

Etnograficzne kino Tiana Zhuangzhuanga

ALICJA HELMAN

Złodziej koni (1986) ¹ Tiana Zhuangzhuanga jest jednym z najbardziej niezwykłych filmów, jakie kiedykolwiek zrealizowano w ramach kinematografii chińskiej. Na Zachodzie uzyskał status filmu kultowego (wprawdzie tylko w wąskim kręgu znawców), mimo że niełatwo go było zobaczyć. Z trudem doszło do jego realizacji, a z rozpowszechnianiem było jeszcze gorzej. Podczas gdy przeciętny film chiński jest dystrybuowany w stu kopiach, *Złodziej koni* liczył ich zaledwie siedem, co i tak było postępem w stosunku do poprzedniego filmu Tiana, *Ziemia łowców* ² (1984) – wykonano zaledwie jedną kopię i w konsekwencji film ten jest absolutnie niedostępny.

Zhang Junzhao, twórca pierwszego filmu zaliczanego do kina Piątej Generacji, *Jeden i ośmiu* ³ (1983), powiedział o filmach Tiana, że nie ma powodu, by wydawać dziesiątki tysięcy juanów na dzieła, których nikt nie chce oglądać ⁴. Skądinąd reżyser ten zaczął realizować filmy bardziej zachowawcze i komercyjne, usprawiedliwiając własne stanowisko względami politycznymi i finansowymi. Nieprzejednany w tej mierze Tian musiał czekać na realizację kolejnego filmu sześć lat i szukać wsparcia finansowego poza granicami kraju.

Złodziej koni jest rozpatrywany najczęściej w kontekście kina Piątej Generacji, stanowiąc jedno z jej najwybitniejszych osiągnięć. Charakteryzuje się go jako film artystyczny o profilu awangardowym. Jednak sytuuje się on przede wszystkim w tak zwanym „etnograficznym” nurcie kina ⁵ lub – by posłużyć się typologią stosowaną w Chinach – w ramach *minority genre*, gatunku specyficznego dla tej kinematografii, którą w tym względzie dzieli się inaczej niż w Europie i Stanach Zjednoczonych ⁶.

W połowie lat 80. powstało w Chinach sporo filmów o mniejszościach etnicznych. Prócz filmów Tiana, z których *Ziemia łowców* była realizowana w Mongolii, a *Złodziej koni* w Tybecie, najciekawsze to *Poświęcona młodość* ⁷ (1985, reż. Zhang Nuanxing) o Dai zamieszkujących Yunnan oraz *Dobra kobieta* ⁸ (1985, reż. Huang Jianzhong), *W górach Wujie* ⁹ (1985, Guo Baochang), *Nadgraniczne miasto* ¹⁰ (1985, Ling Zifeng) i *Dziewczyna z Hunan* ¹¹ (1986, reż. Xie Fei i Lan Wu) poświęcone mniejszościom zamieszkującym południowe Chiny, takim jak Miao, Dong i Tu.

W Chinach żyje ponad pięćdziesiąt grup zaliczanych do mniejszości etnicznych, lecz łącznie stanowią one zaledwie 6% populacji. Niemniej w czasach Chińskiej Republiki Ludowej, w latach 1946-1965, powstało ponad pięćdziesiąt poświęconych im filmów. Był to wówczas gatunek ważny. Propagował ideologiczne mity tamtych czasów, eksponując zwłaszcza motyw wyzysku kapitalistycz-

nego i nawołując do walki klasowej. Harry H. Kuoshu, opisując te filmy od strony formalnej, odwołał się do charakterystyki westernu dokonanej przez Alana Lovella¹². Wskazał on takie cechy, jak: struktura akcji zaczerpnięta z popularnej literatury dziewiętnastowiecznej, zbadanie historii *Far Westu* oraz wykorzystanie (także strukturalne) motywu zemsty. Chińskim odpowiednikiem byłoby także sięganie do wzorców literatury popularnej spod znaku *mandaryńskich kaczek i motyli*¹³, często wsparte egzotyczną muzyką, pieśniami i tańcami, wykorzystanie historii etnicznej do sformułowania przekazu społecznego, dominujący temat miłości, która przezwycięża przeszkody i nieporozumienia¹⁴.

Ma Ning, porównując dawne filmy o mniejszościach z tymi, które zaczęły powstawać w latach 80., widzi między nimi fundamentalną różnicę. Dawne filmy kładły nacisk na stronę społeczną, by z emfazą podkreślać wyzwolenie, jakim dla wszystkich narodów Chin było powstanie ChRL. W nowych filmach dochodzi do głosu zainteresowanie tradycyjnymi strukturami społecznymi i wartościami kulturowymi mniejszości. Wcześniej manifestowana była przewaga Han stanowiących populację dominującą; w latach 80. twórcy przyjęli postawę pełną szacunku, a nawet podziwu wobec mniejszości. Odeszli daleko od ideologii walki klasowej i kulturowego *status quo* narzuconego przez Han¹⁵.

Kuoshu dodaje tu nader istotne spostrzeżenie. *W kryzysie tożsamości, który nastąpił po zmianie, większość etniczna Han posłużyła się tematem mniejszości narodowej, by zyskać perspektywę samorozumienia i znaleźć drogę, na której można by odmłodzić kulturę*¹⁶.

