

Kiedy komedia nie jest komedią

„Komedie” Zhanga Yimou

ALICJA HELMAN

Desson Howe, krytyk „Washington Post”, najbardziej lapidarnie wyraził to, co sądzą na temat *Historii Qiu Ju*, *Szczęśliwych czasów* i *Keep cool* zachodni znawcy i miłośnicy twórczości Zhanga Yimou: *Komedia nie jest tym, czego można oczekiwać po twórcy „Czerwonego sorgo” i „Ju Dou”*¹. Z tej samej okazji nadzwyczaj trafnie zauważył Alan A. Stone: *Światowa publiczność nie reaguje podobnie, gdy ogląda komedię, w znacznie większym stopniu niż w przypadku seksu, przemocy lub tragedii*². A Roger Ebert dodaje, recenzując *Happy Times*: *gdyby podobną historię sfilmować w Ameryce, byłaby zapewne w oczywisty sposób bardziej zabawna*³.

Z czternastu filmów fabularnych, które zrealizował Zhang Yimou, najbardziej znany przedstawiciel chińskiego kina Piątej Generacji, tylko trzy opatrywano mianem komedii, pospiesznie dodając, że nie w rozumieniu zgodnym z klasycznym rozumieniem gatunku. Te trzy filmy to: *Historia Qiu Ju* (1992), *Keep cool* (tytuł ten można by oddać po polsku żargonowym zwrotem *Wyluzuj się*, 1997) i *Szczęśliwe czasy* (2000). Gdyby upierać się przy nazywaniu ich komediami, konieczne byłoby dopełnienie – są to czarne komedie, ale niewątpliwie *Historia Qiu Ju* bardziej przypomina dramat, a *Szczęśliwe czasy* melodramat, podczas gdy *Keep cool* to raczej farsa niż komedia. Trzeba też konieczne dodać, że gdy z okazji tych trzech filmów pojawiał się termin „komedia”, to niemal zawsze z przymiotnikiem „czarna”. Jest to jednak ocena wynikająca z perspektywy widza europejskiego lub amerykańskiego. Krytycy, którzy mieli możliwość porównania sposobu, w jaki filmy te odbiera publiczność chińska i zachodnia, podkreślali, że widzowie reagowali diametralnie odmiennie. Jeśli jedni i drudzy śmiali się, to w zupełnie innych miejscach, przy czym należy dodać, że widzowie zachodni śmiali się rzadko lub wcale. Zhang Yimou w jednym z wywiadów napomyka, że widownia chińska pokładała się ze śmiechu, oglądając finał *Historii Qiu Ju*⁴, który – dodajmy ze swej strony – dla Europejczyka jest przejmująco tragiczny. Zresztą i reżyser, wypowiadając się na temat tego filmu (a czynił to wielokrotnie), nie podejmuje z tej okazji takiego wątku jak komizm czy śmieszność. W wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry wręcz mówi, że zrealizował dwie komedie: *Keep cool* i *Szczęśliwe czasy*, przy czym sam uważa ten drugi film za nieudany, punktując go tylko nieco wyżej niż swój fatalny *Pseudonim Kuguar*, do którego wołałby się przyznawać⁵.

Nie dysponując inną perspektywą niż europejska, bez żadnych praw do snucia dywagacji na temat chińskiego poczucia humoru, spróbujmy się jednak zastano-

wić, co te trzy filmy wyróżnia i z jakiego tytułu pretendują one do miana komedii; tytułu tego równie trudno im odmówić, jak go przyznać.

Wszystkie są filmami współczesnymi, co samo w sobie już jest wyróżnikiem, bowiem Zhang Yimou lokował akcję swoich filmów najchętniej w przeszłości – w latach dwudziestych lub trzydziestych bądź w zgoła odległych wiekach. Prócz owych komedii jedynym jego filmem osadzonym we współczesności pozostaje jak dotąd *Wszyscy albo nikt*.

Wyróżnikiem bardziej znamienitym jest fakt, iż są to filmy miejskie, także nieliczne w dorobku reżysera, słynnego raczej ze swoich dramatów wiejskich. Przypadek *Historii Qiu Ju* jest jednak szczególny, bowiem film ten zalicza się właściwie do utworów wiejskich. Bohaterka jest wieśniaczką, główny konflikt przebiega między nią a naczelnikiem wsi, portretowana jest tu społeczność wiejska. Ale, by dochodzić sprawiedliwości, Qiu Ju zmuszona jest udać się do miasta i tam rozgrywa się też znaczna część akcji, a zderzenie tego, co swoiście wiejskie, z tym, co typowo miejskie, jest źródłem groteskowego skrzywienia, które skłania do takiej, a nie innej kwalifikacji gatunkowej filmu.

Wspólnym mianownikiem tych trzech filmów, przy wszystkich dzielących je różnicach, jest ten sam nadrzędny temat – absurd współczesnego życia, który jest osobiście uderzający, gdy mowa o życiu w miastach, co skłania bohaterów do zajmowania absurdalnych postaw i podejmowania absurdalnych działań, które niczego nie rozwiązują i prowadzą donikąd.

Qiu Ju jest postacią osobliwą jak na bohaterkę filmu. Nie wyróżnia się ani mądrością, ani lotnością umysłu, jej brak bystrości graniczy wręcz z tępotą. Odnacza się za to nieprawdopodobnym wręcz uporem i pieniacką zaciekłością, która doprowadza ją do podejmowania kolejnych działań przeobrażających blahy spór w konflikt jednostka-system.

