

Krzysztof Loska

<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Żegnaj, moja konkubino - film operowy jako alegoria polityczna

Słowa kluczowe: kino chińskie, film operowy, sztuka i polityka, alegoria, Chen Kaige
Key words: Chinese cinema, operatic film, art and politics, allegory, Chen Kaige

Wstęp

Kinematografia chińska od pierwszych lat swojego istnienia była związana z przedstawieniami opery pekińskiej, nawet w mrocznych czasach Rewolucji Kulturalnej (1966–1976) powstawały filmy łączące widowiska operowe z bohaterскими narracjami socjalistycznymi. Dopiero po śmierci Mao Zedonga (1893–1976), przewodniczącego Komitetu Politycznego Komunistycznej Partii Chin, gatunek ten na pewien czas zniknął z ekranów, po części dlatego, że reżyserzy postanowili zerwać wszelkie związki z teatrem (Silvio 2002: 177). Tym większym zaskoczeniem wydawała się decyzja, którą podjął Chen Kaige, jeden z najwybitniejszych reprezentantów Piątej Generacji – pokolenia twórców, którzy w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przyczynili się do artystycznego odrodzenia kina chińskiego¹. Postanowił on przenieść na ekran powieść hongkońskiej pisarki Lilian Lee (właśc. Li Pi-hua), której akcja rozgrywała się w środowisku aktorów operowych.

Brak polskich przekładów nie oznacza bynajmniej, że Lilian Lee jest postacią nieznaną, wręcz przeciwnie, jej powieści cieszyły się dużym powodzeniem i były wielokrotnie adaptowane na potrzeby kina, między innymi przez Stanleya Kwana, Tsui Harka oraz Clarę Law². Scenariusz filmu *Żegnaj, moja konkubino* (*Bawang bieji*, 1993) powstał we współpracy z autorką pierwowzoru, choć reżyser dokonał kilku istotnych zmian w warstwie fabularnej. Tak mówił o tym w jednym z wywiadów:

¹ Określenie „Piąta Generacja” odnosi się do reżyserów, którzy na początku lat osiemdziesiątych XX wieku ukończyli Pekińską Akademię Filmową. Wśród nich znaleźli się m.in.: Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Huang Jianxin, Hu Mei, Wu Ziniu i Chen Kaige, którego debiut fabularny, *Żółta ziemia* (*Huang tudi*, 1984), uznaje się za symboliczny początek Nowego Kina Chińskiego.

² Do najciekawszych adaptacji filmowych utworów Lilian Lee należą filmy: *Czerwony* (*Yin ji kah*, 1988, reż. Stanley Kwan); *Terakotowy wojownik* (*Qin yang*, 1989, reż. Ching Siu-tung); *Kuszenie mnicha* (*You seng*, 1993, reż. Clara Law); *Zielony wąż* (*Ching se*, 1993, reż. Tsui Hark).

Perspektywa, którą przyjąłem, jest inna niż ta, którą wybrała Lilian Lee. Jej powieść nie kończy się samobójstwem Chenga Dieyi; daje ona finał w stylu rodem z Hongkongu. Jedną ze specyficznych cech mieszkańców Hongkongu jest ich zdolność do adaptacji, filozofia, w myśl której bez względu na to, co się wydarza, ludzie muszą żyć dalej. Ale czułem, że potrzebuję czegoś innego (cyt. za: Helman 2002: 152).

Nieco odmienny wydaje się również stosunek reżysera do historii, przede wszystkim ze względu na jego osobiste uwikłanie w wydarzenia polityczne, które rozgrywały się pod koniec lat sześćdziesiątych. W przywołanym powyżej wywiadzie Chen Kaige wskazał na znaczenie tego okresu w jego życiu:

Lilian Lee nie miała jasnego obrazu sytuacji w Chinach ani też sytuacji opery pekińskiej. Nie miała również osobistego stosunku do Rewolucji Kulturalnej, z najprostszego powodu – nie było jej wówczas w Chinach. Ponadto wchodziła w grę kwestia języka – ukazuje on postawę pisarza, który na wydarzenia w kraju patrzy z zewnątrz (cyt. za: Helman 2002: 152).

Alegoria polityczna, nostalgia i pamięć traumatyczna

Filmowa adaptacja powieści nie miała być utworem rozrywkowym, ale swoistym rozliczeniem z przeszłością, alegorią polityczną, w której osobiste przeżycia wiązały się z traumami narodowymi. Filmoznawczyni E. Ann Kaplan (1997: 273), posługując się teorią psychoanalityczną, odczytywała film Chena Kaige jako dzieło artystyczne, które pokazuje „[...] silną więź łączącą jednostkowe neurozy z tym, co publiczne, czyli sferą polityczną i historyczną”³. Nie zamierzam jednak posługiwać się kluczem autobiograficznym, nawet jeśli ten trop interpretacyjny podsuwa sam reżyser. Chciałbym raczej, po pierwsze, pokazać związek między traumą osobistą a zbiorową, po drugie przyjrzeć się sposobom włączania historycznych wydarzeń i postaci w fikcyjną opowieść o dwóch aktorach opery pekińskiej, a po trzecie poruszyć zagadnienie funkcjonowania dzieła filmowego jako alegorii.