Rey Chow mówi tu o fenomenie „wewnętrznej inności” – Inny jest nieodzowny, by zrozumieć siebie¹⁷. Jak pisała Susan Sontag w rozprawie *Przeciw interpretacji*, współczesna myśl zadłuża się w aplikowanym heglizmie: poszukuje Siebie w Innym, a ze szczególnym upodobaniem w tym, co egzotyczne – w Azji, na środkowym Wschodzie, wśród analfabetów, w mitycznej Ameryce. Doświadczenie Innego prowadzi do oczyszczenia Ja¹⁸. Na tej samej zasadzie – kontynuując Kuoshu myśl Sontag – totalitarna ideologia ukształtowana w kulturze Han szuka oczyszczenia Siebie w mniejszościowym Innym¹⁹.

Tak zrodziła się w konsekwencji koncepcja „dyskursu mniejszości” zaproponowana przez Zhanga Yingjina na określenie roli, jaką odegrały filmy *minority genre*, konstruując marginalność kwestionującą i rzucającą wyzwanie centralizmowi dyskursu państwa. Dyskurs mniejszościowy stał się krytyczną praktyką Nowego Kina Chińskiego²⁰. Dru C. Gladney podkreśla wszelako, że filmy Tiana Zhuangzhuanga różnią się od innych filmów *minority genre*, choć powstawały równocześnie z nimi. Ukazują one bowiem fizyczne i duchowe życie mniejszości mongolskiej i tybetańskiej bez typowego dla tego gatunku pośrednictwa głosu Han²¹. Nie jest to jednak pogląd powszechnie podzielany. Zhang Yingjin utrzymuje stanowczo, że aczkolwiek filmy Tiana różnią się radykalnie od filmów mniejszościowych realizowanych wcześniej, to jednak przyjęty w nich punkt widzenia jest punktem widzenia Han. Nie uzasadnia jednak tego przekonywająco, odwołując się jedynie do deklaracji samego Tiana, iż film ten odzwierciedla jego pogląd na życie w społeczeństwie Han²².

By właściwie zlokalizować film Tiana, nieodzowne jest także odwołanie się do kina dokumentalnego. Fabularność *Ziemi łowców* i *Złodzieja koni* jest nader wątpliwa, acz każdy z nich ma zarysowaną jakąś akcję. W obu reżyser adaptuje bliski

cinéma vérité styl filmu etnograficznego, choć żaden z nich nie pretenduje do rangi filmu dokumentalnego czy etnograficznego. Wcześniejsze, sponsorowane przez państwo filmy edukacyjne realizowały „cywilizacyjny” projekt wobec mniejszości wyzwolonych przez komunizm, który to projekt obejmował w istocie całą populację, pouczając ją o różnicy między prymitywizmem a współczesnością.

Szeroko kolportowane definiowanie i przedstawianie mniejszości jako egzotycznej, barwnej i prymitywnej homogenizowało niezdefiniowaną większość jako zjednoczoną, monoetniczną i współczesną. (...) Sugeruje, że przedstawianie mniejszości w egzotyczny i romantyczny sposób jest w większym stopniu sprawą konstruowania dyskursu większości niż opisywania samych tych mniejszości ²³.

Dokumentalny aspekt dwu pierwszych filmów Tiana – acz niewątpliwy – ma jednak charakter szczególny. Koresponduje z narracją fabularną i poetyckim wymiarem dzieła. Ciekawe, że oba filmy etnograficzne Tiana zrodziły się z inspiracji literackiej. Najpierw zainteresowała go powieść Zhanga Rui *Złodziej koni*, która była klasyczną melodramatyczną *love story*. Oczywiście nie chodziło mu o historię, którą opowiedział pisarz, co od razu zadeklarował. Wytwórnia Bejing Film Studio odrzuciła jednak ten projekt. Wówczas, zachęcony przez scenarzystę Yao Yuna, sięgnął po powieść Jianga Hao *Szare łąki*. Napisał scenariusz wspólnie z pisarzem i uzyskał akceptację wytwórni Inner Mongolia Film Studio. Zdał sobie wtedy sprawę, że scenariusz wymaga przepracowania i że w istocie nie ma pojęcia o życiu na stepach Mongolii. Uzyskał zgodę wytwórni, by wraz z niewielką ekipą spędzić tam miesiąc. Jego wypowiedź w wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry pozwala zrozumieć, z jakim nastawieniem przystępował do realizacji filmu: *Ten miesiąc przyniósł mi doświadczenie w największym stopniu fascynujące. Pamiętam, że pewnego razu wstałem przed świtem, by zobaczyć, jak słońce wstaje nad łąkami. Była wówczas wiosna, gęsta, żółta trawa sięgająca mi do kolan ociekała rosą. Wchodziłem na wzgórze, gdy nagle zobaczyłem swój cień. Słońce wschodzące za moimi plecami rzucało długie cienie i barwiło trawę na złoty kolor. Poczutem, jak jeźdź mi się włosy. Zwróciłem zatem wzrok na miejsce naszego postoju i zobaczyłem gładzące kury, woły i konie zmierzające w stronę pól, psy szczekały, a ludzie rozmawiali i nucili piosenki – scena jak wyjęta z obrazu – to było wprost cudowne. Pamiętam, że wówczas pomyślałem: „To właśnie o tym powinien być ten film. Na co komu akcja i fabuła, co może być piękniejszego niż prawdziwe uchwycenie scen takich jak ta?”* ²⁴

W filmie *Ziemia łowców* w istocie pozostał nikły zarys fabuły z pierwszego scenariusza, ale twórcy dodali wiele materiału całkowicie niezwiązanego z opowieścią, a będącego rezultatem mongolskiej wyprawy.

