

# Słyszę hałasujące dzieci

○ smutku i czułości w *Vive l'amour* Tsai Ming-lianga

KAROLINA KOSIŃSKA

Postacie są trzy. Wiecznie smutny, subtelny Hsiao-kang (Lee Kang-sheng) sprzedaje miejsca na urny w prywatnym kolumbarium. Elegancka May Lin (Yang Kuei-mei) pracuje w agencji nieruchomości. Pomiedzy nimi jest Ah-jung (Chen Chao-jung), uliczny handlarz odzieżą sprowadzaną z Hongkongu. Całą trójkę łączy puste, ekskluzywne mieszkanie na sprzedaż – tutaj May Lin sypia z ledwie poznanym Ah-Jungiem, tutaj Hsiao-kang postanawia popełnić samobójstwo i tutaj będzie, po nieudanej próbie samobójczej, powracać. Mieszkanie jest przestrzenią centralną dla *Vive l'amour*. Jest miejscem, w którym splatają się losy bohaterów – nawet jeśli oni sami nie mają tej świadomości. Jest ekwiwalentem wewnętrznej przestrzeni postaci.

Filmy Tsai Ming-lianga zwykle opisuje się kilkoma zdaniami – to obrazy pełne długich, statycznych ujęć, pozbawione klasycznie pojętej akcji, skupiające się przede wszystkim na postaciach zagubionych w miejskim zgiełku, wyalienowanych, samotnych i smutnych. Tajwańskiego reżysera postrzega się jako wyrafinowanego pesymistę, który choć wypracował bardzo charakterystyczny styl, stylistycznie i tematycznie zawsze jest wierny swoim europejskim mistrzom – Michelangelo Antonioniemu, Rainerowi Wernerowi Fassbinderowi i François Truffautowi. Rzeczywiście, w jego filmach bardzo wyraźne jest poczucie wyobcowania i pustki (Antonioni), surowa bezpośredniość, czasem nawet brutalność, w ukazywaniu zdarzeń i ludzi (Fassbinder), a także nieoczekiwane w takim kontekście czułość i humor, które niszczą wszelką egzaltację (Truffaut). Ale kino Tsai Ming-lianga wymyka się wszystkim tym porównaniom – jest odrębne, bardzo spójne i odważne.

W *Vive l'amour*, jednym z wczesnych dzieł reżysera, widać już wszystkie wspomniane, typowe dla jego twórczości wątki i rozwiązania artystyczne. Oglądamy ruchliwe, zatłoczone Tajpej i snującą się po nim trójkę bohaterów – dziwnie cichych, powolnych, odizolowanych od zgiełku. Bohaterów wypełnionych nieokreśloną tęsknotą i smutkiem, których jednak nie są w stanie wyartykułować. Tutaj, może bardziej niż w następnych filmach Tsai Ming-lianga, jest widoczna niemożność komunikacji między odizolowanymi od siebie i od świata ludźmi. Fiaskiem kończy się jakakolwiek próba przebiccia się przez samotność, a kontakt z innymi, paradoksalnie, jeszcze ją pogłębia. I tu reżyser jest pesymistą. Komunikacja jednak istnieje, chociaż na zupełnie innym poziomie. Twórca nie pozwala swoim postaciom na bliskość, ale oferuje ją nam, widzom. To my możemy zbliżyć się do bohaterów, współodczuwać z nimi, nawet jeśli oni sami za wszelką cenę chcą ukryć swoje przeżycia. Zajmując pozycję, którą reżyser

## SŁYSZĘ HAŁASUJĄCE DZIECI

nam oferuje (bardzo uprzywilejowaną), obserwując postaci w nieśpiesznych, spokojnych ujęciach, zyskujemy dostęp i do ukazywanego świata, i do ludzi. Choć nie są w stanie porozumieć się ze sobą, my możemy porozumieć się z nimi. W tym sensie Tsai Ming-liang jest optymistą.

Przypadek sprawia, że wszyscy powracają do tej samej, równie przypadkowej przestrzeni. A może to nie przypadek, a przeznaczenie – co sugerowałoby pierwsze ujęcie filmu. Widzimy tkwiący w drzwiach klucz, pozostawiony tu zapewne przez May Lin i ukradziony przez Hsiao-kanga. To kusząca zapowiedź nieznanego. Później, nawet kiedy w mieszkaniu są wszyscy troje, nigdy się nie spotykają – Hsiao-kang ukrywa się przed May Lin, ta z kolei nie wie o jego istnieniu. Łączy ich Ah-jung, który mimo że sprawia wrażenie najbardziej beztróskiego, jest równie samotny.