„Alegoria oznacza otwarcie tekstu na wielość znaczeń, możliwość jego przepisywania i nadpisywania [...], co z kolei generuje szereg możliwych interpretacji” (Jameson 1983: 14). Tworzenie alegorii politycznej zakłada nić porozumienia między autorem i odbiorcą, czyli wspólną wiedzę i pamięć kulturową, dzięki której zakodowane znaki mogą zostać odczytane, dlatego przywołanie tych kontekstów jest konieczne (por. Astell 1999: 23).

Niektórzy krytycy zarzucali reżyserowi, że przemiany polityczne są wyłącznie pretekstem do zawłaszczenia przeszłości i przekształcenia jej w spektakl atrakcyjny dla zachodniej publiczności kinowej, rodzaj fantazji na temat możliwej do zachowania czystej kultury, którą w filmie symbolizuje tradycyjna sztuka operowa, traktowana jako egzotyczny obiekt muzealny (Larson 1997: 333–334).

³ Tłumaczenie tekstów angielskojęzycznych, jeśli nie podano inaczej, moje – K.L.

Do pewnego stopnia można zgodzić się z tymi zarzutami, gdyż na pozór wydaje się, że wydarzenia historyczne stanowią jedynie tło melodramatycznej opowieści, są ledwie naszkicowane, ale to one bezpośrednio wpływają na życie pary bohaterów.

Fabula filmowa rozpoczyna się w 1924 roku, kilkanaście lat po obaleniu cesarza i ustanowieniu Republiki Chińskiej, w okresie zamieszek i niepokoїв, nieustannych walk między rywalizującymi o władzę ugrupowaniami. To wtedy rozpoczęła się pierwsza wojna domowa, a liderzy Kuomintangu nawiązali współpracę z komunistami i doprowadzili do powstania Armii Narodowo-rewolucyjnej pod dowództwem Czang Kaj-szeka (1887–1975), z powodzeniem walczącej z przeważającymi siłami wroga. Wydarzenia fabularne rozgrywają się jednak w innym świecie – w świecie opery.

Chenga Dieyi (Leslie Cheung) i Duana Xiaolou (Zhang Fengyi) poznajemy w wieku dziecięcym, jako uczniów szkoły aktorskiej dla przyszłych solistów opery pekińskiej; wówczas noszą jeszcze inne imiona, Xiao Douzi i Xiao Shitou. Młodszy z nich jest dziewięcioletnim chłopcem, wrażliwym i nieśmiałym, porzuconym przez matkę prostytutkę, która nie radziła sobie z wychowaniem dziecka, a starszy wydaje się typem silnego przywódcy, cieszy się szacunkiem wśród rówieśników⁴.

Bezwzględna dyscyplina, surowe kary i wielogodzinne ćwiczenia wypełniają codzienne życie chłopców, którzy przechodzą wyczerpujący trening aktorski w szkole prowadzonej przez mistrza Guana (Lu Qi). Wyrafinowane praktyki dyscyplinujące w połączeniu z przemocą fizyczną i psychiczną nie służą bynajmniej estetyzacji cierpienia, jak sugerowali to niektórzy krytycy, ale wprowadzają jeden z podstawowych tematów filmu, mianowicie opresję systemu politycznego. System ten podporządkowuje jednostkę surowemu prawu, egzekwowanemu przez wszystkich, którzy posiadają władzę: najpierw nauczycieli, później japońskich okupantów (na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych), a wreszcie komunistów, zwłaszcza członków Czerwonej Gwardii (w czasach Rewolucji Kulturalnej).

Od początku historia osobista spleta się z polityczną, ponieważ traumie jednostkowej towarzyszy trauma zbiorowa. Życie młodszego z chłopców, Chenga Dieyi (wówczas jeszcze Xiao Douzi), naznaczone jest stratą i bólem. W jednej z pierwszych scen filmu matka dokonuje okaleczenia syna – obcina mu szósty palec u dłoni, „drobną” skazę uniemożliwiającą przyjęcie do szkoły aktorskiej, a potem oddaje go na wychowanie mistrzowi Guanowi. Oba te bolesne przeżycia stanowią rodzaj traumy fundującej. W ten sposób symboliczna kastracja i opuszczenie sprawiają, że dorosłe życie mężczyzny zostanie określone przez wydarzenia z dzieciństwa. *Żegnaj, moja konkubino*, podobnie jak wcześniejsze filmy Chena Kaige, problematyzuje temat straty na poziomie męskiej podmiotowości i sugeruje, że motyw kastracji wiąże się z tęsknotą za tym, co utracone.