Spór wybucha między mężczyznami – mężem Qiu Ju a naczelnikiem wsi. W trakcie kłótni padają obraźliwe słowa; naczelnik – ojciec czterech córek, ugodzony w swym męskim honorze wypominaniem mu braku syna, dotkliwie kopie swego adwersarza. Qiu Ju, dochodząc sprawiedliwości, przejmuje inicjatywę, załatwia obdukcję lekarską, nachodzi kolejne instancje, by uzyskać zadośćuczynienie. Rzecz jednak w tym, że nikt nie rozumie, o co jej naprawdę chodzi. Wedle ogólnego mniemania stosownym rozwiązaniem jest rekompensata finansowa i prawo do takowej Qiu Ju uzyskuje bez trudu, a kolejne instancje, do których się zwraca, prawo to potwierdzają, nie pojmując, czego jeszcze bohaterka mogłaby chcieć. Kwota jest odpowiednia, naczelnik nie broni się przed jej wypłaceniem. Ale to, czego domaga się Qiu Ju, to nie pieniądze ani nawet przeprosiny, na które naczelnik nie umie się zdobyć, lecz *shuafa* – wyjaśnienie, odpowiedź. Zdaniem bohaterki naczelnik powinien się wytłumaczyć, przyznać, że źle postąpił. Ten niewielki gest rozwiązywałby problem, w pełni satysfakcjonując Qiu Ju, ale gdy tego nie może osiągnąć, podejmuje działania, domagając się urzędowej sprawiedliwości wciąż w imię *shuafa*, i uruchamia lawinę działań prowadzących do katastrofy.

Historia opowiedziana w filmie (zaczepnięta z powieści Liu Henga pt. *Rodzina podejmuje działania prawne*) należy do rzędu tych, które w Chinach zdarzają się nagminnie, a uwikłani w nie ludzie nie wiedzą, do kogo się zwrócić, co robić, gdzie się udać.

Błahostka uruchamia lawinę, z chwilą gdy zaczyna działać machina systemu biurokratycznego, przez którą trudno przejść. *Chciałem przedstawić tę sytuację z humorem* – powiedział reżyser w wywiadzie udzielonym Michelowi Ciment⁶.

Magiczne nieomal przeistoczenie pięknej gwiazdy Gong Li w ciężarną, nieporadną chłopkę granczyło z cudem. Nikt nie wierzył, że jest to możliwe, a najmniej Liu Heng, autor pierwowzoru literackiego, który współpracował także przy scenariuszu. Zarzekał się, że gdyby wiedział, że pisze dla Gong Li, nie napisałby ani słowa⁷. Tymczasem Gong Li, skądinąd wyznająca, że sama nie wie, o co chodzi jej bohaterce⁸, nie tyle zagrała tępą chłopkę, ile stała się nią. W ciężkim kaftanie, zamotana w chustę, z gapowato rozchyłonymi ustami jest właściwie taka, jaka być powinna Qiu Ju. Reaguje powoli, jakby to, co do niej dociera, ulegało opóźnieniu i wymagało szczególnego natężenia władz umysłowych. Konfrontacja prostodusznej, naiwnej bohaterki z mężczyznami z jednej strony (to oni reprezentują władzę i sprawiedliwość) oraz z miastem i organami zbiurokratyzowanej administracji z drugiej staje się źródłem zarówno komizmu, jak i narastającego poczucia absurdu. *Czy ktoś pochodzi z miasta, czy ze wsi* – pisze Guy Sorman – *można rozpoznać na pierwszy rzut oka: tych ludzi różni ubranie, zachowanie, obyczaje, a także język. Mieszkaniec miasta mówi po mandaryńsku i (lub) w jednym z głównych języków prowincji; mieszkaniec wsi posługuje się gwarą. Mieszkaniec miasta nie ukrywa swojej pogardy dla ludzi ze wsi: stosunek do chłopów z Henanu czy Shanxi jest w Pekinie albo Szanghaju równie faszystowski jak stosunek do afrykańskiego imigranta w Europie*⁹.

Choć w swoich kontaktach z władzami Qiu Ju nie napotyka trudności, których należałoby oczekiwać (stąd wątpliwości na temat stopnia realizmu, z jakim Zhang Yimou obrazuje temat), to przecież na każdym kroku pada ofiarą dyskryminacji. Jest zarówno oszukiwana – wielokrotnie przepłaca taksówkę, jak i wyśmiewana. Gdy jej wiejski przyodziewek jawi się jako przeszkoda, Qiu Ju kupuje nowe, miejskie ubranie, które zakłada na swój stary kaftan. Śmieszność jej zachowania jest w tym momencie zarówno wewnętrznie, jak i przenosi się na zewnątrz. Miejska publiczność chińskich kin śmieje się także, jeśli nie przede wszystkim, z Qiu Ju.

