

Justyna Braszka
Uniwersytet Łódzki

<https://doi.org/10.18778/8331-250-7.08>

SYMBOLICZNY WYMIAR RODZINY NA TLE PRZEMIAN POLITYCZNYCH W WYBRANYCH FILMACH ZHANGA YIMOU I CHENA KAIGE

W tradycji chińskiej, zarówno w sferze kultury, jak i w kontekście społecznym, rodzina stanowi wartość podstawową, będąc centrum dla rozwoju dalszych odniesień i powiązań. Idealizowana rola rodziny sprawia, że w formie interpretacji przybiera ona kształt jin i jang skończonego, czyli harmonijnej istoty *taiji*, rodzina staje się *triskelionem* – elementem bezgranicznie trwałym. Warto tu jednak zauważyć, że znaczenie rodziny można odczytywać dosłownie jako grupę osób, które łączą ze sobą więzy pokrewieństwa (odnosi się to także do zmarłych przodków). Jednak rodzina oznaczać tu także będzie naród (w tradycji najpierw związany w randze kilkutyśycznego cesarstwa, a następnie w dobie komunizmu w formie społecznego kolektywu) oraz jego mniejsze odłamy. Bez względu na to, czy mamy do czynienia z rodziną formalną, czy symboliczną, związek owej grupy powinien dążyć do zharmonizowanego tao.

1. Okres Piątej Generacji¹

Dekonstrukcja portretu rodziny w sztuce chińskiej nie należała do tabu, mimo to zawsze związana była z tradycją narratologii bądź niepisanym paktem z przenikającą do sfery sztuki dominacją patriarchatu. Istotny przełom nadszedł wraz z *odwilżą* kulturalną, wraz z pojawieniem się twórców tzw. Piątej Generacji – pokolenia artystów i intelektualistów, którzy zaistnieli krótko po formalnym zakończeniu Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej. Po dekadzie hunwejskiego terroru nastąpił okres odrodzenia. Na początku lat 80. wszelkie

¹ Okres zwany też Chińską Nową Falą lub Nowym Kinem Chińskim.

aspekty chińskiej kultury mogły zredefiniować się na nowo, a czołowi przedstawiciele Piątej Generacji umiejętnie rozwinęli nowe prądy w sztuce i w sferze intelektualnej, mając w końcu szansę na przeciwstawienie się cenzurze. Szeroko pojęta problematyka 'rodzinnej wspólnoty' nie mogła być taka sama po krwawych dekadach czerwonego mroku: po latach krwawej polityki Mao Zedonga, makabrycznych doświadczeniach Wielkiego Skoku Naprzód, okresie przymusowej reedukacji i hunwejskim szaleństwem w czasach Rewolucji Kulturalnej (Helman 2010: 9–10). Wolność Piątej Generacji w swej sugestywności przywodzi na myśl metaforyczną istotę jin i jang, która w ujęciu historycznym symbolizuje moment wyciszenia po latach nieopisanego mroku i żalu, kulturalnego i społecznego wyniszczenia narodu. Te uzupełniające się ze sobą przemiany historyczne dały możliwość rozwoju twórcom Piątej Generacji. Sztuka chińska w latach 80. i 90. nabrała rozliczeniowego charakteru, wymierzając artystyczną sprawiedliwość epoce dyktatury. Wśród przedstawicieli Piątej Generacji wzrosła rola twórców sztuki filmowej, głównie ze względu na powstałą na początku lat 80. Pekijską Akademię Filmową z dobrze prosperującymi wydziałami reżyserskim i operatorskim. Z tego kręgu wywodzą się m.in. cenieni w kraju i za granicą najwybitniejsi reżyserzy chińscy w dziejach tamtejszej kinematografii – Chen Kaige oraz Zhang Yimou (tamże: 37–39). Obaj przeżywali traumatyczne wydarzenia przemian społecznych i politycznych, na początku swej kariery tworzyli filmy, które wpisywały się w nurt kina rozliczeniowego, nadając przy tym nowy wymiar dalekowschodniej kinematografii. Choć obu twórców nie ominęła walka z cenzurą, w ich najważniejszych filmach nie było miejsca na tabu czy strach przed łamaniem wcześniej przyjętych konwencji. Tematyka rodziny (wspólnoty) na nowo została zdekonstruowana w głównej mierze po to, by zaakcentować, jak tragiczne dla Chin były wydarzenia XXI w.

Narracje filmowe skupiające się wokół wspólnoty łączyły w sobie cechę wiodącą prym w stylistyce Piątej Generacji. Owa cecha charakterystyczna to umiejętność łączenia tradycji chińskiej kultury (odniesienia do mitologii, historii, symboli społecznych) z wpływami modernistycznymi² (tamże: 12). Element ten wiąże się także z intermedialnym podejściem twórców Piątej Generacji, czyli umiejętnością przenikania się różnych twórców kultury, które w ramach interpretacji pojedynczego dzieła nasuwają inspirującą się nawzajem, nasiąkniętą motywami sieć powiązań.