Jak zauważył Dominick LaCapra (2009: 76), w pamięci traumatycznej, podobnie jak w nostalgii, przeszłość nie jest czasem zamkniętym, jako że

⁴ W rolach dziecięcych wystąpili Ma Mingwei (Douzi) i Fei Yang (Shitou).

„[...] przenosi ze sobą do terażniejszości doświadczenia, w ramach których wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a terażniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”. Nostalgia jest tęsknotą za ciągłością w pokawałkowanym czasie, trauma zaś burzy tę ciągłość, rozrywa doświadczenie człowieka „[...] rozumiane jako zintegrowane lub przynajmniej dające się wyartykułować życie, a nawet grozi jego zniszczeniem. W pewnym sensie trauma stanowi doświadczenie spoza kontekstu, zawodzące oczekiwania i zaburzające samo rozumienie istniejących kontekstów” (LaCapra 2009: 153).

Osobowość głównego bohatera i jego tożsamość seksualna są skutkiem traumy, która nigdy nie została przepracowana, lecz jest wciąż rozgrywana w działaniu, prowadząc w późniejszym życiu do zatarcia granicy między rolą sceniczną a prawdziwym „ja”. Całkowite i bezwarunkowe oddanie się sztuce jest dla niego sposobem na funkcjonowanie w świecie zewnętrznym i uporanie się z cierpieniem. Obsesyjne utożsamianie się z postacią Yu Ji, królewskiej konkubiny, która po klęsce władcy popełnia samobójstwo, podcinając sobie gardło mieczem ukochanego, ma dla niego tragiczne konsekwencje. Sztuka i rzeczywistość łączą się w finałowej scenie na deskach teatralnych, ponad pięćdziesiąt lat po pierwszym spotkaniu bohaterów, tworząc rodzaj klamry kompozycyjnej i fabularnej.

Chińscy krytycy zarzucali reżyserowi, że odszedł od realistycznego stylu, wypracowanego w debiutanckiej *Żółtej ziemi* (1984), na rzecz widowiskowego dramatu epickiego, czerpiącego inspirację z tradycji teatralnej; jak już wspomniano, także przedstawiciele Piątej Generacji odnosili się do tej tradycji negatywnie (por. Silvio 2002: 179). Można zgodzić się z opinią niektórych badaczy, że historia służy w tym filmie ewokowaniu nostalgicznego uczucia, ale należy zaznaczyć, że nostalgia jest reakcją na transformację polityczną i modernizację kraju. „Nostalgia nieuchronnie odradza się jako system obrony w czasach przyspieszonego rytmu życia oraz historycznych wstrząsów” – stwierdza Svetlana Boym (2002: 274).

Nostalgia, wskazująca na związek między terażniejszością i przeszłością, łączy się z doświadczeniem traumatycznym, jako że tęsknota za tym, co utracone – tradycją, dziedzictwem kulturowym, klasycznymi formami artystycznymi – wynika z niemożności pogodzenia się z zaistniałą sytuacją, czasem z nieudanych prób wyparcia przykrych wspomnień lub przepracowania urazów. W pewnym sensie nostalgia i teatr działają na podobnej zasadzie: przeciwstawienia dwóch światów, rzeczywistego i wyobrażonego.

Opowieści i mity opery pekińskiej

Fabuły spektakli operowych wystawianych w operze pekińskiej są zawsze osadzone w odległej przeszłości. Nie inaczej jest w przypadku sztuki *Król Hege-mon żegna swoją konkubinę* (tak jest tłumaczony oryginalny tytuł *Bawang bieji*).

Inspiracją dla jej twórców były historyczne wydarzenia z czasów panowania dynastii Qin (221–207 p.n.e.), kiedy to powstała słynna terakotowa armia strzegąca cesarskiego grobowca. Główny bohater dramatu to Xiang Yu, wielki wojownik i władca królestwa Chu, którego armia zostaje pokonana przez wojska Liu Banga, przyszłego założyciela dynastii Han (206 p.n.e – 220 n.e.). W ostatniej bitwie towarzyszy mu konkubina Yu Ji, która po klęsce ukochanego odbiera sobie życie.

