

Alicja Helman

<https://orcid.org/0000-0002-8266-6038>

## „Miłość jak pole bitwy”<sup>\*</sup> – *Ostrożnie, pożądanie* Eileen Chang i Anga Lee

**Słowa kluczowe:** adaptacja, autobiografia, nieokreśloność, rekonstrukcja, performans, twórcza zdrada

**Key words:** adaptation, autobiography, indeterminacy, reconstruction, performance, creative treason

### Wstęp

Film Anga Lee *Ostrożnie, pożądanie* (*Lust, Caution*, 2007) jest, ale i zarazem nie jest adaptacją mikropowieści Eileen Chang<sup>1</sup> pod tym samym tytułem (Chang 2008b). Jej pierwsza wersja, powstała już w latach pięćdziesiątych XX wieku, ulegała ustawicznym przetworzeniom, by w ostatecznym kształcie ukazać się w 1979 roku. Z jednej strony film w znacznej mierze jest wierny literze oryginału, jeśli będziemy przez to rozumieć wykorzystanie fabuły w nieznacznie zmienionym kształcie, ale z drugiej strony, mimo tego podobieństwa, jest dziełem zasadniczo innym, i to pod wieloma względami. Pisarka (1920–1995) i reżyser (1954–) należą do różnych pokoleń. W przypadku adaptacji różnica taka zazwyczaj nie ma istotnego znaczenia, tym razem jednak okazuje się doniosła, ponieważ Chang w swoje utwory nader często wplatała wątki autobiograficzne, niekiedy powtarzające się. Stąd ich siła wyrazu mimo powściągliwości stylu.

Chang opisywała świat doskonale sobie znany, wydarzenia, w których uczestniczyła bądź była ich świadkiem; jej bohaterowie to ludzie, których spotykała na każdym kroku, podzielała ich doświadczenia. Tworzyła powieści i opowiadania współczesne, niezależnie od dystansu w czasie, który z biegiem lat oddalał ją od tego, o czym opowiadała. Nie inaczej było w przypadku *Ostrożnie, pożądanie*. Lee znał i cenił twórczość Chang, zaliczał ją do najwybitniejszych pisarzy (nie tylko pisarek) chińskich, ale nie znał jej świata, czy też znał go pośrednio. Jego rodzice opuścili komunistyczne Chiny w 1949 roku. Lee urodził

---

<sup>\*</sup> Tę część tytułu niniejszego artykułu zapożyczyłam od samej autorki, Eileen Chang. Opatrzyła nim swój scenariusz będący przeróbką sztuki teatralnej Maksa Shulmana *Czuła pułapka* (*The Tender Trap*, 1954). Pod tym samym tytułem, *Miłość jak pole bitwy*, ukazał się w Polsce zbiór opowiadań Eileen Chang, zawierający także ów scenariusz (por. Chang 2008a).

<sup>1</sup> Eileen Chang to angielska wersja imienia i nazwiska pisarki. Rodzina nosiła nazwisko Zhang, chińskim imieniem autorki było Ying. Matka zmieniła imię córki na Ailing. Czytelnik może się zatem spotkać z podwójnym zapisem: Eileen Chang bądź Zhang Ailing. Przytaczam za Karen S. Kingsbury (2009).

się na Tajwanie, a chociaż zdarzało mu się realizować filmy w Chinach, jego twórcza kariera związana jest przede wszystkim z Hollywood. Uchodzi za „reżysera amerykańskiego chińskiego pochodzenia”. Otrzymał wprawdzie podstawy klasycznego chińskiego wykształcenia, ale ojczyzna stała się dlań raczej krajem przodków, nie jego własnym. Zetknął się bezpośrednio z nowymi Chinami, gdy starych Chin, Chin Eileen Chang, już nie było. Poznał je jedynie z opowiadań, zapośredniczone przez słowo, niemniej zafascynowały go i w filmie *Ostrożnie, pożądanie* dał wyraz tej fascynacji. Stworzył film historyczny.

W mikropowieści Chang istotną rolę odegrały zatem, choć dalece przetworzone, wydarzenia z jej życia – toksyczny charakter więzi z ojcem, studia na uniwersytecie w Hongkongu czy małżeństwo ze starszym od niej o kilkanaście lat kolaborantem Hu Lanchengiem. Wiele innych podobieństw między autorką a bohaterką jej utworu przejawiało się w drobnych szczegółach. Lee natomiast opowiedział w swoim filmie historię, która miała dlań wymiar fikcji i którą ukształtował zgodnie z wymogami dramaturgii współczesnego kina, rozwijając wątki, których oryginał literacki ledwie pozwalał się domyślać, bądź dopisując to, czego w nim wręcz nie było.

## Eileen Chang – pisarka i scenarzystka

„Spotkanie” Eileen Chang i Anga Lee odbyło się w wymiarze metaforycznym, na gruncie, który można określić jako „filmowość” prozy autorki. Chang była przede wszystkim pisarką i jako pisarka była postrzegana i oceniana, osiągając z czasem status autorki kultowej. Ale jej związki z kinem miały znaczenie nader istotne, choć pozostały wyraźnie niedoszacowane. W jej życiu ścieżka kina była równoległa do głównego traktu, który od wczesnej młodości wyznaczały prace literackie. Pisała od dzieciństwa, swoje teksty zamieszczała w gazecie szkolnej. Zadebiutowała, jako dorosła osoba, mając dwadzieścia trzy lata. Zhou Shoujuan, wpływowy wydawca, zapoznał się z jej literackimi próbami i szybko ją wylansował. Już w pierwszych pracach osiągnęła poziom dojrzałości rzadko spotykany u autorów w jej wieku.

Fascynacja Chang kinem zrodziła się w dzieciństwie i przetrwała w latach młodości. Nawet kiedy w 1943 roku rozkwitła jej kariera literacka, publikowała nadal recenzje filmowe. (Warto dodać, że pisała też o malarstwie, muzyce, modzie i oczywiście o literaturze). Drukowano je w „The XXth Century”, miesięczniku wydawanym z Szanghaju w latach 1941–1945. Jak pisze Yingjin Zhang (2011), jej teksty ujawniały wnikliwość i wrażliwość na ludzkie dramaty i niewątpliwie przyczyniły się do późniejszych sukcesów Chang jako scenarzystki. Zważywszy na fakt, że jest autorką czternastu zrealizowanych scenariuszy i że pięć jej powieści<sup>2</sup> zostało zaadaptowanych przez znanych twórców (część już po śmierci pisarki), jej więź z kinem okazuje się szczególnie doniosła.

<sup>2</sup> Są to następujące tytuły: *Miłość w upadłym mieście* (1984), *Yuan nu* (1988), *Czerwona róża, biała róża* (1994), *Osiemnaście wiosen* (1997) oraz *Ostrożnie, pożądanie* (2007).

Współpracę z Wenhua Film Company Chang rozpoczęła jako scenarzystka w 1947 roku. Na podstawie jej scenariuszy powstały wówczas trzy filmy wyreżyserowane przez Sang Hu, zakwalifikowane jako przynależne do nurtu *art cinema*: *Miłość bez końca* (*Buliao qing*, 1947) oraz komedie *Niech żyje żona* (*Taitai wansui*, 1947) i *Troski i radości średniego wieku* (*Aile Zhongnian*, 1949). Czwarty, *Złote kajdany* (*Jiusuo ji*), nie został zrealizowany. Powstał on na podstawie noweli Chang pod tym samym tytułem, a w 2009 roku Ann Hui zdecydowała się na jego adaptację teatralną.

Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych Chang nawiązała współpracę scenariopisarską z wytwórnią Motion Picture and General Investment w Hongkongu. Współpraca ta trwała około dziesięciu lat, „usprawiedliwiona” przez autorów komentujących jej twórczość faktem, że w tym czasie ani ona, ani jej drugi mąż, Ferdinand Reyher, nie mieli stałych dochodów (Chang była najlepiej płatną scenarzystką wytwórni, więc scenariusze skutecznie ratowały domowy budżet). Powstały wówczas następujące scenariusze: *Miłość jak pole bitwy* (*Qingchang ru zhangchang*, 1957, reż. Yue Feng); *Opowieść dwu żon* (*Rencai liangde*, 1957, reż. Yue Feng); *The Wayward Husband* (*Taohua yun*, 1958, reż. Yue Feng); *Czerwowa narzeczona* (*Liuyue xinniang*, 1960, reż. Tang Huang); *Największa historia miłosna na ziemi* (*Nanbei xi xianfeng*, 1962, reż. Wang Tianlin); *Najwspanialsze wesele na ziemi* (*Nanbei yijia qin*, 1962, reż. Wang Tianlin); *Ojciec się żeni* (*Xiao ernü*, 1963, reż. Wang Tianlin); *Proszę, pamiętaj o mnie* (*Yiqu nanwang*, 1964, reż. Zhong Qiwen); *Bolesne rozstanie* (*Hungqui lihen tian*); *Sen Czerwonej Komnaty* (*Hongloumeng*). Te dwa ostatnie nie zostały zrealizowane.

Tak jak scenariusz zatytułowany *Miłość jak pole bitwy* został oparty na sztuce Maksa Shulmana *Czuła pułapka*, pięć lat późniejsza *Największa historia miłosna na ziemi* miała za podstawę tekst brytyjskiego dramaturga Branda Thomasa pt. *Charley's Aunt* (1892). Sztukę Shulmana przeniesiono na ekran w 1955 roku w Hollywood, reżyserem był Charles Walters. Powstała też adaptacja w Hongkongu, w 1957 roku, nakręcił ją Feng Yueh. Film pokazano w Nowym Jorku w 2007 roku. *Charley's Aunt* była filmowana wielokrotnie w różnych krajach.