Równie śmieszna jest wówczas, gdy kierując się zarówno wiejskim obyczajem, jak i najstarszą z chińskich tradycji w zakresie działania organów administracji, próbuje obdarzyć prezentem urzędnika wysokiego szczebla, który okazał jej pomoc i wiele życzliwości. Kupuje owoce, ale przekonana że powinna wystąpić z czymś bardziej wartościowym, co pozostałoby jako trwała pamiątka, nabywa na straganie „dzieło sztuki” – typowy okaz ulicznego kiczu. Dyrektor nie przyjmuje prezentu, zgodnie z przyjętą przez reżysera strategią, w myśl której przedstawiciele władzy ukazują się wyłącznie w pozytywnym świetle. Być może Zhang Yimou próbował w ten sposób obłaskawić cenzurę, co mu się zresztą w pełni udało. *Historia Qiu Ju* jest pierwszym jego filmem, który na ekrany wszedł bez przeszkód, a co więcej – spowodował „zwolnienie” filmów wcześniej „wyklętych” – *Ju Dou* i *Zawieście czerwone latarnie*. Niemniej, jak sądzę, intencja twórcza była inna. Gdyby Qiu Ju musiała walczyć z biurokratami kolejnych szczebli, odmawiających zajęcia się jej sprawą, byłby to film o czymś innym. Tymczasem fakt, że wszyscy okazują jej życzliwość i doradzają, jakie ma podjąć kolejne kroki zgodnie z urzędniczą rutyną, rzuca światło na główny konflikt filmu – niezrozumienie, z jakim w istocie spotyka się Qiu Ju, która upomina się o czy-

sto ludzkie, nie administracyjne potraktowanie swojej sprawy. Oficjalna sprawiedliwość mija się z jej intencjami, co więcej – obraca się przeciw nim. Dochodząc swoich racji, Qiu Ju zmuszona jest skarżyć tych, których uważa za swoich dobroczyńców, ona domaga się jedynie *shuafa* od naczelnika wsi, a nie uruchomienia maszyny, która wciąga w swoje tryby coraz szerszy krąg ludzi. Problem Qiu Ju rozwiązuje w końcu samo życie, tak jak od początku powinien być rozwiązany – po sąsiedzku, wśród swoich, bowiem potrzebna jest tu tylko odrobina dobrej woli, a nie działanie formalno-prawne. Kiedy naczelnik wsi ratuje życie Qiu Ju, organizując pomoc, gdy komplikacje porodu zagrażają jej i dziecku, jej gniew i złość ulatniają się bez śladu. Uczta pojednania byłaby tu wyczekiwanym przez wszystkich happy endem i gdy historia wydaje się ku temu zmierzać, znów interweniuje urzędowa sprawiedliwość. Wyniki kolejnego badania lekarskiego obligują władze do aresztowania naczelnika wsi. Klęska Qiu Ju okazuje się więc wielowymiarowa – jej uprzednie działania zaprowadziły do więzienia naczelnika wsi, a na nią i jej rodzinę sprowadzą niedające się przewidzieć konsekwencje. Będą „czarnymi owcami”, które ściągnęły katastrofę na swojego dobroczyńcę.

Ze zderzenia jednostka – system, będącego zderzeniem wymiaru ludzkiego z literą prawa, które działa bezdusznie i mechanicznie, rodzi się wrażenie wszechogarniającego absurdu.

Dla Jerome’a Silbergelda *Historia Qiu Ju* nie jest komedią, lecz przypadkiem tzw. pseudo-dramatu, jednej z form, w których Piąta Generacja próbowała się uporać ze spadkiem po melodramacie. Pseudodramat jest nasycony czarnym humorem, parodiuje to, co realne, i mógłby być też potraktowany niesłuchanie poważnie, bowiem dostarcza wyjątkowej wiedzy na temat systemu funkcjonowania postsocjalistycznej rzeczywistości. Koronnym przykładem analizowanym przez Silbergelda jest *Przypadek z czarnym działem* Huana Jinaxin, o którym pisze, że *stawia problem dwoistej struktury chińskiej instytucji, gdzie na każdym poziomie organizacji zakładowej jest ustawiony partyjny funkcjonariusz, a politycy partyjni przenikają do każdej sfery korporacyjnej rzeczywistości*. Dodaje jednak zaraz znamienne porównanie z filmem Zhanga: *Ale tak jak w przypadku Qiu Ju komentarz i poczucie tego, co z tym wszystkim zrobić, jest zanurzone w ironii i satyrze, co przypomina nam, byśmy nie sądzili rzeczy po pozorach, a raczej potrafili się z nich śmiać, choćby gorzko, zważywszy na ich pretensjonalność i niezdolność do spełnienia obietnic*¹⁰.

Śmiech w przypadku *Historii Qiu Ju* istotnie może być tylko gorzki i to niezależnie od tego, jak dalece śmieszna może się wydawać sama bohaterka i niedorzeczne sytuacje, które bądź sama powoduje, bądź w nie wchodzi.

Komediowy charakter *Keep cool* nie ulega wątpliwości, choć nadal humor, który prezentuje, nie jest dostępny dla widza z innego kręgu kulturowego. „Wiemy”, że jest to komedia, ale nas ona nie śmieszy, z uwagi na podkreślaną już specyfikę chińskiego poczucia humoru. Tym bardziej że w przeważającej mierze jest to komizm przekazywany drogą werbalną, częściowo ulatniający się w angielskim przekładzie, częściowo w wyniku swoiście chińskiej metody konstruowania dialogów, gdzie regułą są nużące, wielokrotne powtórzenia. Rzadziej pojawiają się one w dramatach (przypomnijmy też, że chińskie filmy, które od-

niosły światowy sukces, w niewielkiej mierze odwoływały się do dialogu), ale z reguły w scenach i sytuacjach pomyślanych jako śmieszne.