Opowieść o bezgranicznym oddaniu pojawiła się jako jeden z epizodów pięćdziesięcioaktowej sztuki *Tysiąc sztuk złota*, napisanej w XVI wieku przez Sena Caia (por. Li 2003: 72–73)⁵. W kolejnych stuleciach fragmenty przedstawiające przygotowania do ostatniej bitwy króla i pożegnanie z ukochaną kobietą wykonywane były samodzielnie. Zgodnie z zasadami obowiązującymi w operze pekińskiej od czasów dynastii Qing (1644–1911) główne role konkubiny i wojownika odtwarzali mężczyźni (podobnie jak w japońskim teatrze *kabuki*). Jeden z nich, określany jako *dan*, występował w przebraniu kobiecym i śpiewał falsetem, drugi zaś, nazywany *sheng*, wcielał się w rolę silnego władcy. Obie postacie reprezentowały dwa pierwiastki – męski i żeński – jednak nie na zasadzie przeciwstawienia, lecz dopełnienia całości⁶.

W tym kształcie sztuka *Bawang bieji* przetrwała do XX wieku. W 1921 roku Mei Lanfang (1894–1961), najwybitniejszy aktor teatralny ubiegłego stulecia, przypomniał ją publiczności chińskiej, dokonując w niej istotnych zmian i opracowując nową choreografię. Dzięki niemu to na postaci kobiecej skupiła się uwaga publiczności, zaś taniec z mieczem stał się popisowym numerem⁷. We współczesnych wyobrażeniach właśnie ta ostatnia wersja sztuki kojarzona jest z operą pekińską, a finałową scenę utożsamia się z jej kwintesencją – choć przecież samo pożegnanie zajmuje zaledwie kilka wersów w pierwotnym tekście z epoki Ming (1368–1644), natomiast postać konkubiny pojawia się ledwie w dwóch aktach.

Chen Kaige nie ukrywał, że wzorował postać filmowego Chenga Dieyi na Mei Lanfangu. Wykorzystał również zmienioną wersję sztuki, tę, w której inicjatywa należy do postaci kobiecej, podczas gdy Król jest jedynie wzorem męstwa i szlachetności (jego uczucie do Yu jest czyste i bezinteresowne). W ostatnim monologu konkubina próbuje przekonać mężczyznę, by pozwolił jej popełnić samobójstwo, a gdy to się nie udaje, podstępem odbiera mu miecz i podcina sobie gardło. Gotowość do poświęcenia stanie się jedną z cnót przypisywanych kobiecie, ale romantyczny ideał kobiecości stworzony przez operę

⁵ *Król Hegemon żegna swoją konkubinę* jest operą wywodzącą się z tradycji *kunqu*, jednej z najstarszych form muzycznych w operze chińskiej, która szczegółowym powodzeniem cieszyła się od XVII do XIX wieku, za czasów panowania dynastii Qing (1644–1911).

⁶ Praktyki transgenderowe mają wielowiekową tradycję w operze pekińskiej, podobnie jak prostytutka wśród aktorów odtwarzających role żeńskie (*dan*). Nie tylko mężczyźni zakładali kobiece stroje na scenie, ale i kobiety występowały w rolach męskich. W 1772 roku wprowadzono zakaz publicznych występów dla kobiet, które nie mogły również zasiadać na widowni.

⁷ Hou Yushen, jeden z najsłynniejszych aktorów odtwarzających rolę króla, w swoich pamiętnikach pisał ironicznie, że wersja przygotowana przez Mei Lanfanga powinna nosić tytuł *Konkubina żegna swojego króla* (za: Li 2003: 77).

pekińską jest w istocie składnikiem dyskursu patriarchalnego, wytworem męskich wyobrażeń i sceniczną kreacją aktora odtwarzającego rolę żeńskie, nadającego im fantazmatyczny charakter⁸.

Cheng Dieyi, podobnie jak Mei Lanfang, rozpoczął naukę aktorstwa w wieku ośmiu lub dziewięciu lat. Całe dzieciństwo wypełniały mu ćwiczenia przerywane posiłkami i snem, a surowej dyscyplinie towarzyszył system kar cielesnych. Młodych adeptów sztuki operowej zmuszano do wielokrotnego powtarzania tych samych ruchów i gestów, szkolono w sztukach walki, uczono prawidłowej emisji głosu i techniki śpiewu oraz wymagano od nich umiejętności akrobatycznych. Późniejsze losy obu postaci, fikcyjnej i rzeczywistej, różnią się jednak od siebie. Na początku lat trzydziestych, po zajęciu Mandżurii przez wojska japońskie, Mei wyjechał do Szanghaju, podróżował po Europie i Stanach Zjednoczonych i nigdy nie zgodził się na występy przed okupantami. Po wojnie został dyrektorem Chińskiego Instytutu Teatralnego, dzięki czemu udało mu się ocalić wiele elementów tradycyjnej sztuki operowej w okresie głębokich reform przeprowadzanych przez władze komunistyczne⁹.