Tymczasem scenariuszem *Złodzieja koni* zainteresowała się wytwórnia Xian i skierowała film do realizacji. Do tego jednak, że Tian mógł nadal pracować nad swoim filmem, przyczynił się Joris Ivens. Obejrzał *Ziemię łowców*, zachwycił się filmem i spowodował odwołanie zakazu cenzury jednym telefonem do Ministerstwa Spraw Kultury (pełnił tam wówczas funkcję doradcy). Ivens zrobił kilka filmów w Chinach, a do ostatniego z nich – *Opowieść wiatru* (*Une histoire du vent*, 1988) – zatrudnił operatora Lu Yue, który miał robić zdjęcia do *Złodzieja koni*. Ostatecznie zajęli się tym Hou Yong, Zhao Fei i Tian Sam.

Może się wydawać, że *Ziemia łowców* i *Złodziej koni* reprezentują ten sam *genre*, jednak o ile pierwszy film wielu autorów (m.in. przywoływany już Harry

H. Kuoshu) podaje jako przykład estetyki dokumentalnej (acz bez imponderabilów kina dokumentalnego), o tyle *Złodziej koni* jest bliższy kinu poetyckiemu, estetyce awangardy. Skądinąd na przykład Dru C. Gladney kwalifikuje oba filmy jako chińskie westerny²⁵. Przyjdzie zapewne zgodzić się z reżyserem, iż zarówno mongolski, jak i tybetański film to jedyne tego rodzaju zrealizowane w Chinach. *Nie sugeruję, że to są bardzo dobre filmy. Ale tego rodzaju kina, z aktorami niezawodowymi, realizowanego „on location”, z bardzo swobodną narracją, zapewne już w Chinach nie będzie*²⁶.

Wspomniałam już, że literackim źródłem *Złodzieja koni* jest powieść Zhanga Rui. Jej autor posługuje się rozbudowaną fabułą, opowiadając w pierwszej części historię Luoerbu, złodzieja koni, a w drugiej historię jego młodszego syna Walgona. Luoerbu zostaje wyrzucony przez swój klan z łąk Cherema i żyje wraz z żoną i małym synkiem na opustoszałym Mount Oalar, które uchodzi za siedlisko diabła. Uciążliwe warunki życia, głód i zimno powodują śmierć dziecka, co bohater uznaje za karę zesłaną przez Buddę. Otrzymuje jednak znak łaski – rodzi się drugi syn. Luoerbu chciałby złożyć w podzięcie hojny dar dla świątyni, lecz by dotrzymać słowa, musi wrócić do złodziejskiego procederu. Schwytany na gorącym uczynku zostaje zabity. Walgon dorasta w środowisku pastuchów już pod rządami komunistów. Zakochuje się w córce byłego naczelnika, który teraz jest wyrzutkiem. Nie decyduje się wydać przyjaciela, którego przyłapał na kradzieży koni. Walgon wiedział, że chłopak próbuje zdobyć środki na lekarstwa dla chorej matki. Chroniąc go, naraża siebie, bo sam jest podejrzewany o tę kradzież. Uruchomiona machina partyjnych oskarżeń ujawnia zarówno jego ukrywany związek z dziewczyną, jak i przeszłość jego ojca. Zgodnie z przeświadczeniem, że syn złodzieja musi być także złodziejem, Walgon zostaje uznany za winnego. Próbuje uciec w góry Oalar, lecz zostaje schwytany i wtrącony do więzienia.

*Powieść – pisze Harry K. Kuoshu – jest interesująca z uwagi na kontrast między ludzkim wymiarem podporządkowania tybetańskim świątyniom Buddy a totalitarnym reżymem Han. Opisuje, w jak odmienny sposób instytucje te indoktrynują ludzi, lecz zarazem obraża pewien rodzaj więzi – humanitaryzm, czy też tybetański rodzaj humanitaryzmu, który cechuje silna wola, gotowość do działania, lojalność, wierność w przyjaźni, prostolinijność charakteru, wszystkie te wartości, które opiewała rehumanizacja lat osiemdziesiątych*²⁷.

Tiana interesowała wyłącznie historia Luoerbu, nie zamierzał przeciwstawiać teraźniejszości przeszłości ani komunistycznego totalitaryzmu religii tybetańskiej. Fabuła jego filmu zaczyna się w 1923 roku i kończy wraz ze śmiercią Luoerbu. Ta konkretna data chyba jednak nie ma znaczenia. Wszystko, co ukazuje Tian, mogłoby się dziać kiedykolwiek, choć oczywiście przed zagarnięciem Tybetu przez Chiny.

Temat tego filmu jest bardzo prosty – powiedział reżyser – chodzi o stosunek między człowiekiem i religią oraz między człowiekiem a naturą. Jego przestanie także jest całkowicie jasne, jak inaczej bylibyśmy zdolni nadać sens naszemu fanatyzmowi w czasach rewolucji francuskiej? (...) Inspiracją do zrealizowania „Złodzieja koni” były moje własne doświadczenia z czasów rewolucji kulturalnej. Myślę, że Chińczycy podążają ślepo – nie tyle drogą religii czy kultu jednostki, ile raczej za pewnym ideałem. Ten ideał to coś, co nie istnieje, czego ludzie nie doświadczają. To nie jest nic konkretnego. Dla mnie w trakcie realizacji filmu

*najważniejsza była postawa wobec życia i śmierci oraz konflikt, który wynika z religii. O tym jest „Złodziej koni”*²⁸.