Sama historia jest prosta i nie obfituje w zdarzenia, a tym samym mniej tu miejsca na humor sytuacyjny. Rzecz dzieje się współcześnie (początek lat 90.) w wielkomiejskiej scenerii Pekinu. Bohaterem jest młody sprzedawca książek, który przeżywa zawód miłosny. Jego dziewczyna wybrała innego, zamożnego mężczyznę. Ponieważ bohater nie rezygnuje i wszelkimi sposobami próbuje odzyskać ukochaną, jej nowy przyjaciel nasyła nań opryszków, którzy biją go bezlitośnie. Przypadkowy świadek bójki, niejaki Lao Zhang, traci wówczas swój komputer. Ktoś niechący wytrąca mu go z ręki. Zhang próbuje upominać się o rekompensatę, podczas gdy księgarz planuje zemstę. Losy tych dwu mężczyzn, tak od siebie różnych, z których *jeden sprzedaje książki, a drugi je czyta*, splatają się nierozdzielnie. Ich szczególny „pojedynek” rozgrywa się w bardzo długiej scenie w barze, gdzie Zhang próbuje odwieść bohatera od planu ucięcia ręki rywalowi, skłaniając do tego, by zadowolili się finansowym zadośćuczynieniem. Księgarza wyręcza „los” – w barze wybucha telewizor, a zranionego mężczyznę, który przybył z pieniędzmi, zabiera pogotowie. W konflikcie z Zhangiem sam bohater pada ofiarą – zostaje ranny, ale jedynie lekko. Zhang trafia do więzienia, a gdy z niego wychodzi, dostaje od księgarza komputer i list, z którego wynika, iż księgarz zrozumiał jego dobre intencje i proponuje mu przyjaźń. Lao Zhang kieruje się pod uzyskany adres.

Zhang Yimou powiedział na temat zakończenia filmu, iż zostało ono utrzymane w klimacie współczesnej bajki. W ciągu ostatnich pięciu minut bohaterowie zamieniają się miejscami. Księgarz powtarza to, co uczynił mu Zhang. To dla niego samego jest szokiem prowadzącym do zmiany tożsamości ¹¹.

Film ten różni się od wszystkich innych dzieł Zhanga Yimou i to niemal pod każdym względem. Nie ma tu ani charakterystycznego dlań stylu, polegającego na rozgrywaniu filmu długimi ujęciami w powolnym rytmie, ani rozwiązań kolorystycznych, w których dominowało wykorzystywanie symboliki barw. Ten film toczący się w zawrotnym tempie, fotografowany rozchwianą kamerą z ręki, oparty na nerwowym montażu, cięciach skokowych i kalejdoskopowej niemal zmianie kolorów, przyprawia o zawrót głowy. Jedni przypisywali mu inspirowane się Godardem (Carrie Gorringer ¹²) nazywając jego technikę neo-Godardiańską, inni (znacznie częściej) sugerowali, iż naśladuje Wong Kar-Waia, tworząc chińską replikę jego *Chungking Express* ¹³. Zhang Yimou nie tyle jednak próbował kogokolwiek naśladować, ile szukał formy wyrazu do oddania tego, co nazwał *absurdem miejskiego życia*.

Punktem wyjścia była powieść Shu Pinga *Evening Standard*, z której jednak w efekcie prac nad scenariuszem niewiele pozostało, a właściwie jedynie scena w barze, skądinąd centralna partia filmu. Zmienione zostały zarówno postaci, jak i zdarzenia. W oryginale było trzech mężczyzn i trzy kobiety, w filmie mężczyźni pozostali, ale kobieta jest tylko jedna. W powieści dwójka bohaterów to pracownik elektrowni i członek związków zawodowych.

W opowieści Shu Pinga *pociągał mnie jego zmysł absurdu* – powiedział reżyser w wywiadzie udzielonym Jiao Xiongpingowi – *fatalistyczna postawa jego bohaterów (w końcu drobiazgi nie są czymś istotnym) i ich kompletny brak logiki w sposobie traktowania spraw* ¹⁴. Praca kamery była rodzajem improwizacji. Reżyser próbował oddać irracjonalizm zachowań przez jej niestabilność.

*Wielkie współczesne miasta chińskie w latach 90. znajdują się w nieustannym ruchu, kipią od pragnień. Wszyscy są w stanie nerwowego pobudzenia – nie ma żadnego poczucia rzeczywistości w ich oczekiwaniach – nie są obiektywni*¹⁵.

Ludzie chcą żyć lepiej, bogacić się, zabiegają o pieniądze, dobra materialne, zaspokojenie pragnień. Za czasów Mao Zedonga to wszystko było źle widziane, lecz teraz znalazło się w centrum uwagi.

*Ten film próbuje odzwierciedlić szczególne postawy Chińczyków, ich sposób podejścia do problemów. Jest realistyczny, lecz posługuje się przesadnym stylem dla uwypuklenia tych problemów. Chińczycy są właśnie tacy – będą rozprawiać całymi dniami na temat rozmiarów ziarnka sezamu, każdy będzie obstawał przy swoim zdaniu i robił ze swojej opinii coś niesłuchanie istotnego, niestrudzenie walcząc w nieskończoność o swoje racje*¹⁶.

W *Keep cool* kamera odzwierciedla mentalność współczesnych Chińczyków. Z tego powodu funkcjonuje ona symbolicznie – jest syntezą dzisiejszego człowieka, znajdującego się w stałym ruchu i skłonnego do zamiany ról. Ja jestem tobą, ty jesteś mną. To, co było słuszne, może okazać się błędne i odwrotnie. Kamera nie mogła zachować obiektywnego dystansu. Miała pełną swobodę improwizacji¹⁷.

