wspólna wycieczka – spacer, a potem przejażdżka łodzią – ukazuje całą czwórkę w nastroju radosnej zabawy, pogodnych, naturalnych, wolnych od wszystkiego, co im ciąży. Ale w ostatecznej konsekwencji z domu nie ma żadnych dróg ucieczki. Jeśli diagnoza medyczna Zhanga, zgodnie z którą Liyun nie ma gruźlicy, a niepokojący go kaszel jest pochodzenia nerwowego, mogła chwilowo uśmierzyć niepokoje i wyrzuty sumienia Yuwen, to samobójcza próba męża skazuje ją na decyzję pozostania. Nie podjąłby też innej decyzji Zhang.

Recepcja filmu, który zebrał niemal wyłącznie entuzjastyczne recenzje, koncentrowała się na subtelnym dramacie psychologicznym i analizie postaw bohaterów, pozostawiając z reguły na marginesie rozważań czas i miejsce akcji¹⁶. Fakt, że można było tę samą historię opowiedzieć pięćdziesiąt lat później, niż uczynił to Mu Fei, świadczy o jej uniwersalnym charakterze. Podobna historia mogłaby się przydarzyć zawsze i wszędzie.

To oczywiście prawda, lecz nie cała prawda. Bowiem, jeśli weźmiemy pod uwagę strategię autorskie twórców Piątej Generacji, przypomnimy sobie, że ich filmy nigdy nie miały na celu opowiedzenia jakiejś historii, choćby najbardziej niezwykłej i poruszającej. Były parabolą losów całego społeczeństwa, historii Chin, wypowiedzią na temat chińskiego charakteru, kultury, przeznaczenia. Zlokalizowane w czasach odległych, a nawet wręcz legendarnych, rozgrywające się niekiedy

na odległych rubieżach, w zapadłych zakątkach kraju, mówiły o dniu dzisiejszym, o współczesnych Chinach, o konfliktach, problemach i dramatach ludzi bliskich nam w czasie i przestrzeni.

Domy tutaj opisane to konkretne domy – Chena Zuoqiana, klanu Pang, rodziny Liyuna Dai, ale to także domy-pułapki, domy-więzienia, domy-ruiny, metaforyczne oznaczenia Chin zamkniętych przed światem.

ALICJA HELMAN

¹ N. R. S. Steinhardt, *Architektura i urbanistyka*, tłum. A. K. Maleszko, B. Mierzejewska, w: *Chiny. Kraj niebiańskiego smoka*, red. E. L. Shaughnessy, Horyzont, Warszawa 2001, s. 16.

² Tamże, s. 226.

³ J. Pimpaneau, *Chiny. Kultura i tradycja*, tłum. I. Kałużyńska, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2001, s. 33-37.

⁴ Tamże, s. 40-41.

⁵ Ma Ning, *Culture and Politics in Chinese Film Melodrama: Traditional Sacred, Moral Economy and the Xie Jin Mode*. Rozprawa doktorska obroniona w 1992 roku na Monash University. Przytaczam za: N. Browne, *Society and Subjectivity: On the Political Economy of Chinese Melodrama*, w: *New Chinese Cinemas. Forms Identities, Politics*, red. N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack, E. Yan, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 42.

⁶ R. Chow, *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films. Attachment in the Age of Global Visibility*, Columbia University Press, New York 2007, s. 18-19.

⁷ M. Mei-Hui Yang, *Of Gender, State Censorship and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou*, w: *Zhang*

Yimou Interviews, red. F. G. Jackson, University Press of Mississippi 2001, s. 39-40.

⁸ Zhang Yimou, *Flying Colors*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interview with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 130.

⁹ E. Durys, *Małżeństwo jako instytucja totalna? „Zawieście czerwone latarnie” Zhanga Yimou*, w: *Gender – Film – Media*, red. E. H. Oleksy, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2001, s. 94.

¹⁰ Tamże, s. 95.

¹¹ Tamże, s. 94-95.

¹² R. Chow, *Sentimental Fabulations*, dz. cyt., s. 33.

¹³ Por. <http://www.we-dwoje.pl/mistrzowie;architektury;wnetrz;i;ich;...>

¹⁴ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu. Nie-dramat, pseudo-dramat, melodramatyczna maskarada i dramat rekonstrukcyjny*, cz. II, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 240.

¹⁵ Chen Kaige, *Historical Revolution and Cinematic Rebellion* w: M. Berry, *Speaking in Images*, dz. cyt., s. 98.

¹⁶ Por. poświęcony filmowi serwis Imdb (External reviews).