Polski czytelnik ma szansę zapoznać się z próbką twórczości scenariopisarskiej Eileen Chang, bowiem w tomiku wydanym przez W.A.B. w 2008 roku znalazł się zarówno scenariusz filmu *Miłość jak pole bitwy*, jak i opowiadanie *Wielka szkoda* (Chang 2008c), które autorka napisała w pierwotnej wersji jako scenariusz do filmu *Miłość na zawsze*. Pisarka była przekonana, że utwór w tej wersji się nie zachował. We wprowadzeniu do przywoływanego zbioru opowiadań, zatytułowanym *Wspomnienia zagubionych uczuć*, wyjaśnia, że niektóre dialogi w *Wielkiej szkodzie* były nieudane (Chang 2008d: 8). Dwa dłuższe napisała od nowa.

*Miłość jak pole bitwy* daje wyobrażenie o technice scenariopisarskiej Chang. Karen S. Kingsbury, która tłumaczyła jej opowiadania na język angielski, utrzymuje, że autorka, „[...] pisząc swoje powieści, posługiwała się wyobraźnią wizualną, czerpiącą z konkretnych scen i technik stosowanych w hollywoodzkim

kinie” (Kingsbury 2009: 10). W jeszcze większym stopniu dotyczy to scenariuszy pisanych dla wytwórni w Hongkongu. Zważywszy w dodatku, że podstawą była sztuka amerykańska, znajdziemy tu klasyczny przykład scenariusza *made in Hollywood*, zarówno jeśli chodzi o dialogi, jak i didaskalia. Chang wpisuje swoje opowiadanie w realia chińskie, ale o tym, gdzie toczy się akcja, można wnosić tylko z przelotnej wzmianki, że bohaterowie wybierają się do Qingshan, oraz z informacji, że jedną z postaci jest przedstawiciel firmy singapurskiej. Bohaterowie są oczywiście Chińczykami, ale opowiedziana historia mogłaby się rozegrać wszędzie. Jest to typowa komedia miłosnych pomyłek i nieporozumień, które szczęśliwie się wyjaśniają i obie pary zmierzają w stronę happy endu. Nic dziwnego zatem, że autorki nie ominął zarzut komercjalizacji.

Wśród nielicznych komentatorów scenariopisarskiej twórczości Chang William Tay pozytywnie opiniuje jej prace dla wytwórni z Hongkongu, porównując je z hollywoodzkimi romantycznymi *screwball comedies*. Ale już Leo Lee Ou-fan uznaje je za zdecydowanie słabsze w porównaniu do scenariuszy z okresu szanghajskiego. Píše, że jej komedie operują humorem slapstickowym i często są wręcz wulgarnie (Ou-fan 1999: 37–60), co – jak komentuje Zhang – wynikało niekiedy z dialogów dodawanych przez producentów w języku kantońskim, którego Chang nie знаła, oraz z adaptacji sztuk pióra autorów amerykańskich (Zhang 2011: 263). Jednakże ten sam autor wskazuje, że najbardziej adekwatnym terminem w odniesieniu do komediowych scenariuszy Chang byłaby *high comedy*, inaczej *comedy of manners* – gatunek ukształtowany przez dramaturgów brytyjskich pod koniec XVII wieku, który miał satysfakcjonować wyszukane gusta arystokracji zwłaszcza wyrafinowanym językiem. Podkreśla też kolejny wymiar jej pisarstwa:

Większość scenariuszy Chang wyróżnia wyraźnie zaznaczona perspektywa kobieca i mocny akcent położony na różnice płci. Aczkolwiek większość jej komedii kończy się happy endem, a patriarchalne wartości zostają przywrócone bądź przynajmniej uświadomione, to staranna analiza jej strategii narracyjnej ujawnia, iż eksponuje ona nierówność płci w chińskim patriarchalnym społeczeństwie (Zhang 2011: 263<sup>3</sup>).

Inaczej jest w przypadku *Wielkiej szkody*, która reprezentuje dojrzałą twórczość Chang, ale też daje wyobrażenie o tym, jak mogły wyglądać jej wczesne scenariusze, kiedy pisała na użytek kina artystycznego. Wczesną twórczość Chang nader trafnie charakteryzuje Kingsbury:

Przedstawiała im [czytelnikom – A.H.] gorzkie, niepokojące spostrzeżenia na temat rozmaitych moralnych i mentalnych paradoksów, częściowo oparte na koncepcjach Freuda, w większym stopniu zapewne inspirowane specyficznym chińskim sposobem myślenia o motywach ludzkich działań, którego nauczyła ją lektura tradycyjnych dramatów i powieści. Zakorzenie w starej literaturze stanowiło istotny element jej stylistycznego geniuszu: wielkim osiągnięciem Chang było połączenie języka i konwencji qingowskiej literatury popularnej

<sup>3</sup> Tłumaczenia tekstów angielskojęzycznych tu i dalej w tekście, jeśli nie podano inaczej, moje – A.H.

z ironicznym, trzeźwym stylem brytyjskich pisarzy epoki Edwarda [...]. W rezultacie powstało bogate, elastyczne, niezwykle sprawne medium służące odkrywaniu mentalności szanghajskiej klasy średniej, zarówno tradycyjnej, jak i współczesnej (Kingsbury 2009: 10).

W *Wielkiej szkodzie* można odnaleźć najważniejsze motywy twórczości Chang – tragiczną historię miłosną, dramat rodzinnych uwikłań nieodmiennie wiodący do katastrofy, trudną sytuację młodej, samotnej kobiety, precyzję opisu detali, wyczulenie na zmysłowe aspekty świata. Barwy, faktury, zapachy i kształty są tu tak sfunkcjonalizowane, że dają czytelnikowi niemal bezpośrednie odczucie rzeczywistości przedstawionej. Ze względu na te cechy swego pisarstwa Chang traktowana jest niekiedy jako prekursorka filmu kobiecego, ale w rzeczywistości, choć niektóre jej scenariusze mogą być postrzegane w tych kategoriach, film kobiecy ma w Chinach długą historię, poczynając od lat dwudziestych XX wieku. Zhang nie uważa jej za pionierkę, niemniej charakteryzuje karierę filmową pisarki przymiotnikami o większej wadze, czyli jako jedyną w swoim rodzaju, *prolific* (Zhang 2011: 271). Zgadza się z oceną Davida Der-wei Wanga, wskazującego na trzy rejony, w których pisarstwo Chang osiągnęło „epokowe znaczenie”. Pierwszy to przejście od epoki literatury do epoki wizualności, drugi to przejście od męskiego głosu do kobiecej polifonii, a trzeci to przejście od epoki wielkiej historii do historii drobnych i różnorodnych (Zhang 2011: 271).

Chang nie przywiązywała „[...] najmniejszej wagi do czegoś takiego jak »epokowy monumentalizm«. W 1944 roku, we *Written on Water*, zadeklarowała *expressis verbis*: »Nie jestem w stanie pisać tego rodzaju dzieł, które ludzie zazwyczaj traktują jako ‘pomniki epoki’ i nie zamierzam kiedykolwiek tego próbować« (Zhang 2011: 271). Komentując swoje pisarstwo, sama wskazywała na te cechy własnej twórczości, które podkreślali jej krytycy – wszyscy oni w pierwszej kolejności zwracali uwagę na fakt, że Chang pisze przede wszystkim o kobietach, ich relacjach rodzinnych, domowych zajęciach i zainteresowaniach, rzadziej podnosząc dramatyczne aspekty ich losów. Przy innej okazji stwierdziła, że ludzką *joie de vivre* (radość życia) można odnaleźć tylko w codziennych, nieznaczących drobiazgach, a we *Written on Water* zauważyła:

Ludzie, którzy zajmują się literaturą, zazwyczaj koncentrują się na akcentowaniu dynamicznych aspektów życia i lekceważą te, które są spokojne i statyczne, aczkolwiek to one są podstawą tych pierwszych. Ci pisarze w przeważającej mierze opisują walkę i pomijają harmonijne aspekty życia. W istocie ludzie angażują się w walkę tylko po to, by osiągnąć harmonię (cyt. za: McCormick 2017).

Analizując problem nieokreśloności w chińskiej myśli estetycznej, François Jullien (2006: 12) napisał, że to, co w kulturze chińskiej najlepsze, znajdziemy „[...] nie pośród tego, co najbardziej rzuca się w oczy lub jest najbardziej niezwykle, lecz tego, co najprostsze i najbardziej istotne”. Nieokreśloność dla Julliena (a także, dodajmy, dla Chang) to „[...] poczucie konieczności przekraczania materialności rzeczy, doświadczanie znaczenia, które nigdy nie jest wyraźne, zawsze ulotne i zawsze odległe” (Jullien 2006: 67).

## Miejsce akcji: Szanghaj

Zarówno dla pisarki, jak i dla reżysera filmu *Ostrożnie, pożądanie* ważne jest miejsce, w którym rozgrywają się zdarzenia. Szanghaj jest miejscem mitycznym, to do niego Eileen Chang wraca w swojej twórczości. Szanghaju, o którym pisze, już nie ma, ale może doń sięgać pamięcią. Ang Lee, urzeczony magią starego Szanghaju, rekonstruuje go i rekreuje, nie szczędząc kosztów ani wysiłku.