Mnogość i różnorodność kina czasów Piątej Generacji sprawia, że nie sposób omawiać wybrany element bez analizy jego poszczególnych aspektów. W swym

² Odniesienia modernistyczne w tym przypadku oznaczają wyraźne inspiracje kinem zachodnim, zwłaszcza amerykańskim oraz europejskim (szczególnie rozwojem kinematografii włoskiej i neorealizmem), a także późną kinematografią radziecką.

artykule pragnę skupić się jednak na wątku rodzinnym, zarówno w wymiarze dosłownym, jak i symbolicznym, a także przeanalizować go na tle wybranych przeze mnie dzieł Chena Kaige i Zhanga Yimao – odpowiednio na przykładzie *Żegnaj moja konkubino*³ (tytuł oryg. *Ba wang bie ji*, 1993) w reżyserii Chena Kaige oraz ekranizacji powieści eksperymentalnej Yu Hua pt. *Życie*⁴ (oryg. *Huo Zhe*, 1994) w reżyserii Zhanga Yimou. Oba filmy ukazują odmienne perspektywy rodziny/wspólnoty. Łączy je natomiast płaszczyna historyczna kina rozliczeniowego.

2. Złączeni między światami – metafizyczny wymiar *Żegnaj, moja konkubino*

Żeby w pełni doświadczyć najbardziej cenione dzieło Chena Kaige, nagrodzony w 1993 r. Złotą Palmą w Cannes film *Żegnaj, moja konkubino*, należy sobie uzmysłowić, iż jest to obraz, którego fabuła nie jest naznaczona tylko i wyłącznie tragiczną historią półwiecza chińskich przemian, którego panorama ukazuje pejzaż od połowy lat 20. po szczyt Rewolucji Kulturalnej. Chen Kaige nakręcił film zaklęty w czasie. Jest to opowieść o duchach Chin utraconych. W formie przekazu *Żegnaj, moja konkubino* oddaje świat doczesny (utrata i związana z nią pamięć) ze światem wiecznym (zmartwychwstanie). Widać to już w znamiennej scenie otwarcia, w której reżyser wprowadza do opustoszałej i zaciemnionej areny opery pekińskiej dwie postacie. Jedna z nich jest w stroju tytułowej konkubiny. To metafizyczne wyobrażenie głównego bohatera filmu Chenga Dieyi. Wraz z nim na scenę wchodzi druga postać ucharakteryzowana na króla⁵. Jest to Duan Xiaolou, najlepszy przyjaciel i sceniczny brat Dieyi. Sceneria oraz sposób profilowania kadru przywodzą na myśl ‘wywoływanie duchów’ znane chociażby z bliższego polskiemu odbiorcy podwórka, np. z *Wielopola, Wielopola* Tadeusza Kantora. U Chena byty nierealne nie są jednak tak pewne. Reżyser sugeruje łączenie się dwóch światów, co przypieczętowane krótkim dialogiem między aktorską parą a głosem dobiegającym gdzieś z wnętrza opustoszałej areny. Krótka rozmowa stanowi szybkie wprowadzenie w kontekst historyczny. Dieyi

³ *Żegnaj, moja konkubino* to autorska adaptacja powieści Lilian Lee. Różnice między powieścią a filmem nie są jednak tak znaczące jak w przypadku adaptacji powieści Yu Hua.

⁴ W tłumaczeniu polskim znany także pod tytułem *Aby żyć* (Helman 2010: 172).

⁵ Zarówno postać króla, jak i konkubiny pochodzą z motywu przewodniego filmu i jego głównej inspiracji, czyli opery pekińskiej *Król i jego konkubina*.