Realizując *Złodzieja koni*, podobnie jak w przypadku filmu *Ziemia łowców*, Tian Zhuangzhuang bez reszty zawierzył obrazowi. Żywił wówczas przekonanie, deklarowane *expressis verbis*²⁹, że istnieje podstawowa różnica między historią opowiedzianą w słowach a tą, którą potrafi przekazać obraz, odwołując się do doświadczenia widzenia. Starał się posługiwać dialogiem tak oszczędnie, jak tylko to było możliwe, z założeniem że wizualne, czysto filmowe środki wyrazu potrafią oddać każdy odcień nastroju i atmosfery. Odbiorcom nasuwały się porównania z estetyką kina niemego, w którym kamera była jedynym wyrazicielem intencji odautorskiej³⁰.

Reżyser nie tyle starał się wyeksponować zarys wątlej fabuły, ile raczej koncentrował uwagę na materiale o charakterze dokumentalnym, ukazując uroczystości religijne, obrzędy, sceny rodzajowe, wszelako bez komentarza objaśniającego ich znaczenie. Interpelowany w tych sprawach nie bez zniecierpliwienia wyjaśniał, że nie zamierzał realizować biografii *Złodzieja koni*³¹ ani też korzystać z technik kina dokumentalnego³² w jego klasycznej funkcji informacyjnej i komentującej. Jak wspomniałam, ograniczony do nielicznych fraz dialog nie przekazuje informacji adresowanej do widza, jest *stricte* intradiegetyczny, służy komunikowaniu się bohaterów między sobą, a oni rzadko odczuwają potrzebę wymiany słownej. Tiang zrealizował film w języku oryginalnym, lecz zgodnie z obowiązującą wówczas praktyką kinematografii chińskiej został on zdubbingowany w języku mandaryńskim, w dodatku fatalnie, co dodatkowo zredukowało jego nośność w tym względzie.

Znaczenie tego, co z filmu mogło docierać do Tybetańczyków (choć nie do nich dzieło było adresowane), pozostawało enigmatyczne i nieuchwytnie już w Chinach. Choć może się to wydawać paradoksalne, wdzięczniejszą publicznością byli widzowie z kręgu europejskiego i amerykańskiego, dla których podział na film artystyczny i komercyjny był oczywisty. Nieobce im były także wypowiedzi kina awangardowego wymagające innej postawy odbiorczej niż film fabularny czy dokument.

Pewne niejasności i nieporozumienia budził już sam wybór profesji bohatera. Z jednej strony wyrażał on tendencje charakterystyczne dla kina Piątej Generacji, by bohaterem uczynić outsidera, człowieka niezrozumianego, traktowanego niesprawiedliwie, wyrzuconego poza społeczność, do której przynależy. Z drugiej – fakt, że Luoerbu jest złodziejem koni, nie czyni zeń przestępcy. Jak wyjaśnił sam reżyser w wywiadzie udzielonym Yang Pingowi, w Tybecie kradzież koni jest profesją jak każda inna. Położenie geograficzne i brak rozwoju ekonomicznego czynią z koni rodzaj monety obiegowej. Ich kradzież jest czymś powszechnym. Tian nie odpowiada jednak reporterowi, dlaczego jego bohater wybrał ten osobliwy zawód: z upodobania? z biedy? pod przymusem?³³ Twórca ewidentnie nie odczuwał potrzeby, by motywować przebieg akcji bądź działania bohaterów relacjami przyczynowo-skutkowymi. Zdarzenia mają taki właśnie przebieg – zachodzą bez wyraźnie wskazanej przyczyny, jakby powodował nimi jakiś przedustawny ład, wszystkim wiadomy i oczywisty.

Najprościej rzecz ujmując, *Złodziej koni* to medytacyjne studium na temat życia i śmierci, obyczajowości, wierzeń i przekonań małej społeczności tybetańskiej – jednego klanu żyjącego w odległym górskim zakątku. Opowieść ma bu-

dowę klamrową. Zaczyna się od obrazu ptaków rozdziobujących jakieś anonimowe zwłoki i kończy tym samym obrazem. Nie widzimy zwłok Luoerbu, lecz jedynie krwawe ślady na śniegu i broń, którą rozpoznajemy jako należącą do bohatera. To miejsce to *tianzang*, gdzie społeczność tybetańska dokonuje rytualnych pogrzebów. Film nie pokazuje całego obrzędu, lecz jego fazę finalną – pożeranie zwłok przez ptaki.

Komentarz do uroczystości pogrzebowej pojawia się później, w postaci dialogu między parą starych ludzi. Sama uroczystość nie zostaje pokazana od razu. Mowa jest o śmierci ojca naczelnika wsi, cnotliwego i pobożnego człowieka. Lamowie przez trzy dni wznoszą zań modły. Rozmówcy są przekonani, że pójdzie on prosto do nieba i w kolejnym wcieleniu będzie wiódł szczęśliwe życie. Orły nie rozszarpałyby ciała diabła. Staruszkowie wyrażają przy tym obawę, że Luoerbu nie trafi do nieba.