Akurat w mikropowieści *Ostrożnie, pożądanie* znajduje się stosunkowo najmniej opisów miasta. Szanghaj jest dany czytelnikowi poprzez szczególne przywołanie atmosfery, charakterystycznych detali, najczęściej w odniesieniach do wnętrza – takich jak na przykład kilka zdań dotyczących lokalu, w którym Jiazhi czeka na pana Yi:

Jak zwykle wczesnym popołudniem lokal był prawie pusty. Przestronne wnętrza oświetlały kinkiety z harmonijkowymi abażurami z morelowego jedwabiu; na podłodze tłoczyły się maleńkie okrągłe stoliki nakryte obrusami z cienkiego białego lnu w żakardowe wzory – ot, staromodny, niezbyt wyszukany przybytek (Chang 2008b: 19).

Akcja utworu literackiego toczy się zresztą głównie we wnętrzach (dom Yi, kawiarnie, sklep jubilera), tylko jedna rozbudowana scena rozgrywa się na ulicy, gdy Jiazhi krąży po ulicach, szukając rikszy po nieudanej próbie zamachu na Yi. Reżyser dla realizacji swojej myśli potrzebował szerszego tła, a jako znawca twórczości Chang mógł znaleźć inspiracje w innych jej tekstach. Najbardziej bezpośrednio zaczerpnął z jej zbioru esejów zatytułowanego *Written on Water*. Włączył opisaną tam scenę w momencie, w którym riksza wioząca Jiazhi zostaje zatrzymana wraz z innymi pojazdami i ludźmi przez blokadę. Chang pisze:

W drodze na rynek zdarzyło mi się trafić na blokadę wojskową i zostałam zatrzymana o kilka jardów od domu. Niby tak blisko, ale jeśli o mnie chodzi, równie dobrze mogłoby to być gdzieś na krańcach ziemi. W plamie słońca jakaś służąca próbowała torować sobie drogę, krzycząc: „Jest już późno! Muszę wracać i zrobić obiad!”. Wszyscy wokół wybuchnęli śmiechem. Kantoński sprzedawca ryżu, siedzący na krawężniku, powiedział do jej syna: „Pozwoliliby ci przejść, gdybyś potrzebowała pomocy lekarza, ale nie po to, żebyś gotowała obiad”. Lecz z pewnych nieznanym powodów jej głos był jakoś niepokojący, jakby miała do powiedzenia coś więcej niż to, co zostało wypowiedziane (cyt. za: McCormick 2017: 4).

W twórczości Chang można też znaleźć wyraziste ujęcia portretowe miasta, jak na przykład w opowiadaniu *Kwiat osmanthusa gotowany na parze, czyli smutna jesień A Xiao*:

Gdy patrzyło się na Szanghaj z tylnych balkonów, po horyzont rozpóścierał się pustynny miejski pejzaż – morze niezliczonych dachów, szarych i czerwonych, podwórek, kuchennych okien, bocznych przejść i alejek – nawet niebo odwróciło się tyłem, zmieniając się w mroczną, pustą przestrzeń bez wyrazu. Było już po

Święcie Środka Jesieni, wciąż jednak panował okropny, duszny upał – rzecz całkowicie niespotykana.

Z dołu dobiegał gwar dźwięków: szum samochodów, odgłosy trzepania dywanów, brzęk szkolnych dzwonek, stukot rzemieślniczych młotków, zgrzyt pił i warkot silników. Wszystkie te odgłosy brzmiały niewyraźnie, jakby od niechcenia – w uszach Boga mogły być co najmniej szumem wiatru, niczym więcej (Chang 2009b: 149).

Albo to nostalgiczne westchnienie zaczynające i kończące *Złote kajdany*. Oto początek:

Szanghaj, trzydzieści lat temu. Księżycowa noc. Czy potrafimy wyobrazić sobie księżyc sprzed trzydziestu lat? W pamięci młodych przypomina zapewne żółtawą, wilgotną plamkę rozmiarów miedziaka, jak ślad lzy na papierze listowym marki „Samotny obłok”, wyblakłą i rozmazaną. We wspomnieniach starych ludzi księżyc sprzed trzydziestu lat jest radosny – większy, bardziej okrągły i jaśniejszy niż ten, który widują dzisiaj. Gdy jednak patrzą wstecz, na tę trudną drogę, którą przebyli, dawny księżyc nosi dla nich także piękno smutku (Chang 2009c: 179).

I zakończenie:

Księżyc sprzed trzydziestu lat już dawno zaszedł, a ludzie, którzy żyli w tamtych czasach, zeszedli już z tego świata. Ale historia sprzed trzydziestu lat nie doczekała się zakończenia – ona wciąż trwa (Chang 2009c: 238).

Ang Lee w materiałach do polskiego wydania płyty DVD z filmem *Ostrożnie, pożądanie*<sup>4</sup> skomentował swoją pracę nad ikoniczną rekonstrukcją starego Szanghaju. Traktował realizację tego filmu jako rodzaj misji, mając na względzie przywrócenie społeczeństwu chińskiemu związków z tradycją, rekonstrukcję międzypokoleniowych więzi, odsłonięcie przeszłości. Doświadczeni członkowie ekipy podkreślali, że nie mieli dotąd do czynienia z rekonstrukcją w takiej skali, dającej przemożne wrażenie autentyzmu także młodym uczestnikom tego przedsięwzięcia, którzy czuli się jak, jakby rzeczywiście powrócili do przeszłości. To, co u Chang można wyczytać między wierszami, tę nieuchwytną atmosferę czasów minionych, Lee zmaterializował, po prostu budując miasto. Odtworzono witryny blisko stu sklepów, chodniki miały nawierzchnię z tamtych lat, na ulice wyruszyły trolejbusy, nie mówiąc już o wystroju wnętrz, ubiorach, biżuterii, makijażu itp. Odtwórczyni roli Jiazhi, debiutantka Tang Wei, została wybrana spośród dziesięciu tysięcy kandydatek z uwagi na typ urody. Gdy przedstawiła się ekipie w pełnej charakteryzacji, wyglądała dokładnie tak, jakby przed chwilą wyszła z jakiejś kawiarni z lat czterdziestych.

<sup>4</sup> Dystrybucja Monolith Films Sp. z o.o.

## Akcja: performans, miłość i dyktatura

Kluczem do adaptacji prozy Chang stał się dla Lee niewątpliwie ten rys jej osobowości i zarazem pisarstwa, który Zhang zdefiniował jako performans. Badacz utrzymuje, że performans charakteryzuje całą pisarską twórczość Chang, od początków jej kariery w okupowanym przez Japończyków Szanghaju do lat samotniczego wyobcowania w Los Angeles. Pisze o performansie kobiecym, z uwagi na koncentrację autorki na postaciach kobiecych w jej twórczości zarówno literackiej, jak i filmowej:

Ponieważ performans zakłada obecność publiczności, jest często tak, że kobieta performerka Chang improwizuje swoje akty w odpowiedzi na oczekiwania wyobrażonej publiczności, powtarzając zapisane linijki z pewnymi zmianami i zaskakując w najmniej oczekiwanych momentach. Zdaniem Su Weizhen nawet pisanie prywatnych listów staje się dla Chang „zakulisowym performansem”. Pisarka posuwa się w tym tak daleko, by ewokować, jak w autobiograficznych *Whispers*, upalne słońce jako świadka jej ciała i duszy w wyobrażonym procesie, uchwyconym w wyjątkowym nastroju oscylującym między „samowwyższeniem” a „samoponiżeniem”. Samowwyższenie i samoponiżenie tworzą dramatyczne napięcia, które zużywały całe życie Chang i mogły być zrównoważone nieustannymi aktami pisania i przepisywania. W tym sensie *Writting of One's Own* jest wspaniałym aktem performansu Chang wobec jej współczesnych i przyszłych czytelników, performansem, poprzez który usprawiedliwia, między innymi, swoją preferencję dla harmonii w obliczu skrajności i w czasach skrajności. Przede wszystkim Chang jest genialną kobietą performerką w swojej twórczości i poprzez nią (Zhang 2011: 270).

Czymże ostatecznie jest *Ostrożnie, pożądanie* jak nie idealnym performansem w każdym możliwym wymiarze? Nie zagłębiając się nadto w autobiograficzne motywy tej opowieści, wystarczy wskazać, że poprzez figury Jiazhi oraz Yi autorka ukazuje tragedię swojego nieudanego związku. Fakt, że powracała do tego właśnie tekstu przez wiele lat, świadczy o nieprzepracowanej traumie, dla której szuka optymalnej formy artystycznego wyrazu. Niemniej dla nas najbardziej interesujący jest performans na poziomie opowieści, kształtujący wszystkie relacje między głównymi postaciami i obejmujący też w ostatecznej konsekwencji postaci poboczne.

Jednym z kluczowych motywów ikonicznych jest gra w madżonga, jak pisze Agnieszka Kamrowska (2015: 390), konotująca chińskość na poziomie kulturowym. W grze, odbywającej się w domu Yi, uczestniczy Jiazhi. To tam pani Yi (lub z chińska – Yi taitai) codziennie zaprasza na partię przyjaciółki, oczywiście z *high society*. Jiazhi nie grała w madżonga wcześniej, nie udaje się jej opanować arkanów tej gry, by stale nie przegrywać. Obciąża to budżet organizacji finansującej jej wydatki, bowiem tutaj gra się na pieniądze. Metafora gry rzutuje na fabułę całego filmu i określa pozycję bohaterki – ona jest tą, która gra zbyt słabo, by mogła kiedykolwiek wygrać.