podkreśla, że nieobecność jego i jego towarzysza trwała dwadzieścia dwa lata. Precyzja w określeniu czasu podkreślona zostaje przez westchnienie nad mroczną przeszłością: „No tak. Rewolucja Kulturalna, Banda Czworoga, hunwejbini. Jak dobrze, że wróciliście” (*Żegnaj, moja konkubino*, reż. Ch. Kaige, 1993, min. 3). Obrany przez Chena wstęp można zinterpretować na dwa sposoby. Pierwszy z nich dobitnie charakteryzuje terror Rewolucji Kulturalnej. Świat opery pekińskiej, która jest wiodącym ośrodkiem filmu, został w czasie rewolucji doszczętnie zniszczony jako element zagrażający jedności rozpatrywanej przez dyktaturę Mao. Chen akcentuje tym samym, że dawnego świata nie da się odbudować w pełni, ale korzystając z jego pamięci i pozostawionej spuścizny, twórcy jego pokroju mają szansę oddać utraconej kulturze sprawiedliwość choćby w małym stopniu. Druga ścieżka interpretacji jest mniej sugestywna. Cheng Dieyi oraz Duan Xiaolou to duchy – ich ziemskie wcielenia podobnie jak środowisko opery, któremu poświęcili całe życie, uległy zniszczeniu. Dla znaczenia kultury (wspólnoty wyrażonej poprzez kulturę) pełnią rolę ‘przodków’. Co więcej, ich los nawet po śmierci pozostaje jednością. Na ich relacji skupia się część właściwa *Żegnaj, moja konkubino*. Gdy akcja cofa się do wydarzeń z 1927 r., Chen narracyjnie pozostaje w zaświatach. Reżyser podkreśla to szarawym filtrem w odcieniu sepii. W tych barwach wprowadza na ekran dziecięcą szkółkę aktorską, wystawiającą fragment sztuki na jednej z zatłoczonych pekińskich ulic. Centralną postacią wśród występujących dzieci jest młodziutki i charyzmatyczny Duan Xiaolou. Chłopak jest pełen energii ekstrawertycznej i męskiej. Jego ekranowe dopełnienia należy szukać w małym chłopcu wtulonym w szyję matki przyglądającej się przedstawieniu. Przybliżenie kamery na piękną kobietę pośród tłumu i wtulonego w nią, obwiązanego szalikiem chłopca po raz pierwszy ukazuje nam oblicze Chenga Dieyi o nieco dziewczęcej, delikatnej buźce, pełnej lęku i niepokoju. Według interpretacji tajji Dieyi stanowi przeciwieństwo Xiaolou. Gdy ich spojrzenia łączą się w symboliczny sposób, filtr znika, a obraz nabiera kolorów. W tym momencie malutki Cheng Dieyi odkrywa swoje przeznaczenie, którym jest zarówno świat aktorstwa, jak i Duan Xiaolou. Matka Dieyi, prostytutka, prowadzi chłopca do mistrza szkółki aktorskiej, gdzie postanawia go zostawić, dopełniając jego los. Dieyi nie zostaje jednak przyjęty od razu ze względu na defekt w postaci szóstego palca u lewej ręki. Jego matka odcina mu dodatkowy palec, a następnie krwawiącego zostawia w szkółce. Scena odcięcia palca przypomina diabelski pakt. Krew Dieyi przypieczętowała już nie tylko jego los, ale i niełatwą przyszłość. Pozostawiony sam sobie Dieyi spotyka się na początku z dezaprobatą pozostałych chłopców ze szkółki. Wstawia się za nim jedynie Xiaolou. Katorżniczo przygotowywani do odgrywania klasycznych ról opery pekińskiej chłopcy karceni są przez wychowawców za najmniejszy błąd. Bici i zmuszani do niewyobrażalnego wysiłku stają się rodziną. Bici do krwi nieomalże

umierają z wycieńczenia, marząc o prawdziwym domu i realnej rodzinie, popełniają samobójstwo. Pośród tych wydarzeń wzmacnia się więź między Dieyi a Xiaolou. Wzmacnia się także ich uczucie do aktorstwa. Ich relacja już z początku przywodzi na myśl wątek nieheteronormatywny, co podkreśla błąd recytacyjny popełniany regularnie przez Dieyi: „Z natury jestem chłopcem, nie dziewczynką”⁶ (*Żegnaj, moja konkubino*, reż. Ch. Kaige, 1993, min. 34). W sekwencji poprzedzającej filmowe przejście do części wojennej Cheng oraz Duan odnoszą pierwszy sukces i wcielają się po raz pierwszy w role konkubiny i króla. Ich pozorne zwycięstwo przypieczętowane jest gorzkim pocałunkiem. W przypadku Dieyi związane jest to z jego tragicznym przeznaczeniem – chłopiec zostaje wykorzystany seksualnie. Nieoczekiwanie Chen Kaige podkreśla ten przykry zwrot symboliczną sceną, w której zrozpaczony Cheng Dieyi odnajduje na ulicy niemowlę. Od jednego ze swoich nauczycieli słyszy, że ma go zostawić, gdyż nieznany im jest los malca. W następnym ujęciu widać jednak, jak młodzi adepci sztuki aktorskiej stłoczeni są w kręgu przy nagim niemowlęciu. Ich wspólnota przypomina sierociniec, razem tworzą zespół wyrzutków niczym młodociana banda Fagina z klasycznej opowieści Charlesa Dickensa *Oliver Twist*. Wyłączywszy Dieyi oraz Xiaolou, los pozostałych osób pozostaje nieznany. Tu rodzina dla Dieyi rozpada się po raz drugi. Pozostaje mu jednak najważniejsza osoba, czyli Xiaolou. Gdy Chen prezentuje ich na początku sekwencji wojennej jako dorosłych, cenionych już aktorów, nic nie wskazuje, że ci dwoje noszą w sobie nieprzepracowane traumy. Dla dojrzałego już Dieyi (w tej roli Leslie Cheung) obecność Xiaolou (Fengyi Zhang) jest najważniejsza. Nie zwraca uwagi na przemiany społeczno-polityczne i na wpływy japońskiego okupanta w kształt opery pekińskiej, gdyż najistotniejszym jest dla niego, by opera trwała. Jego marzeniem jest, by być na scenie, a co najważniejsze, by być na niej w towarzystwie Xiaolou. Dla swojego porządku rzeczy znosi wizytacje urzędników japońskich oraz kolaborujących z okupantem zdrajców. Zupełnie inaczej patrzy na to Xiaolou, który otwarcie wyraża swoją niechęć do wroga. Dieyi usiłuje zbliżyć się do Xiaolou, usurpując sobie wręcz prawo do prywatnych wyborów przyjaciela (Helman 2013: 155). Braterska więź ulega zniszczeniu, gdy Xiaolou oświadcza się prostytutce Juxian (Li Gong). Kobieta uznawana za skarb pawilonu kwiatów jest wygadana i podobnie jak Dieyi stara się manipulować Duanem. Odtąd aktorskie duo zamienia się w chaotyczne trio, w którym dwie zazdrosne jednostki zaczną się nawzajem szantażować i zwalczać. Ich obopólna niechęć będzie stopniowo maleć wraz z pogorsząjącą się sytuacją polityczną⁷. Kiedy rozumieją