Bohaterów określają przede wszystkim ich profesje – każde z nich coś sprzedaje, czy to mieszkania, miejsce w kolumbarium (to także rodzaj „mieszkania”, tyle że pośmiertnego), czy ubrania. Towarem jest przestrzeń, która była lub dopiero ma być zamieszkała, więź, która ma być zawiązana na wieki (jak małżeńskie, podwójne miejsce na urnie) albo sukienka, którą ktoś ma kupić ukochniej. Żaden z tych towarów się nie sprzedaje, nikt ich nie chce. Podobnie jest z bohaterami – oni też są „niezamieszkań”, potencjalni, niechciani. May Lin i Hsiao-kang dobrze wiedzą, że ich praca polega na sprzedawaniu złudzeń, fałszywego poczucia bezpieczeństwa i trwałości. Istota ich profesji to skuteczne reklamowanie, namawianie, przekonywanie – żadne z nich nie jest w tym dobre, bo za dobrze wie, jak złudne wartości oferują. Pragnienie śmierci Hsiao-kanga jest jedynie maską zakrywającą rozpaczliwą potrzebę miłości i życia, tak jak kwiaty przy urnie są wyrazem zatrzymania uczucia, pamięci o kimś. Wystawione na sprzedaż mieszkania, wyczekujące na lokatorów, którzy wypełnią je ciepłem, przypominają May Lin. Kolorowe sukienki, zachęcające przechodniów, spoczywające na razie bez kształtu na chodnikowej wystawie, odpowiadają pozornej pewności siebie Ah-junga.

W trójce bohaterów *Vive l'amour* Ah-jung wydaje się jedynie katalizatorem uczuć i rozterek pozostałej dwójki. May Lin chce go wykorzystać jako przygodnego kochanka, którego przyprowadza do anonimowego mieszkania. Kiedy się kochają, nie mówią ani słowa. May Lin jest przekonana, że ma kontrolę nad sytuacją – to ona rozbiera Ah-junga, ona dyktuje reguły gry. Jest jednak oczywiste, że kontrola służy tłumieniu uczuć, trzymaniu ich na wodzy, by nie odsłonić własnego strachu i tęsknoty. Hsiao-kang wchodzi w rolę, jaką wyznacza mu Ah-jung. Staje się jego kolegą z przypadku, dzielącym tajemnicę skrywaną przed May Lin. Dziewczyna nie wie, że ktoś oprócz niej przychodzi do mieszkania, wykorzystuje tę przestrzeń jako azyl. Obu bohaterów łączy zaś wspólna ucieczka przed nieświadomą ich obecności May Lin czy wspólne wieczory, kiedy razem przygotowują w apartamencie wystawną kolację. Stopniowo Ah-jung staje się obiektem pragnień Hsiao-kanga, być może jego jedyną nadzieją na miłość. W tym kontekście postać Hsiao-kanga sprzęgnięta jest z May Lin: obydwójka rzutują swoje tęsknoty na tego samego człowieka, ciągną ku temu samemu smutkowi wynikającemu z kompletnej niemożności prawdziwego, pełnego połączenia się z inną istotą. I tutaj liczy się nie Ah-jung, ale po prostu jego figura. To

nieistotne, kim jest, pojawił się po prostu na horyzoncie tych dwojga, jest formą, którą mogą wypełnić pragnieniem.

Poza pracą bohaterowie nie mają żadnego tła. Nie są z nikim związani, nie znamy ich rodzin. Są sami i są samotni. Dlatego też tak często kojarzony z Tsai Ming-liangiem brak dialogów jest tu jedynym realistycznym rozwiązaniem. Reżyser pozwala swoim postaciom mówić jedynie w sferze publicznej – kiedy May Lin rozmawia z szefem, kiedy Ah-jung nawołuje klientów. W nielicznych momentach, gdy ci troje mówią do siebie, też nie mamy do czynienia z pełnym, właściwym dialogiem. Ah-jung jest w stanie rozmawiać z May Lin tylko przez telefon. Co więcej, reżyser nie stosuje tu techniki ujęcia-przeciwujęcia (która w kinie klasycznym byłaby w tym miejscu oczywista), ale ukazuje tylko jedną ze stron. Słyszymy więc monolog, nie wiemy, jak reaguje rozmówca. Kiedy natomiast Hsiao-kang spędza czas z Ah-jungiem, konwersacja pełni jedynie funkcję fatyczną. Mówią o pracy, wymieniają się informacjami, które dla żadnego z nich nie mają tak naprawdę znaczenia. Język w *Vive l'amour* zaciemnia to, co naprawdę chce się wyrazić, mówienie to akt powierzchowny i pusty. Wydaje się, że bohaterowie mają tego świadomość. Czują, że to, co najważniejsze ztraca się, kiedy próbują przetłumaczyć emocje na język – ta nieprzekładalność przypomina relacje postaci z filmu Sophii Coppoli *Między słowami*. Tsai Ming-liang nie stara się maskować braku komunikacji nadmiarem słów. Redukuje je, oferując w zamian coś więcej – czas i możliwość przyglądania się w długich ujęciach, kiedy kamera spokojnie i cierpliwie podąża za bohaterami, a przede wszystkim umożliwia obserwowanie postaci w momentach zupełnej prywatności, kiedy są same. Reżyser proponuje nam przebywanie wraz z nimi, rejestruje wydarzenia w rzeczywistym czasie ich trwania. Nawet wtedy gdy nic szczególnego się nie dzieje – gdy May Lin przysypia czy smaruje twarz kremem, gdy Hsiao-kang wiesza pranie. To jedyna droga do postaci. W ten sposób Tsai Ming-liang umożliwia