Raz jeszcze wracamy do obrazu ptaków przywoływanych kołatką, by spożyły zwłoki. Tym razem jednak Tian pokazuje rozbudowany obrzęd żałobny, tzw. niebiański pogrzeb. Widzimy zarówno modlących się lamów, ołtarz i płonące świece, jak i ludzi, którzy oddają hołd zmarłemu (wśród nich jest także Luoerbu), składając ofiary w postaci monet i rzeczy.

Opis takiej ceremonii, pochodzącej z późniejszego okresu (1986), daje jeden z naocznych świadków. Odbyla się ona na pustyni, na szczycie skały, gdzie kilka martwych ciał zostało starannie rozczłonkowanych (trudnią się tym członkowie napiętnowanej społecznie grupy *ragyaba*, z czynnością wiąże się bowiem „nieczystość”) i rozrzuconych na niewielkiej przestrzeni. Ptaki, na które trzeba było czekać kilkanaście minut, zostały wezwane za pomocą instrumentów wydających specjalne dźwięki i hałasy. W ciągu godziny spożyły ciało wraz z kośćmi. Obserwator pisze, że była to uroczystość podniosła i poruszająca, dająca poczucie głębokiej więzi z rytmem życia i kosmosu ³⁴.

Przyczyn, dla których Tybetańczycy praktykują taki pogrzeb, można upatrywać zarówno we względach praktycznych, jak i religijnych. Nie sposób kopać grobów w skałę, do palenia zwłok brak opału. Oczywisty jest też buddyjski rodowód przekonania, iż ofiarowanie ciała, by nakarmić drapieżne ptaki, jest ostatnim aktem szczodroblewości wobec istot żyjących. Popularny mit mówi o tym, że w jednym ze swych wcieleń Budda nakarmił własnym ciałem głodnego tygrysa.

Film zaczyna się od eliptycznego ukazania *tianzang*, które poprzedza czołówkę. Widzimy mnichów odprawiających modły na wzniesieniach oraz ich kołatki przyzywające ptaki, które nadciągają chmarami, pokrywając pierzastą chmurą niewidoczne dla naszych oczu zwłoki.

Pierwszą właściwą sceną filmu jest scena kradzieży koni – Luoerbu wraz ze współnikami przecina pęta upatrzonym koniom i odjeżdża galopem, nim obrabowani będą zdolni podjąć pościg. Potem następuje seria ujęć z życia rodzinnego Luoerbu. We wnętrzu namiotu widać jego żonę, małego synka i starych rodziców. Pierwszym uderzającym rysem osobowości bohatera jest jego czułe oddanie dziecku, które zwraca się ufnie ku niemu, a on nie szczędzi mu czasu ani uwagi. Znamienny jest też pierwszy sygnał religijności rodziny – w nocy żona wstaje, by odprawić modły przed domowym ołtarzem. Sceny rodzinne są przeplatane dalekimi planami krajobrazu oraz planami obrazującymi świątynię i przygotowania do wielkiej uroczystości ku czci ducha gór. Odbiorca naturalnie szuka znaczenia tego



Złodziej koni, reż. Tian Zhuangzhuang (1986)





Złodziej koni, reż. Tian Zhuangzhuang (1986)

typu przekazu bądź próbuje przypisać mu znaczenia, które mógłby nasuwać kontekst filmu. Sam Tian uważa ten trud za całkowicie zbędny – wystarczy, by widz oglądał przedstawiony obrzęd jako cykl obrazów i wiedział jedynie to, że ma do czynienia z obrzędem. A do dociekania jego znaczeń wystarczy lektura kilku książek o religii Tybetu. Wprowadzenie do filmu objaśnień – czy to w postaci dialogu, napisów czy w narracji – musiałoby pociągnąć za sobą pełną restrukturalizację dzieła³⁵. Scen przedstawiających obrzędy religijne jest w filmie pięć i każda stanowi autonomiczną całość. Scenka rodzajowa, w której do wsi przybywają cudzoziemscy kupcy, by sprzedawać mieszkańcom pożądane przez nich dobra (zbiegają się zwłaszcza kobiety i dzieci), służy głównie temu, by pokazać, że Luoerbu i jego rodzina nabywają przedmioty kultu religijnego, które posłużą w czasie uroczystości błagania ducha gór o błogosławieństwo. Nie jest to li tylko uroczystość lokalna. Zjeżdżają na nią mieszkańcy z całej okolicy. Dolinę jak okiem sięgnąć pokrywają białe namioty, a później niezliczone kartki rzucane na wiatr setkami i tysiącami, co stanowi, podobnie jak ofiarowanie owiec, rytualną część obrzędu.

Tian stale podkreśla w wywiadach, że znaczenie wiary, udziału w obrzędach, rytualizacji zachowań religijnych w życiu społeczności tybetańskiej przerasta naszą wyobraźnię i możliwości zrozumienia. Stąd dominująca rola w jego filmie zarówno samych obyczajów religijnych, które pokazuje z niesłychanym pietyzmem i ogromną siłą wyrazu, jak też zachowań bohatera oraz jego rodziny. Równocześnie reżyser prowadzi wątek związany z życiem rodzinnym Luoerbu, podkreślając zwłaszcza jego miłość do synka, przejawiającą się też w czułości