⁶ Dieyi za sprawą delikatnej urody przypisany zostaje do odgrywania ról żeńskich.

⁷ Nić porozumienia między Dieyi i Juxian będzie widoczna po raz pierwszy w chwili zatrzymania Xiaolou przez władze japońskie. Juxian prosi Dieyi, by ten

zagrożenia z zewnątrz, zaczynają się akceptować, a wraz ze wzrostem napięcia zaczynają sobie pomagać. Juxian zostaje żoną Duana. W symboliczny sposób razem z Dieyim tworzą swoją małą wspólnotę – dysharmonijną pod względem taoistycznych wyobrażeń, bowiem pełną kłamstw, bólu, niespełnienia i cierpienia. Wraz z nadejściem komunistów i czasem pierwszych powojennych rozliczeń przestają sobie stopniowo ufać. Dieyi traci uprzywilejowaną pozycję, a uzależniając się od opium, popada w coraz większy marazm, nie odróżniając świata realnego od opery. Natomiast Juxian nie odnajduje szczęścia u boku męża. W tragiczny sposób straciła ciążę. Pojednanie z Dieyi oznacza dla niej nowy, nieoczekiwany sojusz. Spośród tej trójki to właśnie ona zachowuje najsilniejszą postawę wobec okrutnych przemian. I choć jej działania pozostają nieefektywne, Juxian nie poddaje się, zachowuje pozory własnej mocy. Juxian traci wiarę dopiero w finałowej sekwencji hunwejbińskiego szalu. Podczas jednego z czerwonych przesłuchań Duan wyrzeka się jej. Można się domyślać, iż chce chronić swoją ukochaną, jednak przytłoczona dramatycznymi wydarzeniami Juxian spełnia samobójstwo (Helman 2013: 174).

Konfrontując jej postawę z Dieyim, można powiedzieć, iż jej dawny konkurent stracił wiarę dużo wcześniej, dokładniej w chwili, gdy został zastąpiony w roli konkubiny przez innego aktora. Uciekając się do iluzji własnych wyobrażeń, gotów jest dopełnić własne przeznaczenie. Nadejście Rewolucji Kulturalnej i chaos dotyczący zagłady świata, do którego należał, przypieczętowanie jego szaleństwo. Oskarżony razem z Duanem o zdradę stanu maoistycznych Chin przygotowuje się na hunwejbińskie przesłuchanie⁸ niczym na występ na deskach teatru (tamże: 175–176). Chen Kaige podkreślił ten element bratniej jaźni między Dieyi a Xiaolou symboliczną sceną inicjacji, w której Dieyi przygotowuje swojego przyjaciela na przesłuchanie niczym na ostatnie wystąpienie, nakładając na jego twarz sceniczne barwy odgrywanego przez niego całe życie króla⁹.

wyblagał uwolnienie przyjaciela. Cheng zgadza się pod warunkiem, że Juxian odejdzie. Warto tu zaznaczyć, że Dieyi związał się z wybranym przez Japończyków kuratorem opery (reżyser kontynuuje tu homoseksualny wątek Dieyi), więc w stosunku do Xiaolou był w uprzywilejowanej pozycji.