Akcja toczy się w 1942 roku, w okupowanym przez Japończyków Szanghaju. Po dłuższym wprowadzeniu cofa się retrospektywnie do 1938 roku. Bohaterka,



która uciekła przed wojną do Hongkongu, jest studentką, udziela się w miejscowym kółku teatralnym. Jeśli kiedykolwiek danym jest nam poznać prawdziwe oblicze Jiazhi, to właśnie wówczas. Jest bardzo młoda, samotna (jej matka nie żyje, ojciec, który porzucił rodzinę, zamieszkał w Anglii i nie kwapi się, by zaprosić córkę), naiwna. Łatwo daje się ponieść patriotycznemu zapałowi. Wraz z kolegami gra w historycznych sztukach propagandowych, wywołujących uniesienie na widowni. Niewielka grupa szybko się radykalizuje, kierując się przeświadczeniem, że mogą zrobić coś więcej dla kraju, niż tylko krzepić narodowego ducha.

Jiazhi jest rzeczywiście patriotką, ale też gra patriotkę w teatrze i ten sceniczny performans zaczyna kształtować jej życie. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że przystojny przywódca grupy, Kuang Yumin, nie jest jej obojętny. On także ją wyróżnia, ale oboje są zbyt przejęci tym, co uważają za swoją misję, by zwracać uwagę na uczucia i myśleć o sprawach prywatnych. Grupa zamierza zlikwidować pana Yi, bliskiego współpracownika Wanga Jingweia, który prowadzi negocjacje z Japończykami, zmierzając do utworzenia kolaboracyjnego rządu. Główna rola przypada Jiazhi, która ma za zadanie zaprzyjaźnić się z panią Yi, tą drogą dotrzeć do jej męża, uwieść go i zwabić w pułapkę wprost pod pistolety zamachowców.

Realizacja tego zadania to wielki performans. Studentka nie miałaby szans wkraść się w łaski pani Yi. Zatem, jak aktorka na scenie, wciela się w postać Mak taitai, żony zamożnego przemysłowca. Najzamożniejszy z członków grupy, Huang Lui, buduje „dekoracje” – wynajduje dom, wynajmuje samochód, pożyczka kostiumy. Pozostali obejmują powierzone im role – pana Maka, dalekiego krewnego, szofera. Plan wydaje się mieć wszelkie szanse powodzenia. Jiazhi umiejętnie gra żonę zamożnego biznesmena. Wytworne stroje, akcesoria i makijaż przeobrażają ją całkowicie. Łatwo zjednuje sobie panią Yi i bez trudu udaje się jej wzbudzić zainteresowanie jej męża. Chang pisze:

Widywała go wcześniej kilka razy, ale tylko przelotnie. Kiedy w końcu usiedli razem w jednym pokoju, po tym, jak państwo Yi po raz pierwszy zaprosili ją na madžonga, od razu zauważyła, że jest nią zainteresowany, mimo jego widocznych starań, by to ukryć. Pełne podziwu spojrzenia mężczyzn były dla niej rzeczą powszednią, odkąd skończyła dwanaście czy trzynaście lat. Znała reguły gry (Chang 2008b: 35).

Jednak nie opanowała wszystkich. Nie rozpoczęła życia seksualnego (podobnie jak większość kolegów z grupy), nie miała w tej mierze żadnego doświadczenia. Wszelako pani Mak nie mogła okazać się dziewicą. Zatem kolejny performans. Skoro „[...] jednak już postanowiła poświęcić się dla sprawy” (Chang 2008b: 9), musiała się nauczyć kolejnej roli. Rolę nauczyciela podjął się odegrać Liang Runsheng, jedyny w tej grupie bywalec burdeli. Chang nie opisuje tej sceny, reakcji Jiazhi i całego przebiegu tej seksualnej edukacji. Po prostu pewnego wieczoru zostali sami, we dwoje. „Spektakl toczył się dalej” (Chang 2008b: 42). Znamienne, że Chang użyła takiej właśnie frazy. Sytuację dopowiedział w filmie Lee. Widzimy tę parę w łóżku, on chwali jej postępy, ona odpowiada:

„Zamknij się!”. Ta sytuacja fizycznie ani emocjonalnie nic dla niej nie znaczy. Po prostu uczy się roli.

Poświęcenie bohaterki okazuje się jednak daremne. Nim zdołała spotkać się z Yi, państwo Yi nader szybko, z dnia na dzień, przenieśli się do Szanghaju. Po ataku Japończyków na Pearl Harbour do Szanghaju po jakimś czasie wróciła też cała grupa. Natknęli się na działacza podziemia, niejakiego Wu, związanego z Kuomintangiem, i zachęceni przez niego zwrócili się do Jiazhi, która zgodziła się wrócić do swojej roli. Od spotkania w Hongkongu minęły cztery lata. Odtąd całe jej życie podporządkowane jest regułom performansu. Na powrót staje się Mak taitai, zamieszkuje w domu państwa Yi, gra w madzonga i stara się nie wypaść z roli ani przez chwilę. Performans *non stop* wchodzi w fazę decydującą. Tu jednak zaczyna się „protokół rozbieżności” między powieścią i zamysłem Chang a filmem Lee i jego koncepcją pokazania związku Jiazhi i Yi. Istota relacji ulega zmianie, bowiem o ile nie zmienia się bohaterka (młoda, piękna, seksualnie atrakcyjna, inteligentna), to na ekranie widz ogląda bohatera wyglądającego inaczej niż jego literacki pierwowzór. Powieściowa Jiazhi jest wysoka, Yi znacznie niższy od niej. Tak opisuje go autorka: „Miał bladą twarz o delikatnych rysach i rzędzące włosy, których linia tworzyła zakola nad skrońmi. Wyjątkowo wąski, ostro zakończony nos przypominał szczurzy pyszczek” (Chang 2008b: 13). Kiedy Jiazhi, czekając na Yi, zastanawia się, jak poruszyć sprawę pierścionka, by doprowadzić partnera na miejsce planowanego zamachu, bierze pod uwagę niuanse sytuacji:

Z innym mężczyzną wyszłabym na pazerną, straciłabym godność. Ale ten cyniczny stary lis i tak nie miał złudzeń, że ładna młoda kobieta związałaby się z przysadzistym pięćdziesięcioletkiem tylko dla zalet jego duszy; gdyby zatem nie wyraziła zainteresowania materialnymi aspektami romansu, wyglądałoby to podejrzanie (Chang 2008b: 25).

Przychodzi jej również do głowy, że urok nowości ich związku już minął, może partner zaczyna tracić zainteresowanie. Jeśli dziś nie wykorzysta swojej szansy, może nie mieć następnej. Chang wyraźnie motywuje działania bohaterki, pisząc: „W gruncie rzeczy za każdym razem, gdy spotykała się z Yi, czuła się oczyszczona, niczym w gorącej kąpieli; wszystko, co robiła, czyniła przeciw dla sprawy” (Chang 2008b: 46). Dla zobrazowania jej postawy, poprzedzającej podjęcie nieoczekiwanej decyzji w sklepie jubilera, znamienne jest to zdanie: „W trakcie obu schadzek z Yi była tak spięta i pochłonięta graniem swojej roli, że nie miała nawet okazji zadać sobie pytania, co czuje” (Chang 2008b: 77).

Lee wybrał do roli Yi wybitnego aktora z Hongkongu, Tony’ego Leunga, obdarzonego zarówno urodą, jak i niebывалą wprost charyzmą. Relacja Jiazhi – Yi w tym układzie od razu wprowadza podtekst zauroczenia tym fascynującym mężczyzną. To, że jest on zły i zdeprawowany do szpiku kości, jeszcze przydaje mu charme’u. Wiadomo, że zło ma magnetyczną siłę przyciągania. Ale trzeba wziąć pod uwagę jeszcze jeden aspekt. Leung gra tutaj wbrew swojemu emploi. Zarówno Lee, jak i on sam w komentarzu do płyty DVD z filmem mówią o tym, że widowni krajowej i zagranicznej aktor ten kojarzy się

z postaciami bohaterów pozytywnych. Perfekcyjnie wciela się w postać Yi, ale odbiera mu jednoznaczność. Widzimy „złego” bohatera, ale zarazem „dobrego” Leunga, co przydaje tej postaci pewnego niepokojącego podtekstu. Za sprawą Leunga charakterystyka pióra Chang zostaje w znacznej mierze uchylona.

Wspomniałam już, że Lee podąża tropem zarysu fabuły obecnego w powieści, ale czyni to w sposób nader szczególnie. Pozornie niemal wszystko jest tak samo, a jednak inaczej. I książka, i film zaczynają się, a także kończą sceną partii madżonga w domu państwa Yi. W pierwszej scenie uczestniczy Jiazhi, w ostatniej jest już tylko tematem rozmowy, a raczej paplaniny zgromadzonych pań.

Dalszy ciąg pierwszej sceny toczy się nadal w czasie teraźniejszym, gdy Jiazhi na dyskretny znak dany przez Yi opuszcza towarzystwo i udaje się do kawiarni, gdzie czeka na kochanka. Czekanie się przedłuża, bohaterka pogrąża się w myślach i tym samym przechodzimy do retrospekcji – sytuacji, które miały miejsce w Hongkongu w 1938 roku, i nielicznych wzmianek o tym, co łączy ją z Yi obecnie. Retrospekcja jest najkrótszą częścią powieści, natomiast w filmie zajmuje nieporównanie więcej miejsca. To, co rozgrywa się w czasie teraźniejszym, stanowi rodzaj podwójnej ramy – są to sceny madżonga (pierwsza klamra) i sceny przed i po niedoszłym zamachu (druga klamra).