Zupełnie inaczej potoczyły się losy głównego bohatera filmu, o czym przekonują sekwencje rozgrywające się w 1939 roku, po zajęciu Pekinu przez armię japońską, oraz w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, w okresie Rewolucji Kulturalnej. Oba wątki pokazują uwikłanie sztuki w kontekst polityczny, podporządkowanie jej dominującej ideologii, ale równocześnie obnażają pewną słabość Chenga Dieyi, który pozostawał obojętny na wydarzenia historyczne, całkowicie oddany sztuce. „Teatr był światem iluzorycznym, ale jedynym, jaki znał – pisze Lilian Lee – wszystko inne wydawało się poza nim, jakby mniej rzeczywiste niż marzenie senne” (Lee 1994: 116). Kiedy w przededniu wybuchu drugiej wojny światowej tłumy na ulicach wykrzykiwały hasła antyjapońskie, a mieszkańcy Pekinu bojkotowali sklepy sprzedające towary pochodzące z Kraju Kwitnącej Wiśni, bohater występował na scenie operowej przed japońskimi oficerami. W cytowanej książce można przeczytać takie jego słowa: „Będę śpiewał dla każdego, kto potrafi to docenić. Sztuka nie zna granic narodowych” (Lee 1994: 159).

Cheng Dieyi nie przyjmuje do wiadomości żadnych zmian w świecie zewnętrznym, próbuje zachować niezależność, podtrzymać iluzję, w której żyje, odgrywając rolę konkubiny nie tylko na scenie, ale również w rzeczywistości. Jego związek z Yuanem (Ge You), zamożnym protektorem i wielbicielem opery

⁸ Leslie Cheung, przygotowując się do roli Dieyi, oglądał zachowane materiały filmowe z udziałem Mei Lanfanga. Pierwotnie w głównej roli miał wystąpić John Lone, aktor wyszkolony w operze pekińskiej, znany z filmu *Ostatni cesarz* (*The Last Emperor*, 1987, reż. Bernardo Bertolucci). Wcześniej jednak przyjął on propozycję ze strony Davida Cronenberga i zagrał w jego filmie *M. Butterfly* (1993).

⁹ Więcej na temat działalności Mei Lanfanga oraz jego kariery scenicznej można znaleźć w książce *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej* (Guderian-Czaplińska i Ziółkowski 2005). Chen Kaige wrócił do tematyki operowej w filmie biograficznym zatytułowanym *Mei Lanfang* (2008). Ten film szczegółowo omawia Alicja Helman w cytowanej powyżej monografii reżysera (Helman 2012: 185–204).

pekińskiej, jest możliwy wyłącznie dlatego, że ten drugi mężczyzna wciela się w rolę Króla Hegemona, zakłada kostium i bierze udział w maskaradzie.

Koniec wojny oznaczał dla bohatera początek prawdziwych problemów, gdyż władze komunistyczne widziały w nim zdrajcę i kolaboranta. W kolejnych dekadach zmusiły go do rezygnacji z występów. Okres Rewolucji Kulturalnej został pokazany w sposób bardziej wielowymiarowy niż kwestia okupacji japońskiej, przede wszystkim dlatego, że jej świadkiem i uczestnikiem był sam reżyser, który wcześniej mierzył się z bolesnymi doświadczeniami w *Żółtej ziemi* i *Królu dzieci* (*Haizi wang*, 1988). Chen Kaige z goryczą wspominał swój udział w prześladowaniach, członkostwo w Czerwonej Gwardii, a wreszcie zadenuncjowanie własnego ojca. Motyw zdrady, jeden z centralnych tematów w filmie, powraca wielokrotnie, począwszy od porzucenia bohatera przez matkę, przez zdradę przyjaciela (Xiaolou żeni się z piękną kurtyzaną), po najbardziej wyrazistą w swej wymowie zdradę, jakiej dopuścił się Xiao Si (Lei Han), podopieczny Chenga Dieyi, przygarnięty przez niego w dzieciństwie. Przyłączył się on do rewolucjonistów, głoszących potrzebę gruntownej zmiany w teatrze, stając się uosobieniem potworności maoizmu. W *Żegnaj, moja konkubino* Chen Kaige

[...] wyraźnie sugeruje podobieństwo między społeczno-politycznym światem współczesnych Chin i kulturowo-historycznym spektaklem operowym. [...] Z jednej strony pokazuje skorumpowane i bezwartościowe państwo, którego ucieleśnieniem jest Yuan, z drugiej natomiast naiwny, słaby, ale uczciwy naród, którego symbolem jest postać Duana Xiaolou (Larson 1997: 341, 342).