⁸ Warto tu dodać, że cała sekwencja Rewolucji Kulturalnej w filmie dekonstruuje ‘naród’, który może być pojmowany jako symboliczna rodzina. Brutalizm ukazany w filmie przywodzi na myśl najokrutniejsze opisy świadectw i pamięci Rewolucji Kulturalnej, np. znamienne cytaty partyjnych działaczy ze *Żniwa Feniksa* autorstwa Han Suyin: „Potrzeba aż dziesięciu lat, aby coś zbudować i potrzeba tylko dziesięciu lat, aby coś zniszczyć” (2003: 272).

⁹ Można tu dostrzec kulminacyjną paralelę między fabułą opery *Król i jego konkubina* a jej filmowym odzwierciedleniem. Cheng Dieyi podobnie jak konkubina z opery poświęca się, partnerując królowi do ostatniej chwili. Dieyi trwa przy operze i przy przy-

W scenie tej parze głównych bohaterów partneruje zaciemniona, jakby zamglona tło. Wizualne zaplecze przywodzi na myśl scenę otwarcia – wprowadzenie duchów Chenga Dieyi i Duana Xiaolou. Karmiczny związek kończy się tragicznie za ich życia i trwa po ich śmierci, na dobre wiążąc ich w zaświatach. To nawiązanie do możliwej reinkarnacji zespolonych dusz, związanych ze sobą ziemskimi doświadczeniami: szkołą aktorską, partnerstwem scenicznym, nieszczęśliwą miłością, tragicznym finałem. Warto podkreślić wątki dekonstruujące tradycyjne przedstawienie rodziny w chińskiej kulturze. W *Żegnaj, moja konkubino* należą do nich: przedstawienie akcji wśród aktorskiego zespołu¹⁰, związek aktora z prostytutką, nieheteronormatywna postawa Dieyi. Chen Kaige darzył postać Chenga Dieyi sympatią. Zależało mu na podkreśleniu jego odmienności. Reżyser zrezygnował z rozwiązań fabularnych literackiego pierwowzoru Lilian Lee. W powieści uznanej chińskiej autorki, aby uniknąć podejrzeń o homoseksualizm, Dieyi żeni się. Chen Kaige mógł pozwolić sobie na symboliczne zwieńczenie narracji, pozostając konsekwentnym wobec nieheteronormatywnej natury głównego bohatera¹¹. Gdy w finałowej scenie powracamy do świata duchów, Cheng Dieyi tym razem świadomie błędnie recytuje wers klasycznej opery pekińskiej: „Z natury jestem chłopcem, nie dziewczynką” (*Żegnaj, moja konkubino*, reż. Ch. Kaige, 1993, min. 167).

3. Rodzina na tle dramatycznej historii Chin w XX w.

Życ! Zhanga Yimou oddaje perspektywę rodziny pojmowanej tradycyjnie. Podobnie jak omawiane wyżej dzieło Chena Kaige *Życ!* rozgrywa się na przestrzeni kilku dekad przemian społecznych i politycznych w Chinach. Fabuła

jacielu do końca, a gdy umiera, umiera jako konkubina, postać ze sztuki, a także jako jego drugie skrywane oblicze osoby nieheteronormatywnej, niewpisującej się w tradycyjny wzorzec. Tym samym Kaige nadaje głównemu bohaterowi opowieści skrajnych cech indywidualisty i buntownika. Tymi samymi cechami określa reżysera Alicja Helman.

¹⁰ Warto tu podkreślić, iż była to profesja porównywana do prostytucji, która w dawnych Chinach nie cieszyła się szczególnym poważaniem.

¹¹ Istotny jest tu także wybór aktora wcielającego się w postać Chenga Dieyi. Postać tę odgrywa bowiem uznany hongkoński aktor i muzyk Leslie Cheung (1956–2003), który zaistniał jako ikona społeczności LGBT. Cheung wystąpił także w innych filmach łamiących tabu orientacji seksualnych, m.in. w *Happy together* w reżyserii Wong Kar Waia z 1997 r. U Chena Kaige powrócił w *Uwodzicielskim księżycu* (oryg. *Feng yue*) z 1996 r., ponownie u boku Li Gong.