Nader interesujące jest porównanie tego, co Chang pozostawia między wierszami – nie dopowiadając ani nie puentując tego, czego oczekuje czytelnik jako „ostatecznego wyjaśnienia” – z tym, co Lee zostawia między kadrami, rozinscenizowując to, co powieść ledwie sugeruje albo i nie sugeruje, a co ewentualnie mogłoby pochodzić od wnikliwego czytelnika. Choćby tytułowe „pożądanie”. W powieści ten termin w ogóle nie pada, nie ma ani linijki na temat tego aspektu relacji między bohaterami. Chyba że wziąć za punkt wyjścia mimochodem przytoczoną opinię (w trybie warunkowym) pewnego chińskiego uczonego, że „[...] droga do serca kobiety prowadzi przez jej łono” (Chang 2008b: 75). Natomiast w filmie sceny erotyczne o najwyższym stopniu napięcia powtarzają się wielokrotnie i są ukazane w sposób tak dalece dosłowny i naturalistyczny, iż podejrzewano, że był to seks bynajmniej nie symulowany. Nie potwierdził tego ani reżyser, ani aktorzy. Niemniej w Stanach Zjednoczonych film otrzymał kategorię R i w telewizji mógł być pokazany tylko w wersji ocenzurowanej. Cięć zażądała także chińska cenzura, a najpoważniejsze konsekwencje wyciągnięto w stosunku do aktorki. Otrzymała zakaz występowania w chińskich filmach.

W scenie, która rozgrywa się w sklepie jubilerskim, dochodzi do swego rodzaju iluminacji. Jiazhi zaczyna się zastanawiać, czy zakochała się w Yi. Jest wprawdzie sceptyczna wobec tej myśli, ale jej nie odrzuca. Nigdy jeszcze nie była zakochana i nie miała pojęcia, jakie to uczucie. Ponieważ od czasów nastoletnich skupiała się raczej na odpieraniu „romantycznych” ataków, wykształciła w sobie silny opór przeciwko wchodzeniu w jakiegokolwiek uczuciowe związki (Chang 2008b: 76). Przeciągające się chwile u jubilera skłaniają ją jednak do postawienia sobie tego pytania. Obserwując Yi, nagle dochodzi do wniosku, że on naprawdę ją kocha:

Głęboko wewnątrz poczuła nagły wstrząs, a po chwili niejasne poczucie straty. Było już za późno.

Hindus wręczył mu pokwitowanie. Yi schował je do kieszeni marynarki.

– Uciekaj – powiedziała cicho (Chang 2008b: 79).

Równolegle Chang pisze o tym, co dzieje się z bohaterem:

Nigdy nawet nie marzył o tym, że w średnim wieku spotka go takie szczęście. To oczywiste, że zawdzięczał je głównie władzy i pozycji, stanowiących integralną część jego osoby. Prezenty także miały niebagatelne znaczenie. [...] Co prawda reguły gry były mu doskonale znane, musiał jednak pozwolić sobie na krótką chwilę euforii, radości z tej wspaniałej nagrody od losu; bez tego wszystko traciło jakikolwiek sens (Chang 2008b: 78–79).

W planie zdarzeniowym filmowa scena u jubitera wygląda identycznie. Widz nie ma jednak żadnego wglądu w myśli i uczucia bohaterów, stąd nagła decyzja Jiazhi może go zaskakiwać, choć nie zaskakiwała czytelnika. Analizując film, Kamrowska (2015: 392) podkreśla to wszystko, co składa się na grę prowadzoną przez bohaterów, ale utrzymuje, że nie dowiadujemy się niczego na temat łączących ich uczuć, nie mamy dostępu do ich rzeczywistych emocji. Jednakże nie jest to teza przekonywująca. Cokolwiek moglibyśmy sądzić o drastycznych scenach sadomasochistycznego seksu, ewidentnie rodzą one wzajemne uzależnienie, są źródłem skrajnych emocji, przekraczających możliwość kontroli. Scena pierwszego zbliżenia ma charakter niesłychanie brutalny. To raczej gwałt, mimo że Jiazhi nie stawia oporu i pozwala na wszystko, podobnie jak dzieje się to podczas kolejnych schadzek.

Odpowiednikiem sceny u jubitera z powieści jest rozgrywająca się wcześniej scena w japońskim domu schadzek, która może wiele powiedzieć o uczuciach, jakie żywi Yi wobec kochanki, pozornie traktowanej wyłącznie jako obiekt seksualny. Wcześniej pokazywane sceny spotkań Yi z Jiazhi obrazowały wyłącznie ekscesy seksualne, sugerując, że kochankowie nie widywali się w innych celach. Tym razem jest inaczej, choć sceneria domu uciech zdawałaby się temu przeczyć, a bohaterka dopatruje się w tym zaproszeniu elementu perwersji. Ale Yi jest w nastroju refleksyjnym, mówi zgoła o innych sprawach w przecuciu końca tego świata, któremu zdecydował się służyć. Z chwilą kiedy Amerykanie przystąpili do wojny, Japończycy nieuchronnie muszą ją przegrać. W tle słychać zawodzące, smętne śpiewy. By odmienić nastrój, Jiazhi proponuje, że sama zaśpiewa, i wybiera ludową piosenkę, którą wykonuje z wdziękiem i talentem. Piosenka mówi o więzi między kobietą i mężczyzną w poruszających słowach, wyzwala czułość w postawach obojga kochanków. Yi nawet nie stara się ukrywać wzruszenia, dyskretnie ociera łzy. Choć istotą relacji tych dwojga jest gra, to ukazana sytuacja ma nieodparty rys autentyczności. Tak to zagrał Leung, zgodnie z intencją reżysera, który też płakał w trakcie realizacji tej sceny.

Choć widz mniej dowiaduje się o uczuciach Jiazhi, to przecież ujawnia je ona w gwałtowny, emocjonalny sposób w rozmowie z Wu i Kuangiem Yuminem. Młodzi spodziewali się szybszego finału, lecz Wu i jego mocodawcy są zainteresowani przeciąganiem tej sytuacji, pozwala im to bowiem zdobywać cenne

informacje. Termin zamachu stale jest odwlekany. Kuang obawia się, że dziewczyna może nie wytrzymać napięcia wynikającego nie tylko z seksualnego związku, ale i faktu, że mieszka w domu państwa Yi. Każdy jej krok jest pod kontrolą. Wu pokłada jednak pełne zaufanie w umiejętnościach Jiazhi. Wprawdzie świetnie wyszkolone agentki zostały wcześniej zdemaskowane i rozstrzelane, ale Jiazhi radzi sobie doskonale. Ona podejmuje się kontynuować grę, ale pod presją sytuacji wybucha. Nie przebierając w drastycznych słowach, odsłania kulisy swojego związku w taki sposób, że nie jest pewne, czy mówi o seksie, czy o torturach. Jedno łączy się z drugim, Yi zadaje jej ból, ona krzyczy i krwawi. Poprzez gwałtowny seks mężczyzna próbuje zakraść się do jej serca, ale i ona walczy o to, by dotrzeć do jego serca. Wu próbuje ją uciszyć, ale gdy dziewczyna nie reaguje, mężczyzna po prostu wychodzi. Ten eksces, nieoczekiwany u Jiazhi, zawsze tak opanowanej i kontrolującej swoje zachowania, to nie tylko dowód przejściowego kryzysu, ale też świadectwo psychicznego i emocjonalnego zamętu. Performans Jiazhi jest doskonały, ale bohaterka zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że angażuje się bardziej, niż by to wynikało z odgrywanej roli. Jest zdolna kontrolować nadal swoje zachowania, ale nie emocje, choć zapewne w danym momencie jeszcze nie umiałyby ich nazwać.

To, jak dalece rozwiązania, którymi posługuje się Lee, są różne od tego, co można wyczytać z kart powieści Chang, najlepiej uzmysławia porównanie finałów. Ten filmowy jest, nazwijmy go umownie, „zachodni”, a powieściowy – „chiński”. Odwracając zwyczajowy porządek, zacznę od filmu.

Po scenie nieudanego zamachu, kiedy to Yi zdołał uciec samochodem, a rikszą wiozącą Jiazhi zatrzymuje blokada, kamera przenosi się do biura bohatera. Yi jest poruszony, wstrząśnięty, niespokojny. Z trudem hamuje wzburzenie, gdy współpracownik informuje go, że wszyscy uczestnicy zamachu zostali złapani i przesłuchani. Zeznali wszystko, co policja chciała od nich uzyskać. Yi dowiadyuje się, że siatka była cały czas pod kontrolą, a jego nie informowano z uwagi na kontakty z Wang Jiazhi. Dopiero teraz dowiadyuje się, że rzekoma pani Mak jest studentką i aktorką. Jej nie przesłuchiowano w przeświadczeniu, że zechce to uczynić Yi osobiście. Bohater rezygnuje z konfrontacji. Skoro zeznania uczestników spisku są zgodne, nie widzi takiej potrzeby. Ale musi podjąć decyzję, co zrobić dalej. Nie waha się, wydając i podpisując rozkaz – sprawę wyciszyć, ze spiskowcami skończyć jak najszybciej. Komenda „do kamieniołomów” jest wyrokiem śmierci, także dla Jiazhi.