zadziwiającej u tego tak bardzo twardego, męskiego i dumnego bohatera. Czynności związane z jego profesją pojawiają się niejako na marginesie, jako coś nieomal wstydliwego i starannie ukrywanego. Nawet żona Luoerbu nie wie, czym on się zajmuje, gdy niespodzianie znika nocami. Pyta męża, gdy o tym, że jest on złodziejem koni, dowiaduje się od kogoś innego, lecz bohater nie uznaje za stosowane udzielać jej żadnych wyjaśnień. Zresztą to nie jego zajęcie sprowadza na rodzinę nieszczęście. Jako złodziej koni Luoerbu nie zostaje odrzucony przez wiejską społeczność. Przyczyna jest zupełnie inna i łączy dwa główne motywy filmu – to więc bohatera z religią i jego miłość do dziecka. Podczas jednej ze swych wypraw Luoerbu, składając hojne dary na rzecz świątyni, dostrzega wśród ofiarowanych przedmiotów piękny medalion, który zabiera, by dać go dziecku. Nie jest to kradzież, bowiem bohater zostawia w zamian pieniądze. Ale nie może tego udowodnić ani tym samym bronić się przed oskarżeniem o świętokradztwo, które w tej społeczności jest najcięższym i surowo karanym przestępstwem. Naczelnik wsi okazuje mu łaskę, nie wydając w ręce władz, lecz skazując wraz z rodziną na wieczne wygnanie. Nie wolno im wrócić.

Od tego momentu zmienia się klimat filmu, jego radosna harmonia zostaje przełamana, a te same motywy pojawiają się w dramatycznym przetworzeniu. W pierwszej części oglądamy kąpiel w świętej rzece – jest to jedna z najpiękniejszych scen filmu. Rodzina spędza nad wodą długie chwile. Luoerbu kąpie synka, tłumacząc mu, że obmyty świętą wodą będzie zdrow i wolny od wszelkich niebezpieczeństw. Igraszkom w wodzie towarzyszy radosny śmiech mężczyzny i chłopca, podczas gdy matka myje swoje piękne długie włosy. Motyw świętej wody powraca, gdy rodzina na wygnaniu cierpi głód i zimno. Dziecko zaczyna chorować i wówczas Luoerbu udaje się do świątyni, by cierpliwie zbierać skapującą z dachu świętą wodę. Z tą samą wiarą rodzice nacierają ciało dziecka, pocieszając je, że z pewnością wyzdrowieje. Luoerbu jeszcze raz odwiedza świątynię, by zamówić gorące modły o powrót syna do zdrowia. Ale już w następnej scenie widzimy go zagubionego w bezmiernym świeżym pejzażu, ze zwłokami dziecka w ramionach.

Fantastyczna i niezwykle wyrazista plastycznie scena tańca duchów ma w życiu bohatera szczególne znaczenie. Pojawia się po śmierci dziecka i wyraża żal Luoerbu oraz jego wyrzuty sumienia z powodu kradzieży koni ³⁶. Tancerze są strażnikami – wojownikami, których zadaniem jest odstraszać duchy i potwory będące przyczyną szerzącego się na ziemi zła. Posługują się maskami zwierząt, by zyskać w ten sposób symboliczną ochronę.

Tradycja tańców religijnych w maskach wywodzi się z obrzędowości starszej niż buddyzm. Pierwotną religią Tybetu był bon, którego elementy przeniknęły do nowej religii – rozwijającego się od VII wieku buddyzmu. Synteza tych dwu religii zapoczątkowała buddyzm tybetański. Buddyzm zmienił symbolikę tańców, które w swej pierwotnej postaci wykonywano pod koniec zimy, by wyrazić zwycięstwo nadciągającej wiosny nad złymi duchami wędrującymi po zaśnieżonych przestrzeniach ³⁷.

Z religii bon pochodzi też ceremonia kozła ofiarnego, którą Tian ukazał w dalszej części filmu. Po śmierci dziecka Luoerbu zdaje sobie sprawę, że nie zdoła przetrwać zdani tylko na siebie. Próbuje szukać pracy w klasztorze, lecz jest to rok kłeski i nikąd nie może oczekiwać wsparcia. Próbuje negocjować warunki

powrotu, zwłaszcza że jego żona oczekuje dziecka. Bohater jest zdecydowany na wszystko, by zapewnić mu możliwość przeżycia. W chwili desperacji decyduje się wrócić do dawnego proceduru – znów próbuje kraść konie. Schwytyany na gorącym uczynku zostaje tak ciężko pobity, iż z trudem uchodzi z życiem.

Tian nie informuje widzów, jak i dlaczego Luoerbu zostaje wybrany do odegrania głównej roli w ceremonii topienia kozła ofiarnego w rzece. Na jego klan spadła klęska – od zarazy padają owce, główne źródło utrzymania ludzi trudniących się pasterstwem i myślistwem. Zwłoki padłych zwierząt płyną rzeką; obserwujemy też długą scenę zakopywania padliny w ziemi, a przede wszystkim wielką scenę exodusu ludności, która wraz z ocalałym bydłem i wszelkim dobytkiem opuszcza nieprzyjazną ziemię. Ceremonia topienia kozła ofiarnego ma na celu przeniesienie na niego złych mocy, które zagrażają człowiekowi. Luoerbu niesie podobiznę zwierzęcia przez rzekę, pozostawia ją na samym jej środku, a zgromadzeni na brzegu wieśniacy ciskają w tę figurę kamieniami. Jeden z nich godzi także w Luoerbu, który teraz jest postrzegany przez swoich jako *hegni* – zły duch rzeki. Luoerbu wie, że nie ma dłań powrotu, ale jego śmierć umożliwi to żonie i nowo narodzonemu synkowi. Choć kobieta wzdryga się przed podporządkowaniem decyzji męża, zostaje do tego zmuszona. Dla Luoerbu życie dziecka jest najwyższą wartością. Po raz ostatni kradnie konia, na którym wyprawia żonę wraz z dzieckiem do swoich. Sam odjeżdża w przeciwną stronę.