koncentruje się wokół rodziny Xu. Xu Fugui, główny bohater filmu grany przez nagrodzonego za tę rolę w Cannes You Ge, wywodzi się z zamożnego rodu. U progu lat 40. widz poznaje go jako hulaszczego hazardzistę, który bardziej niż na swojej żonie i małych dzieciach skupiony jest na teatrzyku cieni – *wayang*¹². To właśnie on w pojęciu metaforycznym „zadecyduje” o rodzinnym fatum, które osiąga Xu wraz z najtragiczniejszymi konsekwencjami. Biorąc pod uwagę zaplecze dramatyczne nawiązujące do kontekstów literackich, zwłaszcza do nurtu powieści eksperymentalnej, Zhang nakreśla rodzinną epopeję, w której Fugui nabiera cech antycznego bohatera, obarczonego przez niełaskawą fortunę (w kontekście chińskim – karmiczne uczynki przodków lub poprzednich wcieleń). Skupiony na sobie, nieprzystosowany do normalnego życia i niewykształcony Fugui przegrywa dom rodzinny wraz z całym majątkiem. Zostaje przeklęty przez rodziców, a swoją żonę i dzieci skazuje na biedę. Zubożenie rodziny Xu w wymiarze symbolicznym odnosi się do zubożenia Chin, które nastąpiło w ramach decyzji politycznych Mao, zwłaszcza rewolucji Wielkiego Skoku Naprzód i Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturowej. Wspominane tu wydarzenia zaakcentują rozwój fabuły *Życie!*, raz za razem obarczając rodzinę Xu nową tragedią i odbierając Fuguiemu wszystko, co kocha. Xu mogą reprezentować w mniejszym lub większym stopniu przeciętną rodzinę chińską po drugiej wojnie chińsko-japońskiej.

Fugui nieoczekiwanie wiązuje swój los z komunistyczną rewolucją. Najpierw, szczęśliwym zbiegiem okoliczności, zostaje uznany za żołnierza w szeregach Armii Wyzwoleńczej. *Nomen omen* od śmierci w koszarach ratuje go ukochany teatrzyk cieni. Zhang w przewrotny sposób kontrastuje element *wayang* z późniejszym motywem Rewolucji Kulturalnej – sztuka, choćby niepożądana i nierozumiana, jest nieodłączną częścią międzyludzkiego współistnienia i formą komunikacji niezwiązaną z politycznymi, często narzucanymi odgórnie różnicami.

Po powrocie do domu Fugui zastaje ciężko pracującą żonę Jiazhen¹³ oraz ich dwoje zabiedzonych dzieci. Córka Fengxia w wyniku choroby straciła głos. Syn Youqing jest osowiały i przestraszony. Matka Fugui umarła i wszystkie obowiązki spadły na Jiazhen. Jej postawa oraz brzemie reprezentują los chińskich kobiet,

¹² Co ciekawe, motyw teatrzyku cieni nie występuje w powieści Yu Hua. Został wprowadzony na potrzeby filmu jako wizualny lejtymotyw (Helman 2010: 175).

¹³ W Jiazhen, podobnie jak w Jiuxian, wciela się ceniona chińska aktorka Li Gong. Zagrała w większości filmów nakręconych przez Zhanga Yimou. To postać istotna dla kobiecej perspektywy ukazywanej w odważnych dziełach Piątej Generacji. Kobiecą retorykę w kinie chińskim gruntownie zmieniły jej kreacje właśnie w filmach Zhanga Yimou, m.in.: w *Czerwonym sorgu* (oryg. *Hong Gao Liang*) z 1987 r., *Ju Dou* z 1990 r., *Zawieście czerwone latarnie* (oryg. *Da hong deng long gao gao gua*) z 1991 r. czy *Historii Qiu Ju* (oryg. *Qiu Ju da guan si*) z 1992 r.

które według znanych słów odzwierciedlają cierpienia narodu chińskiego¹⁴. Jianzhen wytrwale stawia czoło zmianom. Trwa przy mężu, choć powątpiewa w to, iż Fengui jest zdolny zawalczyć o rodzinę. Postawa Fengui wobec czerwonej fali zdaje się być oportunistyczna. Dopasowuje się do nowej roli w społeczeństwie nastawionym na kolektywizm. W jednoizbowym domu Xu porozwieszane są propagandowe plakaty. Rodzina angażuje się w działalność miejscowych zakładów, w tym zakładu przetopu stali. Próba adaptacji sprawdza się gorzej w przypadku dzieci. Gdy rówieśnicy Youqinga naśmiewają się z niepełnosprawności jego siostry, ten publicznie wylewa na drwiącego z niego kolegę makaron z chili. Robi to podczas kolektywnego posiłku, w którym uczestniczą wszyscy sąsiedzi Xu. Fugai zmuszony jest publicznie zbić syna, ponieważ zakłócił porządek dobra ogółu¹⁵. Jiazhen zachowuje pozory wobec komunistycznego porządku. Według niej dzieci powinny mieć normalne, pozbawione trosk i ciężkiej pracy dzieciństwo. Zachęca synka do drobnych wybryków, m.in. do podania ojcu herbaty z octem podczas jednego z jego pokazów wayang, choć Youqing jest jeszcze dzieckiem i nie ma najlepszych relacji z ojcem. Nie widzi w Fugaiu autorytetu. Staje po stronie matki i siostry. Mimo to, podobnie jak Fugai, jest postacią tragiczną. Jego śmierć zdaje się pierwszym ciosem zadany Xu przez politykę Mao. Z okazji przyjazdu zarządcy prowincji Youqing oraz inni chłopcy zmuszeni są pójść do chałupniczej fabryki wytopu stali. Wyczerpany „kolektywną” pracą chłopiec nie dosypia, dlatego Jiazhen nalega, by ten pozostał w domu. Fugai zgadza się jednak na uczestnictwo syna w kolektywnej uroczystości. Sam zanosí go do fabryki. To jedyna scena w całym filmie, w której Fugai oraz Youqing pozostają sami. Tło ich wspólnego spaceru do fabryki kontrastuje ze scenami miejskimi. Fugai niesie syna przez wiejską ścieżkę, w której dominują odcienie zieleni. Melodycznie kołysane przez wiatr drzewa nadają scenie melancholijnego charakteru. Budowane przez Zhanga sugestywne napięcie, podkreślone przez nostalgiczną ścieżkę dźwiękową Zhao Jipinga, sugeruje, iż ta symboliczna podróż Fugaia i jego syna zapowiada tragedię.