Yi zostaje sam, podwładny zostawił mu na biurku piękny pierścionek подарowany dziewczynie. Wpatruje się przez dłuższy czas w migocący diament – metonimiczne oznaczenie utraconej. Ją samą zobaczymy klęczącą wraz z kolegami ciemną nocą w kamieniołomach, tuż przed egzekucją. Mężczyzna wraca do domu, gdzie panie jak zwykle grają w madzonga. Yi robi wrażenie śmiertelnie zmęczonego, kieruje się do pokoju, który wcześniej zajmowała Jiazhi. Na pytanie żony, co się dzieje, dlaczego zabrano rzeczy gościa, wydaje tylko polecenie, by na wszelkie pytania o Mak taitai odpowiadała, że ta musiała nagle wyjechać do Szanghaju.

## Wybory w czasach reżimu

Gdy przyjdzie nam interpretować zachowanie bohatera, wypadnie wyznaczyć, że nie wiemy, jakie motywy nim kierowały, gdy skazywał Jiazhi na śmierć, i co teraz czuje. Niewątpliwie sytuacja go zaskoczyła. On, człowiek, który nie ufał i nie wierzył nikomu, został zmanipulowany przez młodą dziewczynę. Nie możemy być pewni, czy ją kochał i wierzył, że ona kochała jego, choć w świetle wcześniej przeanalizowanych scen mamy podstawy, by tak właśnie mniemać. A więc zraniona miłość, która nagle przeobraziła się w nienawiść? Pragnienie odwetu i zemsty? Racje innej natury, które możemy tylko próbować odgadnąć?

Chang opowie nam wszystko dokładnie, nie wyjawi natomiast, jak zginęła Wang Jiazhi. Gdy bohaterka opuszcza sklep jubilerski i szuka pojazdu, by się oddalić, obawia się nie Yi, lecz członków swojej grupy, którzy mogą ją podejrzewać o zdradę i nawet dokonać pospiesznej egzekucji. Podaje riksarzowi adres swojej szanghajskiej rodziny, o której istnieniu nikomu nie wspomniała. Chce sobie dać czas na ocenę sytuacji. Nie ma żadnej wzmianki świadczącej o tym, że dziewczyna przypuszcza, iż zagrożenie pojawi się ze strony Yi i policji. Być może jest przeświadczona, że skoro ona uratowała jego, on uratuje ją. Czytelnik rozstaje się z nią w momencie, gdy riksarz natyka się na blokadę.

Akcja przenosi się do domu państwa Yi, gdzie panie jak zwykle grają w madžonga, oburzone na Mak taitai, która miała zaprosić je na kolację, a nie pojawiła się w ogóle.

Końcowa partia książki jest poświęcona refleksjom Yi, które warto fragmentami przytoczyć *in extenso*:

To wszystko jej [żony – przyp. A.H.] wina, skutek braku ostrożności w dobie-raniu przyjaciół. Mimo wszystko zdumiewało go, jak pracowicie i długo – dwa lata – obmyślano całą tę misterną pułapkę. Przygotowano ją tak starannie, że uratowała go dopiero podjęta w ostatniej chwili decyzja jego *femme fatale*. Jednak naprawdę go kochała – jego pierwsza prawdziwa miłość. Cóż za uśmiech losu! (Chang 2008b: 86–87).

Pojawia się refleksja, że mógłby spotykać się z nią nadal. Niemniej wydał odpowiednie rozkazy i cała grupa została rozstrzelana. Dlaczego jej nie ratował? Z jednej strony miał związane ręce. Przez japońską policję wojskową, ale przede wszystkim przez konkurenta Zhou Fohaia, który prowadził własne tajne operacje i departament kierowany przez Yi uważał za zbędny. Obserwował go, szukając dowodów niekompetencji. Teraz Zhou nie mógł mu niczego zarzucić. Zarzut, że przedwcześnie zlikwidował zamachowców, był łatwy do odparcia. Byli to przecież

[...] tylko studenci, a nie doświadczeni szpiedzy, z których, za pomocą powolnych, przemyślanych tortur, można byłoby wycisnąć ważne informacje. A gdyby egzekucję odkładano, wieść o całej sprawie mogłaby się rozejść. Staliby się bohaterami narodowymi planującymi zabić zdrajcę narodu, wyrazicielami powszechnego niezadowolenia (Chang 2008b: 88).

Yi miał zatem pierwszorzędny motyw, by poświęcić Jiazhi dla ratowania własnej skóry. Ale jednak nie to przesądziło o losie „jego *femme fatale*”. Pewnie na koniec go znienawdziła. Ale prawdziwi mężczyźni muszą być bezwzględni. Nie pokochałaby go, gdyby uległ sentymentom (Chang 2008b: 88). To jest właśnie sedno chińskiej postawy. Ratując Jiazhi, „straciłby twarz”, a tym samym jej szacunek.

Yi zdołał ocalić własną skórę, ale przebieg wojny nie daje mu żadnej pewności co do tego, jaka czeka go przyszłość. Wydaje się nie dbać o to, jego życie spełniło się w innym wymiarze niż polityka, kariera, władza. Doznał miłości pięknej kobiety, teraz mógł zginąć szczęśliwy, bez żalu. Nieustannie czuł w pobliżu jej cień, który go pocieszał. Chociaż na koniec znienawdziła go, przynajmniej coś do niego czuła. A teraz posiadał ją w pełni, w prymitywny sposób, jak myśliwy zwierzynę, jak tygrys swoją zdobycz. Za życia należało do niego jej ciało, po śmierci – jej dusza (Chang 2008b: 89).

Jeśli połączymy lekturę powieści i filmu, otrzymamy pełny obraz „niebezpiecznego związku” kochanków-wrogów. W charakterystyczny sposób film wypełnia miejsce niedookreślenia w tekście literackim i *vice versa*, to, co w filmie nie zostaje zwerbalizowane, wyjaśnia nam powieść. Nie oznacza to, że uzyskujemy na tej drodze jednoznaczny przekaz. Ostatecznie nie wiemy, jak demoniczna, niesamowita siła pożądania zrodziła miłość i zatriumfowała nad wszystkimi innymi powinnościami, zobowiązaniami, poglądami i moralnością kobiety, której przeznaczenie spełniło się w śmierci.

Dociekanie szczegółowych różnic między wersją literacką i filmową w planie zdarzeniowym niczego istotnego już nie wnosi do ich interpretacji. Na przykład wprowadzenie wątku jubitera i pierścionka jest w obu wypadkach inne, ale nie ma to wpływu na film, ani też zmiana dokonana przez Lee nie przynosi nowych informacji o postaciach i motywach ich działań. Natomiast istota dokonanej przez reżysera „twórczej zdrady” polega na transformacji gatunkowej utworu, który traci swoją narodową tożsamość na rzecz międzynarodowego uniwersalizmu. Lee nie szczędził starań, by wiernie zobrazować na ekranie stary Szanghaj, ale uczynił to na użytek publiczności, która odczytuje jego poczynania w innym kodzie, wpisując świat przedstawiony i losy bohaterów w to, co znane, a nie wnikając w to, co nieznanne. Sprawiają to gatunkowe reguły gry pociągające za sobą falę konotacji, do których nie prowadziła Eileen Chang i być może niekoniecznie zmierzał w tę stronę także Ang Lee.

## Tropy genologiczne i ideologiczne

Film *Ostrożnie, pożądanie* kwalifikowany jest najczęściej jako melodramat szpiegowski bądź romans, rzadziej dobywane są w jego interpretacjach aspekty polityczne. Dodajmy na marginesie dla dopełnienia obrazu, że Chang unikała w całej swojej twórczości politycznego zaangażowania, odrzekała się od polityki, także wówczas, gdy sytuacja wymagała od niej jednoznacznego opowiedzenia

się po jednej ze stron konfliktu. Ale pojawiły się też próby charakteryzowania *Ostrożnie, pożądanie* właśnie w kategoriach politycznych.

Komentując film w dodatkach do płyty DVD, wszyscy członkowie ekipy traktują ten utwór przede wszystkim jako historię miłosną i tak też próbują pokazać ją i zagrać. W tym duchu wypowiada się też Lee w wywiadach, gdy jest pytany, dlaczego wybrał tę właśnie powieść:

Byłem wówczas w takim nastroju, w tym okresie mojej kariery myślałem o miłości romantycznej. Przeszedłszy kryzys wieku średniego, myślałem o czymś, czego brakowało w moich poczynaniach czy też w mojej osobowości. Nie wiem dokładnie, co mnie tak fascynowało, ciągnęło do zrobienia takiego filmu. Miałem tu do czynienia z zakazaną romantyczną miłością, czymś, za czym się tęskni, czymś niemożliwym, co jest tak trudne do zobrazowania, ujęcia w słowach, zdefiniowania... (Stevens 2007).

Jeśli jednak chodzi o filmowe podejście, szczególnie znamienne wydaje mi się kolejne sformułowanie:

To jest staroświecki film *noir*, który zmierza do zakończenia w romantyczny i tajemniczy sposób, a w pewnych jego partiach gubimy się w zagadkach, sięgamy do jądra ciemności. Takie właśnie były te sprawy dla mnie, trudno to wyrazić słowami. To się po prostu tylko czuje, nie da się temu zaprzeczyć (Stevens 2007).