Tian nie tylko nie daje objaśnień, których domagałyby się partie filmu potraktowane na sposób dokumentalny, ale i fabułę traktuje eliptycznie. Między poszczególnymi jej ogniwami brak motywowanych przejść. Jego film jest suitą pięknie skomponowanych obrazów, z których każdy jest samowystarczalną całością i nie domaga się dopełnienia. Tian w specyficzny sposób traktuje też pejzaż. Nie jest on po prostu tłem czy miejscem akcji, lecz pełnoprawnym bohaterem. Ujęcia gór, równin, nieba wywodzą się przy tym bardziej z tradycji chińskiego malarstwa pejzażowego niż z wzorów *stricte* filmowych. W kinie twórców Piątej Generacji, w tym także u Tiana, widoczne są wpływy tzw. Południowej Szkoły (*nánzōng*) z końcowego okresu dynastii Ming. Szkołę tę charakteryzuje wielorakość perspektyw, płaskość, wykorzystanie pustych przestrzeni, elastyczne kadrowanie, brak światłocienia, rzeźbiarskie kształtowanie form i ekspresyjne, kaligraficzne linie konturów. Jak pisze Douglas Wilkerson: *Wypożone w religijne i metafizyczne znaczenia pejzaże stawały się bardziej środkami ekspresji, przedstawieniem wewnętrznej istoty artysty niż odbiciem lub reprezentacją tego, co znalazło się przed jego oczami. Pojęcie xieyi (...) zmierza do komunikowania uczuć, idei lub stanu umysłu z niewielkim zainteresowaniem dla verisimilitude, chyba że pojmowanego jako medium tego komunikowania. Jak w myśli buddyjskiej, gdzie kolor i forma są pojmowane jako iluzja, sam obraz nie ma niezależnego statusu*³⁸.

Do filmu Tiana można bez żadnej korekty odnieść spostrzeżenia Ming Yué, do których skłoniło go obejrzenie *Żółtej ziemi* Chena Kaige: *W filmie widzimy ogromny obiekt, który zajmuje centrum kadru i naszego pola widzenia. To, co widzimy, nie jest „przestrzenią”, to raczej obiekty, które gwałcą normalne odczucie przestrzeni – ziemia bez śladu człowieka, niebo, roślina lub cokolwiek innego. Niebo nie ma żadnego punktu stycznego z ludzkim światem; rzeka nie ma granic ani wytyczonego kierunku. Ludzie zostają zepchnięci w róg kadru, mali i bezradni jak owady. Co więcej, obiekty te nie należą do żadnej dramatycznej przestrzeni*

ani czasu, ani do kontekstu opowiadania; nie stanowią tła działań ludzkich lub biegu zdarzeń. Nie włączają się w okoliczności i sytuacje, których wymagałoby opowiadanie. Nie są to obszary cywilizowane i uprawiane ludzkimi rękami... Te obiekty dryfują poza istniejącymi kodami kulturowymi. Są one po prostu obiektami, których nie można włączyć w żaden system znaczeń, rzeczami samymi w sobie, które nie mają nic wspólnego z ludzkim życiem³⁹.

Tian podkreśla bezkres krajobrazów, które bądź w ogóle nie zawierają postaci ludzkich, bądź zawierają je tak dalece pomniejszone, iż wydaje się, że gubią się one w pejzażu. Linia horyzontu zazwyczaj jest umieszczona w taki sposób, że widok nieba jest ograniczony do wąskiego paska lub skrawka między dwiema skałami. Podkreśla to więź człowieka ze skałą, jałową ziemią, bezkresem zaśnieżonej równiny. Tian realizował swój film w Tybecie, Gansu i Qinghai, powierzając większość ról mieszkańcom tych regionów, lecz zatrudnił też aktorów zawodowych.

Złodziej koni narzuca wyjątkowo uderzające wrażenie inności, tak silne, iż publiczność czuje się niemal wykluczona ze spektaklu, którego znaczenie nieustannie jej się wymyka. Całość nie koresponduje z oczekiwaniami, które publiczność ta zwykle żywi wobec „egzotycznego” kina raczej osławającego tę inność niż serwującego ją *in crudo*.

Tian zawsze podkreślał, że robi swoje filmy dla publiczności XXI wieku. Może więc właśnie na dziś, dla nas⁴⁰.

ALICJA HELMAN

¹ Przyp. red.: Kwestia tytułów filmów chińskich naraża wiele problemów, zwłaszcza, gdy chodzi o filmy mniej znane za granicą. W tekście podajemy, gdzie to możliwe tytuł polski, zaś w przypisach podajemy tytuł chiński w transkrypcji oraz tytuły angielskie, często stosowane wymiennie. Tu chodzi o film *Daomazei* (*Thief Horse*).

² *Lachang Zhasha* (*On the Hunting Ground*).

³ *Yige He bage* (*One and Eight*).