¹⁴ Częściowo jest to też nawiązanie do mądrości Tao Te Ching: „Kobiecość zawsze pokonuje męską bierność; unijając się w swym spokoju” (Tzu 2010: 139).

¹⁵ To znamienita scena, reprezentująca dychotomię między rodziną tradycyjną a rodziną w kontekście kolektywnego społeczeństwa. Widać to w zakulisowej rozmowie męża i żony. Jiazhen ma pretensję do męża, wszakże uczynek Youqinga wydawał się jej szlachetny, bowiem malec pragnął chronić siostrę, którą kocha ponad wszystko. Próba usprawiedliwienia się Fugaia odnosi się do chęci ochrony rodziny, wówczas Jiazhen wytyka mu nagle zainteresowanie rodziną. Podkreśla w ten sposób, że próba przemiany Fugai zdaje się być daremna w stosunku do jego wcześniejszego zachowania.

W kolejnej scenie Fugai dowiaduje się, że jego syn nie żyje. Zakrwawione, przygniecione pod ciężarem stopu zwłoki chłopca¹⁶ wnoszone są do miasta. Okazało się, że wypadek został spowodowany przez zarządcę prowincji, który potrafił samochodem ścianać. Fugai pozostaje bezczynny. Raz jeszcze los zdrwił z niego, tym razem odbierając mu syna. Matka zanosząca na jego grób pierożki. Znamienny motyw jedzenia, który łączy społeczeństwo zobrazowane w *Życiu!*, pozostaje nie do końca zgodne z historycznymi relacjami. Tragedia, która dosięga Fugaia i Jiazhen ma miejsce w czasie Wielkiego Skoku Naprzód – okresie kolektywizacji rolnictwa i wielkiego głodu, który doprowadził do śmierci milionów istot (Helman 2010: 178–179). Bohaterowie *Życia!* nie głodują, nie brakuje im jedzenia. Co więcej, wspólne posiłki zespalają miejscową ludność i towarzyszą Xu w momentach radości i refleksji. Zhang konsekwentnie łagodzi literacki pierwowzór Yu Hua, oszczędzając obrazów przepelnionych smutkiem i brutalnością, na korzyść scen niosących nadzieję. Złagodzenie obrazu krwawego oblicza komunizmu nie sprawia, że *Życie!* nie jest dziełem rozliczeniowym. Dla Zhang Yimou liczyła się przede wszystkim perspektywa miłości, która napędzała i podtrzymywała rodzinę Xu. Ten zabieg można także zinterpretować przez pryzmat nieco naiwnych wyobrażeń Fugaia lub matczynej nadziei Jiazhen.

Po śmierci Chungshenga rodzicielska troska skupia się na niepełnosprawnej córce Fengxii. Dziewczynka jest stłamszona, przygnieciona utratą brata i perspektywą niepewnego zamążpójścia. Gdy akcja filmu przenosi się do okresu Rewolucji Kulturalnej Fugui musi zniszczyć swoje ukochane kukielki z teatrzyku cieni¹⁷. Tym razem jest to prywatna tragedia Fugaia. On oraz Jiazhen aranżują spotkanie Fengxii z Wan Erxim, lokalnym przywódcą Czerwonej Gwardii. Erxi zakochuje się w nieśmiałej dziewczynie z wzajemnością. Ponadto połączą ich fizyczne słabości – Fengxia jest niemową, Erxi kuleje. Młodzi odmalowują podwórko Xu i tworzą ogromny portret Mao. Fengxia zdaje się być nieświadoma odniesień politycznych. Jej rodzice pragną tylko jej szczęścia, Erxi zaś, choć zaślepiony przez maoistyczną propagandę, jest dobrym człowiekiem, którego pragnieniem jest założenie rodziny, dbanie o Fengxie i jej rodziców. Scena ślubu Erxiego i Fengxii odbywa się w duchu nowej tradycji komunistycznej. Radość Fengxii przygaszona jest perspektywą opuszczenia rodzinnego domu. Kocha Erxiego, ale traci poczucie bezpieczeństwa, które gwarantowała jej obecność matki i ojca. Przy następnym spotkaniu Erxi ogłasza, że razem z Fengxią spodziewają się dziecka. Zhang po raz kolejny wprowadza