Odtwórca roli Króla Hegemona nie jest jednak zdolny do tego, by ochronić przyjaciela i scenicznego partnera przed zemstą polityczną. Bohaterowie *Żegnaj, moja konkubino*, jako ucieleśnienie tradycyjnej sztuki dworskiej, padli ofiarą systemu politycznego, który pragnął narzucić wzorce estetyczne zgodne z ideologią partii komunistycznej:

Największą konsekwencją Rewolucji Kulturalnej w teatrze chińskim było jednak nie tyle samo pojawienie się nowych sztuk i podporządkowanie tekstów i sposobów obrazowania obowiązkowi ideologicznemu, ile systematyczne i zdrazieckie niszczenie tradycji teatralnych niezwykle ostrymi atakami ze strony „czerwonej gwardii”. [...] Aktorzy musieli spełniać każde nakazane zalecenie nowej władzy, a jednocześnie podlegali surowym represjom za każdy zwrot w stronę przeszłości – a przecież ich sztuka była głęboko zakorzeniona w tradycji. Zabroniono wystawiania wszystkich przedstawień tradycyjnej opery pekińskiej, aktorzy i twórcy librett zostali pozbawieni najbardziej podstawowych praw, często byli zmuszani do upokarzających rytuałów samokrytyk (Savarese 2005: 81).

Scena przemian, scena iluzji

Można zgodzić się z opinią Jenny Kwok Wah Lau (1995: 23–24), że w filmie Chena Kaige występują dwie pierwszoplanowe postacie kobiece. Jedna z nich jest rzeczywista (Juxian), druga (Dieyi) fantazmatyczna. Pierwsza jest najpiękniejszą

kurtyzaną z Domu Kwiatów, a więc przedmiotem pożądania, choć równocześnie ucieleśnieniem silnej kobiety, druga jest projekcją wyobrażeń stworzonych przez system patriarchalny, według których tylko mężczyzna jest w stanie pokazać „istotę” kobiecości bez odwoływania się do „naturalnych” atrybutów wykorzystywanych przez aktorki. Znakomicie uchwyciła to autorka pierwowzoru literackiego, pisząc: „*Dan* powinien być bardziej kobiecy niż rzeczywista kobieta. W prawdziwym życiu naturalny urok wystarcza, ale na scenie potrzebne jest coś więcej. *Dan* musi posiadać nieuchwytność właściwości oraz umiejętność wcielenia się w odtwarzaną postać, zatopienia się w niej” (Lee 1994: 118).

Obie filmowe bohaterki potrafią stworzyć przekonującą iluzję, grają określone role, podkreślając w ten sposób performatywny wymiar tożsamości, która jest nie tylko zdeterminowana biologicznie, ale posiada wymiar kulturowy i społeczny. W *Żegnaj, moja konkubino*, podobnie jak we wcześniejszych filmach Chena Kaige, kobiecość jest narzędziem pozwalającym męskim bohaterom uświadomić sobie pewne ograniczenia, niemożność zapanowania nad własnym losem, przede wszystkim ze względu na uwarunkowania polityczne.

Feministycznie zorientowani krytycy podkreślają, że w filmie przeważa męska perspektywa, nierzadko prowadząca do uprzedmiotowienia kobiety, ponieważ obie postaci kobiece są prostytutkami, zarówno matka głównego bohatera, która pojawia się jedynie w pierwszych scenach filmu, jak i żona Xiaolou. Obie naruszają więc normy społeczne, choć druga z nich próbuje znaleźć miejsce w świecie poza domem publicznym i zyskać szacunek poprzez małżeństwo. Rozpaczliwe próby wyrwania się spod ograniczeń narzucanych przez rolę społeczną kończą się jednak niepowodzeniem. W świecie przedstawionym analizowanego filmu kobiety służą nie tylko do zaspokajania męskiego pożądania, ale również przyjemności wizualnej. W tym aspekcie nie do przecenienia jest gra największej gwiazdy kina chińskiego, czyli Gong Li, odtwórczyni roli Juxian.

Film Chena Kaige można potraktować nie tylko jako alegorię polityczną, ale również jako opowieść o stawaniu się kobietą, co sugeruje Hsu Jen-Hao. Widoczne jest to zwłaszcza w przypadku głównego bohatera, który jako dziecko został zmuszony do identyfikacji z płcią przeciwną wskutek symbolicznego gwałtu dokonanego za pomocą fajki do opium włożonej mu do ust przez najbliższego przyjaciela i późniejszego partnera scenicznego. Wówczas to, po raz pierwszy, prawidłowo zaśpiewał dwa wersy z opery: „Jestem tylko delikatną dziewczyną / A nie przystojnym młodzieńcem”. Przyjmując rolę wyznaczoną mu przez system szkolenia, a tym samym akceptując swoje przeznaczenie, utożsamiał się z kobiecością i z jej podstawowymi własnościami, czyli wiernością, oddaniem oraz gotowością do poświęcenia w imię miłości (Hsu 2012: 7–8).