Na powtarzające się zarzuty, iż kopiuje Wong Kar-Wai, reżyser odpowiedział, że nikt nie jest wolny od zarzutu, iż forma, którą się posłużył, była już przez kogoś wykorzystana. Zhang Yimou jest ewidentnie przywiązany do tego filmu i z całą energią konsekwentnie go broni. Świadomie zmienia styl, nie lubi się powtarzać. Gdyby zestawili takie jego filmy, jak np. *Czerwone sorgo*, *Historia Qiu Ju*, *Keep cool* i *Hero*, z trudem można uwierzyć, że zrealizował je ten sam reżyser. W *Keep cool* swego rodzaju „formalizm” (choć niekoniecznie rodem z Hongkongu) zwraca na siebie uwagę, zwłaszcza gdy spojrzeć na ten film z perspektywy wcześniejszych dokonań twórcy, w których forma nie narzucała się w sposób tak jaskrawy. Na pierwszy rzut oka wcześniejsze filmy Zhanga Yimou jawią się jako proste, kamera jest spokojna, przedmiotem jej uwagi jest nie ruch, ale bezruch. To, co najważniejsze, dzieje się w ludzkim wnętrzu, toteż studiuje ona z uwagą twarze, rejestrując niemal nieuchwytnie zmiany.

W *Keep cool* w miejsce dawnego spokoju pojawia się bezładny kipiący chaos, który niemniej reżyser próbuje ogarnąć, nadając mu czysto zewnętrzny pozór ładu właśnie przez uwypuklenie formy. Osiąga to, posługując się zdwojeniami i powtórzeniami.

Dwa razy bohater ma szansę odzyskać swoją dziewczynę i dwa razy ją traci. W tych właśnie scenach komizm sytuacyjny przebija się przez warstwę ekstrawaganckich poczynań. Księgarz próbuje zjednać sobie An Hong, wyznając jej uczucia przez megafon, i wynajmując specjalnego człowieka, by w ten sam sposób odczytał jego poemat. Nieadekwatność użytych środków jest wprost absurdalna. An Hong mieszka w ogromnym bloku, przestrzeń, z której przemawia bohater, jest nader rozległa, wrzask atakuje uszy, a przekaz jest z rodzaju tych, które winny być nadawane lirycznym szeptem. W dodatku pojawia się asynchron w czasie. Gdy bohater i dziewczyna są na najlepszej drodze do osiągnięcia pełnego porozumienia, wykrzykiwany przez megafon wiersz niweczy nastrój wyjątkowo skutecznie, złości dziewczynę, a gdy bohater wybiega, by uciszyć niefortunnie działającego pomocnika, nie ma już po co wracać. Dziewczyna odeszła.

Powtórzenie tej sceny pojawi się wkrótce, gdy An Hong po wieczorze spędzonym w dyskotecie odwiedza bohatera. Mamy liryczną scenę rozegraną na przenikaniach i w cudownie intensywnych ciepłych barwach – bohaterowie celebrują toast. Wtedy do mieszkania zaczyna się dobijać Lao Zhang, domagając się rekompensaty za zniszczony komputer. W żaden sposób nie daje się spławić, płoszy nastrój i dziewczyna ponownie opuszcza bohatera. Obie sceny są różne, choć oparte na tej samej strukturze. Natomiast inna powtórzona scena jest już identyczna. Jest to scena, w której najpierw księgarz (wywołał awanturę w lokalu), a potem Lao Zhang (pod koniec filmu) opuszczają więzienie.

Kadr jest tu nieomal biały, perspektywa schodów, z których policjant sprawdza zwolnionego więźnia, ciągnie się w górę w nieskończoność. Policjant za każdym razem powtarza swoje pouczenie, w którym oczywiście pada sakramentalne „keep cool”.

Scen tego rodzaju, odwołujących się do wielorako kształtowanych powtórzeń, jest w tym filmie znacznie więcej i ten rodzaj repetycji niewątpliwie wpływa na to, iż widz doznaje wrażenia, że obcuje z osobliwą bajką. Sam reżyser tak właśnie mówi o swoim filmie, nazywając go „miejską bajką” i tłumacząc, że rozumie przez to rodzaj stylu, typ emocji. *Nie można powiedzieć wprost, co ona symbolizuje bądź co ilustruje; nie można być pewnym, czy wielkie wydarzenia historyczne nie rodzą się z przypadkowych detali lub pojawiają się w postaci szczególnych wzorów. Najbardziej charakterystyczną cechą scenariusza jest przesada w ukazywaniu absurdów i przypadkowości*¹⁸.

Życie w miastach jest znacznie bardziej burzliwe niż na wsi i to determinuje też emocje – komentuje dalej reżyser. Stąd i bardzo szybki rytm opowiadania, ostra jakość dramatyczna. Wszystko dzieje się zbyt szybko. Ludzie nie mają czasu, by porozumieć się ze sobą w sposób istotny, nawet brak im czasu, by poznać swoje imiona.

Temu filmowi zarzuca się często, że pokazuje całą brzydotę miejskich Chin – bójkę, obsceniczny język, pragnienie zemsty. Dla przykładu można też wskazać na wygranie brzydoty starych kobiet, odrażająco tłustych, które w barze, gdzie klóć się bohaterowie, śpiewają ochrypłymi głosami i tańczą yanko.