Interpretacja filmu Lee w kluczu *noir* jest opcją nader pociągającą, ale zaprowadziłaby nas zbyt daleko, odwołując od obu tekstów – literackiego i ekranowego, na rzecz analizy rozległego kontekstu. Pewne motywy są jednak szczególnie godne uwagi. Określenie *femme fatale* pada już w powieści Chang, nie posługuje się nim reżyser, ale ostatecznie tak właśnie modeluje postać bohaterki. *Femme fatale* to jedna z postaci centralnych filmów *noir*, poczynając od chwili powstania tego gatunku. Kobieta, która nieuchronnie przynosi zgubę mężczyźnie, a także sobie samej; nierządka partner w zbrodni, wytrawny gracz. Bohater, niezależnie od tego, czy jest nim gangster, czy dobry, amerykański chłopiec sprowadzony na złą drogę, gra w przeciwnej drużynie niż kobieta. Seks jest narzędziem podobnym do broni, ma obezwładnić, unieszkodliwić partnera/partnerkę – przeciwnika. Jeśli w tej grze, czy raczej w tych grach, pojawi się miłość, to niesie ze sobą perspektywę katastrofy. Być może partnerzy-wrogowie kochają się naprawdę, ale przecież nie ufają sobie.

Koniec, jaki spotyka Jiazhi, przywodzi na myśl finał *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona. Bohaterka, Brigid O'Shaughnessy, w rozgrywce, którą toczy z bandą gangsterów o zdobycie rzekomo bezcennej, mitycznej figurki sokoła, zwodzi, okłamuje i wykorzystuje detektywa, Sama Spade'a, w zgoła innych celach niż te ujawnione. Spade nie ma złudzeń, demaskuje jej kolejne oszustwa, ale jest nią zafascynowany, niewątpliwie z wzajemnością. Chroni ją i stara się wspomóc, ale tylko do momentu, w którym odkrywa, że to właśnie ona zabiła jego partnera i współnika. Nie waha się oddać ją w ręce sprawiedliwości, podczas gdy ona skłonna jest wierzyć, że skoro się kochają, Spade ją osłoni. On nie wypiera się tego, że kobieta nie jest mu obojętna. Padają znamienne słowa: „Być może ja kocham ciebie, a ty kochasz mnie”, ale to



niczego nie zmienia. Brigid musi ponieść karę za zbrodnię, ale nie tylko za to. Spade czuje się ośmieszony i poniżony, że dał się nabrać na jej chytre sztuczki. Nie potrafiłby jej zaufać ani na chwilę. Trzymaliby się nawzajem w szachu i prędzej czy później musiałyby się to źle skończyć.

W klimatach opowieści filmu Lee zasadnie moglibyśmy przypisać panu Yi rozumowanie i emocje Spade'a. Zasada pozostaje ta sama – transgresywne zachowania kobiety godzące w mężczyznę, bez względu na to, czy osiąga ona swój cel, czy też nie, nie mogą pozostać nieukarane. Bohaterki filmów *noir* najczęściej cel ten osiągają, niszcząc mężczyznę fizycznie lub moralnie (albo pod oboma względami), co nie znaczy, że mogą triumfować. Jeśli, to tylko przelotnie, bo kara spotyka je nieuchronnie. W tej grze nie ma zwycięzców, nikt nie wygrywa, chyba że wygraną przyznamy abstrakcyjnie pojętemu prawu mężczyzn.

Filmowi Lee patronował wszelako także melodramat szpiegowski, który w sferze relacji kobieta – mężczyzna zachowuje ten sam podstawowy schemat, niezależnie od czasów, w których został zrealizowany, by przypomnieć choćby takie filmy, jak: *Mata Hari* (1931, reż. George Fitzmaurice); *X-27 (Dishonored)*, 1931, reż. Joseph von Sternberg); *Tajemnice wywiadu (Le mystérieux Monsieur Sylvain)*, 1947, reż. Jean Stelli); *Kotka (La Chatte)*, 1958, reż. Henri Decoin); *Noc szpiegów (La nuit des espions)*, 1959, reż. Robert Hossein); *Mała doboszka (The Little Drummer Girl)*, 1984, reż. George Roy Hill). Tytuły można by mnożyć, rozważając też koncepty wariantowe. Punkt wyjścia jest nieodmiennie taki sam. Bohaterowie znajdują się po przeciwnych stronach barykady. Ich zadaniem jest przechytrzyć, pokonać bądź zniszczyć wroga. Bronią mężczyzny jest jego inteligencja i przebiegłość, bronią kobiety – uroda i seks. Fatalność losu (bądź konwencje gatunku albo jedno i drugie) sprawia, że więź seksualna, stanowiąca element prowadzonej przez kobietę gry, pociąga za sobą zaangażowanie uczuciowe. Fascynacja jest obustronna, ale tą, która kocha, najczęściej jest kobieta, a nawet gdy zakochani są oboje, to tylko kobieta skłonna jest działać w imię miłości, przedkładając uczucie ponad sprawę. Na przykład X-27, agentka niemieckiego wywiadu, organizuje ucieczkę agenta wywiadu rosyjskiego. Powoduje ją miłość, która prowadzi ją prosto pod kule plutonu egzekucyjnego. Chińska X-27 dokonuje identycznego wyboru. Ratuje kochanka, ale sama ginie.

Nawet seria filmów z agentem 007, Jamesem Bondem, choć daleka od romantycznych konwencji gatunku, odwołuje się do utrwalonego tradycją przeświadczenia, że w sytuacji konfliktu między uczuciem a obowiązkiem kobieta zawsze wybiera miłość. Aby normom tym stało się zadość, Bond ma nie tylko groźnych przeciwników wśród mężczyzn, ale musi także radzić sobie z kobietami, z reguły świetnie wyszkolonymi agentkami. Agent 007 ma na nie skuteczny i wypróbowany sposób – dokonuje seksualnego podboju i tym samym niedawny wróg staje się oddaną sojuszniczką. Tych kilka sugestii nie prowadzi oczywiście do dalekosiężnych wniosków, ale wskazuje drogi i sposoby, za pomocą których Lee zaszczerpia wzory zachodniej interpretacji na grunt chiński i wskazuje, jak – przy wszystkich różnicach kulturowych – są one komplementarne, gdy respektuje się podstawowe wzory gatunku.

Pozostaje jeszcze kontrowersyjny temat politycznego bądź apolitycznego charakteru prozy Chang i stosunku Lee do tego problemu. Gregory McCormick podziela wprawdzie powszechną opinię, że polityka odgrywa w twórczości autorki rolę marginalną, ale zarazem utrzymuje, że *Ostrożnie, pożądanie* jest w tej mierze wyjątkiem. Píše następująco:

Jeśli Chang unikała ideologii politycznych na korzyść małych opowieści z codziennego życia, to *Ostrożnie, pożądanie* – przynajmniej na powierzchni – wydaje się jednoznaczną odpowiedzią tym, którzy ją krytykowali za brak poważnego politycznego zaangażowania. Ale, jak to zwykle jest u Chang, nie interesuje jej polityczna intryga ani morderstwo. Znacznie bardziej pociąga ją główna metafora: procesy, poprzez które pożądanie, władza, niebezpieczeństwo i śmierć są tak silnie z sobą powiązane (McCormick 2017: 4).

W typowy dla siebie sposób – kontynuuje przywołany autor – Chang nie przypisuje sobie autorskiej wszechwiedzy. Rysuje politycznie określone sytuacje, kreuje postaci po obu stronach, uzyskując spójny i kompletny obraz za pomocą nielicznych, trafnie rozmieszczonych detali.

Rozkład racji politycznych jest w książce zaznaczony nader wyraziście, najprostsza kreską. Jiazhi i grupa studentów, z którą dziewczyna jest związana, to młodzi patrioci. Chcą aktywnie angażować się i działać na rzecz wyzwolenia Chin przeciw kolaboracyjnemu rządowi Wanga Jingweia i jego poplecznikom, do których należy szef policji Yi. Są nie tylko pełni zapału, ale też ofiarni, zdolni oddać życie za sprawę, której się poświęcili. Chang nie zajmuje się kolaborantami – poza tym, przeciw któremu zorganizowany zostaje spisek, szefem policji, Yi. Kobiety, które Jiazhi poznaje w domu państwa Yi, interesują się polityką tylko o tyle, o ile pociąga ona za sobą awanse ich mężów, a w konsekwencji dochody umożliwiające kosztowne zakupy na czarnym rynku. Jiazhi myśli o nich jako o „obwieszonych biżuterią jędzach”. O tym, kim jest Yi jako kolaborujący polityk, na czym polega jego praca, nie dowiadujemy się praktycznie niczego. Zostaje wybrany jako cel zamachu z prostego powodu – należy do ekipy twórcy kolaboracyjnego rządu, Wanga Jingweia, i ktoś z ekipy ma do rodziny Yi „dojście” umożliwiające realizację planu.

Natomiast Lee kreśli obraz Szanghaju pod okupacją japońską – już pierwszy kadr filmu ukazuje policjanta z psem. Jest tu zarówno pilnie strzeżona dzielnica japońska, jak i dzielnica zamieszkała przez kolaborujące z Japończykami władze. Obrazy z ulic miasta przypominają, że Szanghaj znajduje się pod okupacją. Są to krótkie migawki, nieprzykuwające uwagi widza zajętego śledzeniem fabuły, na tyle jednak sugestywne i rzeczywiste, by podkreślać klimat zagrożenia, niepewności, sugerować tę strefę mroku, w której pogrążony jest Yi. Ta strefa nie jest nigdy ukazana, jedynie sugerowana, wystarczająco jednak, by widz zdawał sobie sprawę z jej istnienia.