Przemiana biologicznego ciała męskiego w kulturowe ciało kobiece jest związana z trzema procesami: symboliczną kastracją, systemem dyscypliny i maskaradą. Obcięcie szóstego palca okazuje się narzędziem socjalizacji dziecka, włączeniem go w struktury społeczne, a zarazem potwierdzeniem prymatu aspektu kulturowego nad biologicznym. Wiąże się z oddzieleniem od matki i przekazaniem chłopca symbolicznemu ojcu, czyli mistrzowi Guanowi ze szkoły aktorskiej (Cui 2003: 153). Chiński znak określający „nauczanie” składa się

z dwóch komponentów: ręki trzymającej kij (*pu*) oraz części fonetycznej (*xiao*), wskazującej na związek pokrewieństwa, jaki istnieje między ojcem i synem, czyli relację zależności opartej na autorytecie (Cui 2003: 155). Sposobem sprawowania władzy ojcowskiej (podobnie jak państwowej) jest system przemocy oparty na bezwzględnym posłuszeństwie i surowych karach. „Bicie pomaga pamięci” – mówi nauczyciel do uczniów. Podporządkowanie się jest warunkiem koniecznym powstania podmiotu użytecznego z perspektywy ludzi posiadających władzę, a ból jest ceną, jaką trzeba zapłacić za zdobycie pozycji społecznej i zawodowej.

Motyw maskarady wskazuje na znaczenie wymiaru performatywnego – zarówno na poziomie sztuki, jak i życia – nie sprowadza się przy tym do wyglądu zewnętrznego, ale wnika w głąb osobowości. Od pewnego momentu twarz i maska stają się jednym, mianowicie symbolem prawdziwej tożsamości. Jak zauważa Cui Shuqin,

Tylko w kobiecym przebraniu i charakteryzacji Dieyi może urzeczywistnić cnotę kardynalną, czyli wierność wobec sztuki i przyjaciół. Odgrywając role żeńskie, jest gwiazdą operową i może uwodzić innych mężczyzn. Sukces sprawia, że w kobiecości odnajduje schronienie przed brutalną rzeczywistością (Cui Shuqin 2003: 158).

W istocie poza sceną jest wyłącznie obiektem pożądania, najpierw – jeszcze jako dziecko – starego eunucha, do którego zostaje wysłany po zakończeniu przedstawienia, potem Yuana, patrona i kochanka¹⁰.

Podsumowanie

Wbrew pozorom *Żegnaj, moja konkubino* nie opowiada o pogodzeniu się z homoseksualnymi skłonnościami, jako że bohater pozostaje artystą udreżczonym, wewnętrznie rozdartym, nieustannie mieszającym fikcję z rzeczywistością, bezskutecznie usiłując połączyć życie i sztukę w jedną całość. Kaplan, odwołując się do pojęcia alegorii w rozumieniu Fredrica Jamesona, widzi w cierpieniu aktora odzwierciedlenie cierpienia całego narodu chińskiego (ale równocześnie zauważa, że pomija się milczeniem tragedię bohaterki). Seria traumatycznych przeżyć, jakich doświadcza Dieyi, znajduje odzwierciedlenie w wydarzeniach historycznych prowadzących do utraty dziedzictwa kulturowego (Kaplan 1997: 273).

Feminizacja postaci głównego bohatera może być odczytywana w kontekście alegorycznym jako zapowiedź upadku i osłabienia sił żywotnych narodu lub poddania się obcym wpływom (okupacja japońska). „W ostatecznym rozrachunku zarówno kobieta, jak i sfeminizowany mężczyzna muszą umrzeć, usuwając dzięki temu ze świata zepsucie i degenerację, podczas gdy przy życiu

¹⁰ W teatrze chińskim nie tylko mężczyźni wcielali się w role żeńskie, ale również kobiety występowały w partiach męskich. Były zatrudniane między innymi w małych trupach teatralnych w czasach dynastii Ming (1368–1644) oraz we wczesnym okresie panowania dynastii Qing (por. Li 2003: 2).

pozostaje jedynie człowiek pobity i złamany” (Zheng 1997: 357). Okazuje się, że tradycyjne formy doświadczenia kulturowego mogą przetrwać wyłącznie na poziomie fantazmatycznym.

Wątek homoseksualny pełni również funkcję alegoryczną, gdyż pozwala na pokazanie stosunku państwa do wszelkiej odmienności, nie tylko płciowej. Chen Kaige zwraca uwagę na sytuację artystów i intelektualistów w państwie, w którym wszystko podlega kontroli, gdzie mężczyźni podporządkowani władzy ulegają postępującej feminizacji. „Kobiecość jest metaforycznym przedstawieniem podmiotu zmarginalizowanego i jego stosunku do państwa” (Lim 2006: 72). W ten sposób reżyser raz jeszcze przypomina o skomplikowanej naturze związków łączących sferę prywatną i publiczną, pokazuje przenikanie się traumatycznych doświadczeń jednostki i całego narodu.