Szczególnie dla widzów chińskich magnesem była obsada aktorska. Wykonawcy głównych ról mieli od dawna status gwiazd, ulubieńców publiczności. Jiang Wen (przypomnijmy, odtwórca roli Grandpa w *Czerwonym sorgo*) sam wybrał sobie jakąś jako cechę wyróżniającą bohatera, pozostającego także w sensie ekspresji językowej w opozycji do Li Baotiana, odtwórcy roli Zhanga. Ten ostatni mówi bardzo szybko, a gdy raz zacznie, już nie przestaje. Jiang Wen mówi irytująco wolno (zresztą w życiu prywatnym także niekiedy się jąka). Ten językowy kontrast nadaje filmowi – zdaniem reżysera – dramatyczną jakość¹⁹. W roli miejskiego śmieciarza wystąpił sam reżyser, zresztą na wniosek zespołu, a zwłaszcza Wen Jianga, który potem utrzymywał, że nie zagrałby tak sceny z udziałem śmieciarza, gdyby nie partnerstwo Zhanga Yimou. Miał on już na swoim koncie dwa epizody aktorskie (w *Czerwonym sorgo* i *Terrakotowym wojowniku*) oraz główną rolę w *Starej studni* (1986), nagrodzoną na festiwalu w Tokio.

Odwrotnie niż to się działo z innymi filmami Zhanga Yimou, *Keep cool* przyjęło znacznie lepiej w Chinach niż za granicą. Chińscy interlokutorzy reżysera, przeprowadzający z nim wywiady, jak np. Jiao Xiongping czy Mut Ya, nie szczę-

dzą filmowi słów zachwytu. Chińscy widzowie zamieszczają pełne uznania listy w Internecie. Nie był to jednak zgodny chór przychylnych głosów. Żaden inny film Zhanga Yimou nie wzbudził tylu sprzecznych opinii. Czynniki oficjalne okazywały zdecydowanie mniej entuzjazmu. W istocie jednak – jak powiedział reżyser w wywiadzie udzielonym Tan Ye – nie mógł zrobić tego filmu tak, jak chciał. Wspomina o tym dość enigmatycznie, niemniej wyjawia, iż początkowo film miał się składać z dwu części, różnych w charakterze i nastroju. Drugiej nie pozwolono mu zrobić w planowany sposób. Nawet obecnej wersji groziła cenzura²⁰.

Film był wysłany do Cannes, lecz szybko został wycofany przez rząd chiński; nie odniósł spodziewanego sukcesu w Wenecji, Los Angeles i Toronto. Reżyser uporczywie jednak broni tego filmu, utrzymując, że był dobrze przyjęty przez festiwalową publiczność i życzliwie przez miejscowe media. *Cenię sobie vitalność tego filmu* – powiedział w wywiadzie udzielonym Mut Ya, przyznając jednak, że film ten nie jest tak zwarty i kompletny, jak jego wcześniejsze dzieła. Robienie utworu o charakterze eksperymentalnym zawsze pociąga za sobą takie ryzyko²¹.

W *Szczęśliwych czasach* Zhang Yimou próbował podobnego rozwiązania, czyli przedstawienia poważnego problemu przy odwołaniu się do chwytów rodem z czarnej komedii, acz w zupełnie innym niż w *Keep cool* stylistycznym opakowaniu. Samokrytycznie przyznał, że to nie wyszło, choć krytyka zachodnia przyjęła film raczej dobrze. Nie tyle z uwagi na jego walory komediowe, ile nader sugestywny apel do emocji. *Szczęśliwe czasy* ogląda się jak melodramat, w którym to, co miało być śmieszne, raczej nie śmieszy. Opowiedziana w filmie historia widzowi zachodniemu nieodparcie przywodzi na myśl *Światła wielkiego miasta* Chaplina, choć źródłem inspiracji było opowiadanie Mo Yana, pisarza, którego proza z reguły nie zawiera tonów sentymentalnych, mającego zdecydowane inklinacje ku grotesce i drapieżnej satyrze.

Bohaterem jest Zhao, mężczyzna po pięćdziesiątce, który nie mając środków do życia, próbuje się ustatkować drogą ożenku. Znajduje kandydatkę na żonę w postaci karykaturalnie grubej wielokrotnej rozwódki, uwielbiającej swego opasłego syna i pragnącej pozbyć się pasierbicy, niewidomej nastolatki Wu. Zhao próbuje przekonać kobietę, że jest świetnie prosperującym biznesmenem, właścicielem hotelu. Nie tylko obiecuje zdobyć 50 000, których domaga się przyszła żona, ale też zatrudnić Wu, a także znaleźć dla niej pokój w swoim hotelu.

Rolę pomysłowego zalotnika gra Zhao Benshan, komik nader popularny wśród chińskiej publiczności, którego *vis comica* jest jednak mało czytelna dla zachodniej widowni. Śmieszność rodzi się tu raczej z samych sytuacji, przewrotnie absurdalnych, niż za sprawą zachowań aktorskich. By podbić serce swej wybranki, Zhao kupuje za grosze zwiędłe róże, które umiejętnie przystrzyga, by nadal mogły uchodzić za świeże. Wraz z kolegą odnawia stary, porzucony autobus na terenach przylegających do fabryki, gdzie zwykły szukać schronienia zakochane pary. Nim jednak „przedsiębiorstwo” zdołało się rozwinąć, właściciele terenu usuwają autobus, przystępując do renowacji gruntów. Zhao prowadzi swoją grę nie tylko wobec przyszłej żony, ale też wobec dziewczynki, której oddaje własne zagracone, nędzne mieszkanko, udając, że to pokój jednego z menedżerów hotelu. Wymyśla też dla niej „pracę”. Wu ukończyła kursy masażu, więc z pomocą

grupy bezrobotnych kolegów urządza jej „gabinet” na terenie opuszczonej fabryki, a oni sami występują jako jej „klienci”, płacący papierowymi pieniędzmi. Są przekonani, że ich kamuflaż jest doskonały, zwłaszcza że sporządzili też taśmę z nagraniem odgłosami ulicy, przy której ma się znajdować rzekomy hotel.