## SŁYSZĘ HAŁASUJĄCE DZIECI

nam współodczuwanie z bohaterami. Twórcę najbardziej interesują te sytuacje, które z punktu widzenia klasycznej narracji nie mają żadnej wartości. Ponadto sceny tego rodzaju ujawniają niezwykle subtelne poczucie humoru reżysera (May Lin łapiąca muchę, Hsiao-kang grający arbuзем w kręgle czy robiący pranie w wannie z biczami wodnymi). Smutek musi mieć przeciwwagę w śmiechu i na odrót: zanim Hsiao-kang rzuci arbuзем jak kulą, kilka razy namiętnie go pocałuje – jak naprawdę bliską mu istotę. Twórca oferuje nam też dostęp do sytuacji najbardziej prywatnych i tych granicznych – takich jak przebieranie się Hsiao-kanga w sukienkę, jego próba samobójcza, czy w końcu przejmujący szloch May Lin. Tylko widz „zna” bohaterów – oni nawzajem nic o sobie wiedzieć nie mogą. Tsai Ming-liang zresztą już na początku przygotowuje nas do roli świadomych obserwatorów, każąc Hsiao-kangowi przez dłuższą chwilę patrzeć w kamerę. Nawijujemy z postaciami kontakt, którego one nie potrafią nawiązać ze sobą. Dzięki temu widzimy w nich ciepło dla ludzi z ich świata niewyczuwalne.

Kontakt z postaciami jest możliwy tylko dzięki metodzie twórczej reżysera, który w swoim kinie wyraźnie odchodzi o klasycznego modelu narracji. Tsai Ming-liang omija wydarzenia składające się na fabułę filmu, nie opisuje ich. Bardziej go interesują szczeliny tej fabuły, to, co się dzieje poza sytuacjami posuwającymi akcję naprzód. Bardzo często oglądamy to, co w klasycznym kinie jeszcze lub już nie znalazłoby się w ujęciu – stan „przed” i „po” wydarzeniach. Twórca oferuje przestrzeń „pomiędzy”, bo to ona stanowi istotę filmu i przybliża, o ile to w ogóle możliwe, film do prawdziwego życia. Być może dlatego postacie i ich działania wydają nam się tak bliskie – bo nie są sprowadzone do momentów kluczowych, ale zaoferowane w całej swej rozciągłości. Tak więc Tsai Ming-lianga można by uznać za bardzo radykalnego zwolennika realizmu. Jego długie ujęcia nie mają epatować wyrafinowaniem, nie mają też butnie występować przeciw regułom kina klasycznego. Być może stanowią po prostu wynik racjonalnej decyzji pójścia własną drogą, zastąpienia skomplikowanego kodowania prostotą, wykorzystania naturalnego czasu i przestrzeni zamiast manipulowania nimi. Kiedy można zastosować jedno ujęcie, nie ma sensu ich mnożyć.

Oczywiście taka taktyka wymaga od widza, przyzwyczajonego do innego tempa montażu, ogromnej koncentracji i inwencji twórczej. Jeśli reżyser (czy montażysta) nie oferuje żadnego ciągu ujęć ułożonych w łańcuch przyczynowo-skutkowy, nie manipuluje obrazem, a więc i nie serwuje gotowej interpretacji, odbiorca musi zawierzyć samemu sobie. W *Vive l'amour* nie znajdziemy wertykalnej struktury zdarzeń, tu nie rozwija się akcja. Nacisk jest położony raczej na poszerzenie, a nie pogłębienie, na rozwój horyzontalny. Ważniejsze jest rozrastanie się sytuacji, a nie przechodzenie jednej w drugą; stany, a nie fabuła. Tsai Ming-liang nie proponuje śledzenia akcji, ale wejście w dany porządek rzeczy, w świat – fizyczny i mentalny – swoich bohaterów. Co więcej, tylko ukazanie tej rzeczywistości metodą Tsai Ming-lianga umożliwi przeniknięcie do postaci tak zamkniętych i wyalienowanych, jak May Lin, Hsiao-kang czy Ah-jung.