Bibliografia

- Astell, Ann W. 1999. *Political Allegory in Late-Medieval England*. Ithaca: Cornell University Press.
- Boym, Svetlana. 2002. Nostalgia i postkomunistyczna pamięć. Tłum. Lidia Stefanowska. W: Modrzejewski, Filip, i Sznajderman, Monika (red.). *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Wyd. Czarne, s. 270–301.
- Cui, Shuqin. 2003. *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, i Ziółkowski, Grzegorz (red.). 2005. *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Helman, Alicja. 2012. *Ścieżkami utraconego czasu. Twórczość filmowa Chena Kaige*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Hsu, Jen-Hao. 2012. Queering Chineseness: The Queer Sphere of Feelings in “Farewell My Concubine” and “Green Snake”. *Asian Studies Review*, 36, s. 1–8.
- Jameson, Fredric. 1983. *Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London – New York: Cornell University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1997. Reading Formations and Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 265–278.
- LaCapra, Dominick. 2009. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- Larson, Wendy. 1997. The Concubine and the Figure of History: Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 331–346.
- Lau, Jenny K.W. 1995. “Farewell My Concubine”: History, Melodrama and Ideology in Contemporary Pan-Chinese Cinema. *Film Quarterly*, 1 (49), s. 17–27.
- Lee, Lilian. 1994. *Farewell My Concubine*. Transl. Andrea Lingenfelter. New York: William Morrow and Company.
- Li, Siu Leung. 2003. *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lim, Song H. 2006. *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Savarese, Nicola. 2005. Mei Lanfang i dwudziestowieczny teatr chiński. W: Guderian-Czaplińska, Ewa, i Ziółkowski, Grzegorz (red.). *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, s. 53–88.
- Silvio, Teri. 2002. Chinese Opera, Global Cinema, and the Ontology of the Person: Chen Kaige’s “Farewell My Concubine”. W: Jeongwon, Joe, i Rose, Theresa (red.). *Between Opera and Cinema*. New York – London: Routledge, s. 177–197.

Zheng, Yi. 1997. Narrative Images of the Historical Pasion: Those Other Women – On the Alterity in the New Wave of Chinese Cinema. W: Lu, Sheldon Hsiao-peng (red.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood and Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, s. 347–360.

Filmografia

Czerwony (Yin ji kah). 1988. Reż. Stanley Kwan.
Król dzieci (Haizi wang). 1988. Reż. Chen Kaige.
Kuszenie mnicha (You seng). 1993. Reż. Clara Law.
M. Butterfly. 1993. Reż. David Cronenberg.
Mei Lanfang. 2008. Reż. Chen Kaige.
Ostatni cesarz (The Last Emperor). 1987. Reż. Bernardo Bertolucci.
Terakotowy wojownik (Qin yang). 1989. Reż. Ching Siu-tung.
Zielony wąż (Ching se). 1993. Reż. Tsui Hark.
Żegnaj, moja konkubino (Bawang bieji). 1993. Reż. Chen Kaige.
Żółta ziemia (Huang tudi). 1984. Reż. Chen Kaige.

Streszczenie

Punktem wyjścia niniejszych rozważań jest koncepcja alegorii politycznej w ujęciu Ann W. Astell. Przywołana badaczka twierdzi, że podstawą utworzenia alegorii politycznej jest nawiązanie porozumienia między autorem i odbiorcą, czyli obecność wspólnej wiedzy oraz pamięci kulturowej, pozwalającej odczytać zakodowane w tekście znaki. Celem zaprezentowanej interpretacji filmu *Żegnaj, moja konkubino* Chena Kaige jest pokazanie, po pierwsze, związku między traumą osobistą a zbiorową, po drugie przyjrzenie się sposobom włączania historycznych wydarzeń i postaci w fikcyjną opowieść o dwóch aktorach opery pekińskiej, a po trzecie zastanowienie się nad funkcjonowaniem dzieła filmowego jako alegorii.

Farewell My Concubine: Operatic Film as a Political Allegory

Summary

The starting point of the presented deliberations is the concept of political allegory in the work of Ann W. Astell. This researcher assumes that the basic element in creating a political allegory is to establish an agreement between an author and a recipient, or the presence of shared knowledge and cultural memory allowing the signs encoded in the text to be read. The aims of the present interpretation of *Farewell My Concubine* by Chen Kaige are, firstly, to show the relationship between personal and collective trauma and, secondly, to analyse how historical events and figures are integrated in a fictional story about two actors of the Beijing Opera. Finally, the interpretation focuses on the functioning of a film as an allegory.