¹⁶ W literackim pierwowzorze chłopiec umiera z wycieńczenia wskutek oddania zbyt dużej ilości krwi żonie partyjnego zarządcy.

¹⁷ Podobnie jak opera pekińska w przypadku *Żegnaj, moja konkubino*, wayang symbolizował w obliczu rewolucji stary, nieakceptowalny element kultury, zagrażający maoistycznemu porządkowi.

pozorny spokój przed burzą. Finałowa sekwencja porodu rozgrywa się w szpitalnej sali, gdzie o Fengxię 'dbają' młode, niewykształcone pielęgniarki. Doświadczeni lekarze zostali zadenuncjowani jako wrogowie ludu. Jiazhen prosi jednak Erxiego, by przyprowadził któregoś z publicznie poniżanych przez hunwejbiniów lekarzy. Sprowadzony w pośpiechu przez Erxiego medyk jest obolały i wycieńczony z głodu. Tymczasem stan rodzącej Fengxii pogarsza się. Na świat przychodzi chłopiec, lecz i tym razem szczęście rodziny Xu nie jest dane na długo. Fengxia umiera w skutek krwotoku poporodowego, a Jiazhen oraz Fugui tracą drugie dziecko.

Pomimo dramaturgii *Życie!* Zhang Yimou wieńczy swoje dzieło kadrem niosącym nadzieję. Ostatnia scena ukazuje chorą Jiazhen leżącą w łóżku i siedzącego u jej boku Fugaia. Odwiedza ich Erxi wraz z kilkuletnim wnukiem. Mężczyzna przynosi drobną paczuszkę, w której znajdują się żółte kurczaczki – symbol odrodzenia, nowego początku. Metaforyka koloru żółtego w tradycji chińskiej związana jest z żywiołem ziemi odwołującym się do korzeni. Tak oto w scenie pełnej realizmu Jiazhen i Fugai łączą się z przodkami oraz ze zmarłymi ukochanymi, a Zhang definiuje charakter rodziny w chińskiej tradycji, podkreślając, iż nie ma nic bardziej trwałego bez względu na ogrom zniszczeń i cierpień. Autor literackiego pierwowzoru Yu Han miał zarzuty do reżysera. W powieści Fugai zostaje sam. Zhang zmienia konwencje, pozostawiając przy Fugim jego żonę, wnuka oraz opiekuńczego zięcia¹⁸. Pozytywistyczna wręcz perspektywa Zhanga Yimou wynika z zamiłowania reżysera do aspektów krzepiących¹⁹. Analizując całą filmografię wybitnego chińskiego twórcy, można dojść do wniosku, iż jego ulubiony temat to wszelako pojęte uczucia międzyludzkie, a miłość, nawet w przypadku braku filmowego happy endu, zawsze wygrywa.

Bibliografia

- Helman Alicja (2010), *Odcienie czerwieni. Twórczość filmowa Zhanga Yimou*, Gdańsk.
 Helman Alicja (2013), *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*, Gdańsk.
 Suyin Han (2003), *Żniwo feniksa*, Bydgoszcz.
 Tzu Lao (2010), *Tao Te Ching w poszukiwaniu równowagi*, Gliwice.

¹⁸ W powieści Yu Hua Fugui zostaje sam. Jiazhen umiera podczas choroby, zięć Erxi ginie w tragicznym wypadku, a wnuk (w pierwowzorze nosi imię Kugen) dławi się na śmierć fasolką. Śmierć najbliższych u Yu Hua osiąga największy wymiar krytyki zniechęconego reżimu (Helman 2010: 177).

¹⁹ Według Alicji Helman jest to natomiast zabieg autocenzury (2010: 177).

Chen Kaige (1993), *Żegnaj, moja konkubino* (oryg. *Ba wang bie ji*). Beijing Film Studio / China Film Co-Production Corporation / Maverick Picture Company / Tomson Films. Chiny/Hongkong.

Zhang Yimou (1994), *Życie!* (oryg. *Huo Zhe*). ERA International / Shanghai Film Studios. Chiny/Hongkong.