Wydarzenia w filmie nie są w żaden sposób udratyzowane. Nie ma tu muzyki podkreślającej nastrój, nie ma montażu ułatwiającego identyfikację. Dzięki temu *Vive l'amour* zyskuje otwartość, interpretacja zależy tylko i wyłącz-



nie od widza. Przez to też sytuacje jawią się takie, jakie są naprawdę; odnosimy wrażenie, że są przezroczyste. Dramatyzowanie ujawniałoby manipulację, ukierunkowanie widza i poprowadzenie go do celu, jaki zaprogramował reżyser. Twórca filmowy oczywiście nigdy nie jest od tego wolny, ale w przypadku Tsai Ming-lianga manipulacja zdaje się ograniczona do minimum.

Tylko dwie ostatnie sceny doprowadzone są do końca, ale to też jedyne sceny, w których jesteśmy skonfrontowani z ogromnym natężeniem emocjonalnym. Pierwsza z nich to scena, gdy May Lin i Ah-jung kochają się w pustym mieszkaniu, a pod łóżkiem ukrywa się Hsiao-kang. Ta raczej ślapstickowa sytuacja, rodem z komedii pomyłek, zmienia się w jedną z najbardziej dramatycznych w filmie. Podczas gdy para uprawia seks, Hsiao-kang masturbuje się. Rano May Lin wychodzi i zostawia w łóżku śpiącego Ah-junga. Hsiao-kang opuszcza kryjówkę, chce bezgłośnie uciec z mieszkania, ale wraca, by choć trochę zbliżyć się do spełnienia swoich pragnień. Kładzie się koło Ah-junga, powoli przysuwa się i w końcu całuje go delikatnie w policzek. Przez kilka minut obserwujemy jego twarz – niby nieruchomą, a jednak ujawniającą ogromne emocje. Najprawdopodobniej nigdy wcześniej Hsiao-kang nie był tak blisko drugiej osoby i być może nigdy już nie będzie. Ten jeden pocałunek był jego małym trzęsieniem ziemi.

Druga z nich, najdłuższe chyba ujęcie w filmie to scena końcowa. May Lin po wyjściu z mieszkania spaceruje po brzydkim, rozkopanym parku w środku miasta. W końcu siada na ławce amfiteatru. Zaczyna płakać. Przez ponad pięć minut patrzymy na jej rozpaczliwe próby opanowania szloch i kolejne wybuchy płaczu. W tej scenie smutek kumulowany przez cały film osiąga apogeum, choć trudno przypisać mu funkcje oczyszczające. Katharsis bowiem nie następuje – pozostaje tylko uczucie gorzkiej ironii, jeśli zestawimy gwałtowne łkanie May Lin z tytułem filmu. Miłość być może istnieje, ale ani May Lin, ani Hsiao-kang nie potrafią się do niej przebić.

W jednym z wywiadów Tsai Ming-liang powiedział: *Kiedy napisałem scenariusz, chciałem, żeby na końcu pojawił się promyk nadziei. Tak więc pierwotne*

## SŁYSZĘ HAŁASUJĄCE DZIECI

*zakończenie filmu miało wyglądać tak, że po niekończącej się wędrówce przez park kobieta decyduje, że jednak wyciągnie rękę i poprosi o miłość. Więc wraca do mieszkania i czeka na śpiącego mężczyznę. (...) Musiałem poczekać na otwarcie nowego parku w Tajpej. Kiedy go otwarto, zobaczyłem, że wyglądał tak samo jak kilka dni wcześniej, nic się nie zmieniło. Nie był gotowy na otwarcie, a jednak zrobiono to. Przy takim rozczarowaniu nie było już mowy o pierwotnym kształcie zakończenia. I dlatego zakończyłem film właśnie w taki sposób<sup>1</sup>. Reżyser pozostaje więc pesymistą. Lecz pod smutkiem, tak oczywistym, kryje się ciepło i czułość, jaką reżyser, a za nim widz, obdarza bohaterów filmu. Podczas swojej rozmowy z jednym z klientów May Lin śmieje się i mówi do niego: ...słyszę, jak dzieci hałasują. W *Vive l'amour* nie ma i nie będzie rodzinnego ciepła, żadne dzieci nie będą hałasować podczas beztrudnej zabawy. Ale jeden jedyny raz słyszymy śmiech May Lin – i to powinno nam wystarczyć.*

KAROLINA KOSIŃSKA

<sup>1</sup> <http://www.wsws.org/arts/1994/oct1994/tsai-o94.shtml>