⁴ Opinię tę przytacza Harry H. Kuoshu. Por. tegoż: *Celluloid China. Cinematic Encounters with Culture and Society*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2002, s. 202.

⁵ Xudong Zhang, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, Duke University Press, Durham and London 1997, s. 249. Autor posługuje się pojęciem kina etnograficznego wobec filmów Tiana Zhuangzhuanga, podczas gdy *Żółta ziemia* (1984) Chena Kaige i *Czerwone sorgo* (1987) Zhanga Yimou nazywa filmami antropologicznymi.

⁶ W chińskiej klasyfikacji gatunków znajduje się – prócz filmów o mniejszościach – komedie, adaptacje filmowe, dramaty history-

czne oraz rewolucyjne i wojenne. Por. Ying-jin Zhang, *From „Minority Film” to „Minority Discourse”. Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema*, w: *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, red. Sheldon Hsiao-peng Lu, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997, s. 97.

⁷ *Qingchun Ji* (*Sacrificed Youth, Sacrifice of Youth*).

⁸ *Liangjia Funu* (*Womankind*, albo *The Lady of Good Family*, albo *A Good Woman*, albo *A Girl of a Good Family*).

⁹ *Wu jie* (*Fogbound*).

¹⁰ *Biancheng* (*Border Town*).

¹¹ *Xiangnu Xiaoxiao* (*Xiao Xiao a Girl from Hunan*, albo *Married to a Child*, albo *Girl from Hunan*).

¹² A. Lovell, *The Western*, w: *Movies and Methods*, t. I, red. B. Nichols, University of California Press, Berkeley 1976.

¹³ Szkoła mandaryńskich kaczek i motyli (*yanyang hudie pai*) – określenie twórczości pisarzy chińskich, autorów popularnych powieści o miłości z pierwszych trzech dekad XX wieku. Nazwa ta wywodzi się z bestselle-

- rowej powieści *Yu li hun* z 1912 roku. Jej autor, Xu Zhenya, w swoim utworze porównał kochanków do mandaryńskich kaczek i motyli.
- ¹⁴ H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 166.
 - ¹⁵ Ma Ning, *Notes on the New Filmmakers*, w: *Chinese Film: The State of Art in the People's Republic*, red. G. S. Semsel, Praeger, New York: 1987, s. 82.
 - ¹⁶ H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 116.
 - ¹⁷ R. Chow, *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press, New York 1995.
 - ¹⁸ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1966, s. 69.
 - ¹⁹ H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 169.
 - ²⁰ Por. Yingjin Zhang, dz. cyt., s. 94.
 - ²¹ D. C. Gladney, *Tian Zhuangzhuang, the Fifth Generation, and Minorities Film in China*, w: H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 200.
 - ²² Yingjin Zhang, dz. cyt., s. 90.
 - ²³ D. C. Gladney, dz. cyt., s. 205.
 - ²⁴ Zhuangzhuang Tian, *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 61-62.
 - ²⁵ Dodajmy, że chińscy autorzy z upodobaniem posługują się tą terminologią. Harry H. Kuoshu (*Celluloid China*, dz. cyt.) etykietą westernu opatruje *Żółtą ziemię* (1984) Chena Kaige, *Starą studnię* (1987) Wu Tianminga i *Czerwone sorgo* (1987) Zhanga Yimou.
 - ²⁶ Cyt. za: H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 200.
 - ²⁷ Tamże, s. 198.
 - ²⁸ Cytaty z wypowiedzi Tiana Zhuangzhuanga przytaczam za: H. H. Kuoshu, dz. cyt., s. 200.
 - ²⁹ Zhuangzhuang Tian, dz. cyt., s. 60.
 - ³⁰ Por. opinię Ryana Tracy w komentarzach użytkowników IMDb na temat *Złodzieja koni*: <http://www.imdb.com/title/tt0090907/usercomments> (dostęp: 08.07.2008).
 - ³¹ Por. Xia Hong, *The Debate over „Horse Thief”*, w: *Film in Contemporary China: Critical Debates, 1979-1989*, red. G. S. Semsel, Chen Xihe, Xia Hong, Praeger, Westport 1993.
 - ³² Yang Ping, *A Director Who is Trying to Change the Audience. A Chat with Young Director Tian Zhuangzhuang*, w: *Perspectives on Chinese Cinema*, red. C. Berry, BFI Publishing, London 1991.
 - ³³ Tamże, s. 130.
 - ³⁴ Por.: <http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/ReIn260/skyburial.htm> (dostęp: 08.07.2008).
 - ³⁵ Yang Ping, dz. cyt., s. 128-129.
 - ³⁶ Tamże, s. 129.
 - ³⁷ Na temat bon por. np.: R. De Nebesky Wojtkovitz, *Bon – prebuddyjska religia Tybetu*, <http://dzogczen.medytacja.net/garuda/Biuletyn/Garuda%20nr%2011/Bon%20-%20prebuddyjska%20religia%20Tybetu.html> (dostęp: 08.07.2008).
 - ³⁸ D. Wilkerson, *Film and the Visual Arts in China. An Introduction*, w: *Cinematic Landscape. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, red. L. C. Ehrlich, D. Desser, University of Texas Press, Austin 1994, s. 43.
 - ³⁹ Cyt. za: Ni Zhèn, *Classical Chinese Painting and Cinematographic Signification*, w: *Cinematic Landscape*, dz. cyt., s. 73-74.
 - ⁴⁰ Yang Ping, dz. cyt., s. 127.