Uwikłany w sieć swoich kłamstw Zhao stale balansuje na krawędzi katastrofy. Każda sytuacja, każde najbardziej niewinne pytanie ze strony którejś z kobiet grozi natychmiastową wpadką. Niełatwo oszukać chytrą rozwódkę, która szybko odkrywa, że ma do czynienia z oszustem. Znajduje innego kandydata na męża, a Zhao brutalnie odrzuca i wyrzuca. Relacja między tą parą jest naszkicowana grubą kreską z karykaturalną przesadą. Kobieta jest uosobieniem znanej z bajki złej macochy dręczącej nieszczęsnego Kopciuszka. Wu pozostała jej w spadku po byłym mężu, który wyjechał do odległego miasta, obiecując zabrać córkę, gdy tylko się tam urządzi. Ale z listów jednoznacznie wynika, że to nigdy nie nastąpi, podczas gdy Wu ufnie czeka.

Osobliwa więc, która łączy Wu i Zhao, została zarysowana znacznie subtelniej. Początkowo Zhao próbuje po prostu uporać się z problemem, który narzuciła mu przemocą niedoszła żona. Ale bezbronność dziewczynki, jej bezradność, delikatne gesty znamionujące przywiązanie, wzruszają go naprawdę. W istocie pomoc, którą jej okazuje, jest tylko pozorna – nic nie może dla niej zrobić. Z determinacją buduje wokół Wu fikcyjny świat, przedłużając iluzję, która wywołuje uśmiech na twarzy tego dziecka doświadczającego głównie krzywd. Pozwala jej wierzyć, że zarabia duże pieniądze, wkrótce uzbiera sumę, która pozwoli jej odnaleźć ojca, wystarczy też na najlepszych specjalistów i operację przywracającą wzrok. A wreszcie pisze do niej list w imieniu utraconego ojca (list, którego dziewczyna już nie przeczyta), zapewniający ją o uczuciach, planach wspólnej przyszłości, budzący wiarę w lepsze jutro. Fikcja staje się coraz pełniejsza i bardziej kompletna, w miarę jak jej realne podstawy stają się coraz bardziej kruche i niepewne.

Zhao do samego końca nie dowiadyuje się, że Wu jest w pełni świadoma gry, którą on z nią prowadzi, i że ona także gra narzuconą jej rolę – niczego nieświadomej, uszczęśliwionej dziewczyny. Wu nie zna świata i ludzi, jest wprawdzie niewidoma, ale bystra, a życie nauczyło ją nieufności. Przy tym orientuje się, że nic nie jest tym, czym się wydaje. Nie przekonują jej odgłosy z taśmy, dotykem odkrywa osobliwy charakter swego „gabinetu” i od razu wie, że „klienci” wręczają jej fałszywe pieniądze. Ona też decyduje się położyć kres tej sytuacji, podczas gdy o losach Zhao decyduje przypadek – ginie potrącony przez ciężarówkę.

Zakończenie odznacza się szczególną symetrią, jeśli chodzi o horyzont poinformowania bohaterów. Jedynie koledzy Zhao (i widzowie) ogarniają całość wydarzeń. Zhao ginie, nie wiedząc, że Wu odeszła (prawdopodobnie nie zdołałby jej odnaleźć, gdyby próbował) i nigdy nie przeczyta listu, który do niej napisał. Wu odchodzi nie wiadomo gdzie, nie wiedząc, że Zhao zginął i nigdy nie usłyszy taśmy, na której nagrała swoje wyznanie, że od początku orientowała się w sytuacji, lecz nie czuła się oszukiwana, bowiem pokładała ufność w dobrej wierze tych, którzy ją oszukiwali. Po raz pierwszy w życiu doświadczyła bowiem tego, że była dla kogoś ważna, ktoś się o nią troszczył i otaczał opieką. Te dni były dla niej „szczęśliwymi czasami”. W finale głos Wu z taśmy i głos jednego z kolegów Zhao czytającego list do dziewczynki nakładają się na siebie, podkreślając dublowanie się fikcji. On tworzył świat iluzji dla niej, ona podjęła grę, tworząc ów świat

dla niego. W trakcie gry bohaterowie posiadli umiejętność życia chwilą, trwania w czasie teraźniejszym bez perspektywy jakiegokolwiek jutra, w wiecznym teraz bez perspektyw, bowiem każdy krok do przodu mógł tylko odsłaniać szczeliny nad mającą się rozewrzeć przepaścią.

Czy jednak istotnie należy rozumieć, że dla bohaterów owe tytułowe „szczęśliwe czasy” były naprawdę szczęśliwe? Czy nie należałoby interpretować tego tytułu przez pryzmat ironii? Gdy Robert Ebert streszcza film, utrzymuje, że z tego streszczenia może wynikać tylko, że jest to dzieło okrutne i perwersyjne, bowiem trudno sobie wyobrazić, że Wu mogłaby czuć się szczęśliwa, wyczekując po całych dniach na fikcyjnych klientów płacących fałszywymi pieniędzmi. Jest to raczej dzieło okrutnego oszustwa przedsięwziętego przez ludzi o szczątkowej inteligencji, żywiących fałszywe wyobrażenia na temat kobiet, ludzi całkowicie niezdolnych do empatii²².