## Podsumowanie

Poza finałem nie widzimy Yi w miejscu pracy, jedynie wiemy, że się tam udaje, gdy wsiada do samochodu. Kilkakrotnie też oglądamy go, gdy miejsce to opuszcza. Sceny te są zawsze ukazywane bądź w deszczu, bądź nocą, nieodmiennie utrzymane w ciemnej tonacji. Nasuwa się porównanie z diabłem wynurzającym się z piekieł. Yi nigdy też nie rozmawia z Jiazhi o swojej pracy (z jednym wyjątkiem, o czym poniżej), ona też nie stawia pytań, obawiając się, że mogłaby się mimo woli zdemaskować. Ale uzyskuje obraz jego nieustannego zaangażowania – Yi jest pochłonięty tym, co robi. Znika na całe dni. Gdy umawia się z Jiazhi, ona czeka, czasem godzinami, w wynajętym pokoju bądź w samochodzie; kochanek bez wyjątku pojawia się spóźniony. Czasem pada jakieś lakoniczne wyjaśnienie, że przesłuchania się przeciągnęły bądź że właśnie ktoś został złapany.

O charakterze działań Yi dowiadujemy się z jego monologu w samochodzie, kiedy to bliskość dziewczyny, zapach jej ciała i perfum, perspektywa bliskiego intymnego kontaktu sprawia, że niesłychanie podniecony mężczyzna do pewnego stopnia traci kontrolę. Zdrada makabryczne szczegóły przesłuchania uwięzionych, a wspomnienie zadawanych tortur i śmierci ofiar zdaje się dodatkowo go ekscytować. Kontrast między tą odrażającą sytuacją a liryczną sceną w japońskim domu schadzek sugeruje złożoną osobowość bohatera, diabła, którego dotknęła łaska, światło, miłość. Nasuwa się wspomnienie pytania Leszka Kołakowskiego (2012) – czy diabeł może zostać zbawiony? Minipowieść Chang powiada, że tak, film Lee dowodzi, że nie. Przywołuję tę frazę jako metaforę, która nie ma żadnego religijnego znaczenia w kontekście obu dzieł. W powieści Yi zostaje ze wspomnieniem miłości, która przyniosła mu spełnienie tak doskonałe, że może już niczego od życia nie oczekiwać. W filmie pozostaje mu jedynie świadomość nieodwracalnej straty, poczucie totalnego absurdu istnienia.

Można liczyć na to, że czytelnicy powieści Eileen Chang obejrzeni film Anga Lee. Nie podejrzewam jednak, aby jego widzowie sięgnęli po książkę. Oczywiście, założenie, że doświadczenie odbioru ograniczyło się do jednego z dzieł, nie umniejsza spodziewanej satysfakcji czytelników i widzów. Ale obejrzenie filmu po lekturze tekstu Chang lub sięgnięcie po książkę, by dopełnić wrażenia wyniesionego z filmu przynosi doznanie zupełnie innego rzędu. W umyśle odbiorcy powstaje nowe dzieło, które materialnie nigdy nie zaistniało, nie zostało nigdzie zapisane, stanowi prywatną własność tego, czyja pamięć skojarzyła powieść Chang i film Lee w jednorazowym, niepowtarzalnym akcie odbioru książki bądź jej ekranowej adaptacji.

## Bibliografia

- Chang, Eileen. 2008a. *Miłość jak pole bitwy*. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2008b. *Ostrożnie, pożądanie*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

- Chang, Eileen. 2008c. Wielka szkoda. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2008d. Wspomnienia zagubionych uczuć. W: Chang, Eileen. *Miłość jak pole bitwy*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009a. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009b. Kwiat osmanthusa gotowany na parze, czyli smutna jesień A Xiao. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Chang, Eileen. 2009c. Złote kajdany. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Jullien, François. 2006. *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*. Tłum. Beata Szymańska i Anna Śpiewak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kamrowska, Agnieszka. 2015. Ang Lee: tajwański twórca światowego kina. W: Kamrowska, Agnieszka (red.). *Autorzy kina azjatyckiego*. Kraków: Wyd. EKRAŃy, s. 361–404.
- Kingsbury, Karen S. 2009. Przedmowa. W: Chang, Eileen. *Czerwona róża, biała róża*. Tłum. Katarzyna Kulpa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kołakowski, Leszek. 2012. *Czy diabeł może zostać zbawiony i 27 innych kazań*. Kraków: Znak.
- Ou-fan, Leo Lee. 1999. Eileen Chang and Cinema. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 2, s. 37–60.
- Zhang, Yingjin. 2011. Gender, Genre, and Performance in Eileen Chang's Films: Equivocal Contrasts Across the Print-Screen Divide. W: Wang, Lingzhen (red.). *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*. New York: Columbia University Press, s. 255–273.

### Netografia

- McCormick, Gregory. 2017. *The People's Writer: How Eileen Chang Remains Relevant by Not Writing Political Fiction*. [Online]. Dostęp: <http://quarterlyconversation.com/the-peoples-writer-how-eileen-chang-remains-relevant-by-not-writing-political-fiction> [16.06.2017].
- Stevens, Andrew. 26.10.2007. *Interview with Ang Lee*. [Online]. CNN.com/Asia. Dostęp: <http://edition.cnn.com/2007/WORLD/asiapcf/10/08/talkasia.anglee/> [16.06.2017].

### Filmografia

- Czerwona narzeczonka (Liuyue xinniang)*. 1960. Reż. Tang Huang.
- Czerwona róża, biała róża (Hong Meiqui Yu Bai Meiqui)*. 1994. Reż. Stanley Kwan.
- Kotka (La Chatte)*. 1958. Reż. Henri Decoin.
- Mała doboszka (The Little Drummer Girl)*. 1984. Reż. George Roy Hill.
- Mata Hari*. 1931. Reż. George Fitzmaurice.
- Miłość bez końca (Buliao qing)*. 1947. Reż. Sang Hu.
- Miłość jak pole bitwy (Qingchang ru zhangchang)*. 1957. Reż. Yue Feng.
- Miłość w upadłym mieście (Qing Cheng Zhi Lian)*. 1984. Reż. Ann Hui.
- Największa historia miłosna na ziemi (Nanbei xi xianfeng)*. 1962. Reż. Wang Tianlin.
- Najwspanialsze wesele na ziemi (Nanbei yijia qin)*. 1962. Reż. Wang Tianlin.
- Niech żyje żona (Taitai wansui)*. 1947. Reż. Sang Hu.
- Noc szpiegów (La nuit des espions)*. 1959. Reż. Robert Hossein.
- Ojciec się żeni (Xiao ernü)*. 1963. Reż. Wang Tianlin.
- Opowieść dwu żon (Rencai liangde)*. 1957. Reż. Yue Feng.
- Osiemnaście wiosen (Ban Sheng Yuan)*. 1997. Reż. Ann Hui.
- Ostrożnie, pożądanie (Lust, caution)*. 2007. Reż. Ang Lee.
- Proszę, pamiętaj o mnie (Yiqu nanwang)*. 1964. Reż. Zhong Qiwen.
- Sokół maltański (The Maltese Falcon)*. 1941. Reż. John Huston.
- Tajemnice wywiadu (Le mysterieux Monsieur Sylvain)*. 1947. Reż. Jean Stelli.
- The Wayward Husband (Taohua yun)*. 1958. Reż. Yue Feng.
- Troski i radości średniego wieku (Aile Zhongnian)*. 1949. Reż. Sang Hu.
- X-27 (Dishonored)*. 1931. Reż. Joseph von Sternberg.
- Yuan nu*. 1988. Reż. Fred Tan.

### Streszczenie

Film Anga Lee *Ostrożnie, pożądanie* jest adaptacją mikropowieści Eileen Chang. Mimo że jest wierny literze oryginału, różni się odeń pod wieloma względami. Autorzy należą do innych pokoleń. Chang opisywała swoją współczesność, Lee realizował film historyczny. Fabułę opowiedzianą przez Chang, opartą na motywach autobiograficznych, ukształtował zgodnie z wymogami współczesnego kina, rozwijając wątki, których powieść ledwo pozwalała się domyślać, bądź dopisując to, czego w niej nie było. Jeśli połączymy lekturę powieści i filmu, otrzymamy kompletny obraz niebezpiecznego związku kochanków-wrogów. Film wypełnia miejsca niedookreślenia w tekście literackim, a to, co w filmie nie zostało zwerbalizowane, wyjaśnia powieść. Istota dokonanej przez reżysera „twórczej zdrady” polega na transformacji gatunkowej utworu, który traci swoją narodową tożsamość na rzecz międzynarodowego uniwersalizmu.

### **“Love as a Battlefield”: *Lust, Caution* by Eileen Chang and Ang Lee**

#### Summary

Ang Lee's *Lust, Caution* is an adaptation of a very short novel by Eileen Chang. Despite being close to the original, we can observe several differences between the literature and film versions. Both authors belong to different generations. Chang was writing about her own times. Ang Lee made a historical drama and adjusted to the conventions of contemporary cinema. Some elements, only suggested in the novel, were further developed, others were added. Both versions give us a complete story about the dangerous relationship between lovers and enemies at the same time. The film version fills the gaps present in a novel which, in turn, explains some parts of Lee's movie. The director's "creative treason" is a generic transformation of a piece losing its national identity in favour of international universalism.