Jest to jednak interpretacja niejako wbrew intencjom, które film wyraźnie deklaruje. Tragikomiczny spisek grupy ludzi dobrej woli, acz pozbawionych wyobraźni i umiejętności przewidywania (ten rys osobowości wszystkich bohaterów filmu, z wyjątkiem złej macochy i jej syna, jest podstawą całej struktury opowieści), eksploruje przyrodzoną poczciwość całej gromadki, dzięki której mała Wu jedyny raz w życiu doznała czyjejś troski i zainteresowania. Emocjonalny wymiar tych starań, niezależnie od braku jakiegokolwiek praktycznego znaczenia, jest w ostatecznej konsekwencji tym, co się liczy, choć w niczym nie odmieni losu bohaterki na lepsze.

Podsumowując tych kilka uwag, mogę tylko powtórzyć opinię, w świetle której filmy Zhanga Yimou wymykają się próbom klasyfikacji gatunkowej. Możemy jedynie oglądać je i próbować interpretować przez pryzmat gatunku, rozumianego jako jeden z możliwych kluczy interpretacyjnych. Z omówionych tu filmów tylko *Keep cool* mieści się w rodzinie gatunków typu komediowego. Nie nazywam go *tout court* komedią, bowiem jest raczej farsą, zgodnie z tym, co mówi na ten temat sam reżyser.

Przypadek *Historii Qiu Ju i Szczęśliwych czasów* jest inny. Pryzmat gatunkowy działa tu jak kalejdoskop. Każdy obrót ukazuje odmienny obraz. Możemy je oglądać jako czarne komedie, melodramaty bądź po prostu dramaty. Pryzmat komedii Europejczykowi odsłania najmniej. Zapewne nie dlatego, że w tych filmach jest najmniej z komedii. Raczej dlatego, że różnica kulturowa jest tu barierą najtrudniejszą do pokonania.

ALICJA HELMAN

¹ D. Howe, *The Story of Qiu Ju*, <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movie/s/oideos/thestoryofqiujuup...>

² A. A. Stone, *Comedy and Culture*, <http://www.bostonreview.net/BR18.5/alanstone.html>.

³ R. Ebert, *The Story of Qiu Ju*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbs/pbcs.d11/article?>

⁴ M. Ciment, *Asking the Question: Interviews with Zhang Yimou*, w: F. Gatewood (ed.),

Zhang Yimou Interviews, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 18.

⁵ *Zhang Yimou: Flying Colors*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005.

⁶ M. Ciment, *Asking the Questions*, dz. cyt., s. 17.

⁷ *Zhang Yimou: Flying Colors*, dz. cyt.

- ⁸ Mayfair Mei-Hui Yang, *Of Gender, State, Censorship, and Overseas Capital: An Interview with Chinese Director Zhang Yimou*, w: Zhang Yimou, *Interviews*, dz. cyt., s. 41.
- ⁹ G. Sorman, Rok Koguta. O Chinach, rewolucji i demokracji, tłum. W. Nowicki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 95. Rozróżnienie na tych z miasta i tych ze wsi ma charakter nie tylko geograficzny czy ekonomiczny. Chodzi także o dyskryminację prawną, dziedzictwo komunistycznej rewolucji, a także bez wątpienia jej najślabiej znany poza Chinami aspekt. W latach pięćdziesiątych XX wieku rząd Mao Zedonga podzielił Chińczyków na dwie kategorie: wiejską i miejską, aby się tu posłużyć niezmiennym po dzień dzisiejszy nazewnictwem. Każdy Chińczyk, gdy przychodzi na świat, otrzymuje książeczkę rodzinną, hukou. Określenie „wiejski” lub „miejski” figuruje tam na równi z miejscem pochodzenia rodziny. Tego pochodzenia nie da się właściwie zatrzeć, jest ono przekazywane dzieciom przez matkę. Los każdego Chińczyka zdeterminowany jest w wielkiej mierze przez jego hukou, ponieważ prawa jednostki zmieniają się w zależności od pochodzenia. Pochodzenie przez całe życie przylega do skóry jak przynależność do indyjskiej kasty. Problem jest tak delikatny, a system tak utajniony, że jedyny socjolog, który zbadał go szczegółowo, Amerykanin Fei-Ling Wang, został aresztowany podczas badań w 2004 roku i odeślany do Stanów Zjednoczonych. W listopadzie 2005 roku partia ogłosiła likwidację książeczek, ale „stopniową”, jak się mówi! A unifikacja narodu nie przeszkodzi władzom miejskim w piętrzeniu na nowo – już teraz powstających – przeszkód prawnych, które utrudnią integrację ludności pochodzenia wiejskiego (tamże).
- ¹⁰ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 10.
- ¹¹ Mut Ya, Zhang Yimou, *Do You Have Any More Films*, w: Zhang Yimou *Interviews*, dz. cyt.
- ¹² C. Gorringer, *22nd Toronto International Film Festival*, <http://nitrateonline.com/tiff97-1.html>,
- ¹³ Zhang Yimou: *Flying Colors*, dz. cyt.
- ¹⁴ Jiao Xiongping, *Discussing „Keep cool”: The Camera Lens Presents the Irrationality of Chinese Society*, w: Zhang Yimou *Interviews*, dz. cyt., s. 120.
- ¹⁵ Tamże, s. 121.
- ¹⁶ Tamże, s. 122.
- ¹⁷ Tamże.
- ¹⁸ Mut Ya, Zhang Yimou, dz. cyt., s. 135.
- ¹⁹ Tamże, s. 144.
- ²⁰ Tan Ye, *From the Fifth to the Sixth Generation: an Interview with Zhang Yimou*, w: Zhang Yimou *Interviews*, dz. cyt., s. 158.
- ²¹ Mut Ya, Zhang Yimou, dz. cyt., s. 140.
- ²² R. Ebert, *Happy Times*, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?>