

# Tożsamość stepowa

KATARZYNA GAŚSIOR

*Ale step pozostaje stepem, jak pieśń pieśnią,  
i to jest zbawcze*<sup>1</sup>.

Mongołowie nie mają jednego mitu założycielskiego<sup>2</sup>. Mnogość grup etnicznych składających się na niezwyciężone wojska zgromadzone pod przywództwem Czyngis-chana przekazywała wiele rozmaitych opowieści na temat swojego pochodzenia. Chałchasi, czyli Mongołowie właściwi, Buriaci, Tatarzy oraz wiele innych plemion posługujących się językami z grupy mongolskiej, tureckiej i tungusko-mandżurskiej dzielili przez długi czas wspólną tożsamość narodową jako dumni wysłannicy największego imperium w dziejach świata. Wielość mitów opisujących stworzenie człowieka podkreśla jednak różnice w postrzeganiu rzeczywistości przez wielobarwną etnicznie społeczność Wielkiej Ordy.

Przywołam tu tylko dwie kontrastowe opowieści mówiące o mongolskich prarodzikach. Pierwsza z nich głosi, że Mongke Tengri (Błękitne Niebo), najwyższy bóg mongolskiego panteonu, stworzył pierwszą parę ludzi jako istoty od stóp do głów pokryte włosiem.

*Bóg rozkazał kotu i psu strzec ich, kiedy udali się zaczerpnąć wody ze źródła nieśmiertelności. Jednak skoro tylko Mongke Tengri się oddalił, ze swego mrocznego królestwa wypetłł władca Zaświatów, Erlik-chan. Odwrócił uwagę kota, dając mu miseczkę mleka, i psa, dając mu kawał mięsa, po czym oddał mocz na ludzi*<sup>3</sup>. Po powrocie najwyższy bóg ukarał niesumieńczych strażników: kot musiał zliczać z ludzi zanieczyszczone włosy, a pies – nosić je odtąd na własnym grzbiecie. Kiedy kot wypełnił swoje zadanie, mężczyzna i kobieta byli nadzy, z wyjątkiem włosów na czubku głowy, których nie dotknęła uryna Erlika, oraz w kilku cuchnących miejscach, gdzie nie dosięgnął koci języczek. Wtedy Mongke Tengri spryskał nowe stworzenia wodą wiecznego życia, ale ponieważ utracili czystość, magia nie odniosła skutku<sup>4</sup>.

Drugi mit, kojarzący się z wierzeniami totemicznymi wywodzącymi pochodzenie poszczególnych grup ludzkich od zwierzęcych przodków, ma podkreślać siłę, piękno i niezależność, ale i drapieżną naturę Mongołów – te wszak cechy przypisuje się zazwyczaj wilkom: *U zarania dziejów, jak mówiono, szaroniebieski wilk z lasów wyszedł ze swojej jaskini i połączył się z piękną brązową lanią ze stepów. Osiedlili się nad brzegami jeziora Bajkał, przy źródle rzeki Onon, i w tym świętym miejscu, w cieniu świętych gór Burkhan Kaldun, doczekali się dzieci, pierwszych Mongołów*<sup>5</sup>.

Powyższe opowieści ukazują w wielkim skrócie najważniejsze cechy mongolskiego światopoglądu. Na pierwszy rzut oka można dostrzec głęboki, od początku zaznaczany związek ze zwierzętami, zależność od nich, dzielenie z nimi wspól-

nego losu. Mocno zaznaczony jest również pierwiastek geograficzny, umiejscowienie korzeni w konkretnym, realnym miejscu. Nawet pobieżnie spoglądając na mongolskie mity założycielskie, można odczytać z nich najważniejsze dla mieszkańców stepu wartości konstytuujące ich życie.

W jaki sposób wartości te, zręby pewnej kultury odchodzącej w niepamięć, można przekazać w filmie? Czy kino może w ogóle porywać się na uczciwe prezentowanie różnych punktów widzenia rzeczywistości, a przez to – przyczyniać się do ocalenia wielobarwnej prawdy o świecie? Odpowiedź na te pytania zapewne pozostanie nierozstrzygnięta. Chciałabym jednak spróbować się do niej przybliżyć, przyglądając się kilku przykładom filmowej fikcji.

Najbardziej znanym filmem ukazującym życie współczesnych potomków Czyngis-chana pozostaje do dziś *Urga* (1991) Nikity Michalkowa, uhonorowana Złotym Lwem na festiwalu w Wenecji w 1991 r. Od tamtego czasu jedynym dziełem fabularnym podejmującym tematykę życia koczowników z Mongolii Wewnętrznej, który zyskał szerszy światowy rozgłos, jest zwycięzca Berlinale z 2007 roku, film *Małżeństwo Tui* (*Tuya de hun shi*, 2006) chińskiego reżysera Quanana Wanga. Pesymistyczny nastrój tego obrazu ukazującego dramatyczny los żyjącej w skrajnej biedzie mongolskiej kobiety i jej najbliższych odbiega od poetyckiego, mimo wszystko pełnego nadziei filmu Michalkowa. Oba dzieła łączy wnikliwość, a jednocześnie czułość w prezentowaniu mieszkańców stepu, krainy surowego piękna. Co sprawia, że *Urga* jest nie tylko dziełem pełnym walorów estetycznych, ale porywającym świadectwem fascynacji Innym, obrazem, który stanowić może ważny ślad pamięci pewnej kultury, gdy ona sama zniknie lub przekształci się nie do poznania?

Oddajmy głos reżyserowi: *Przez 270 lat Rosja pozostawała pod dominacją mongolską – dominacją, która w końcu okazała się znacznie mniej destrukcyjna niż 70 lat dominacji bolszewickiej. Jeśli nawet Mongołowie niszczyli, łupili, to jednak nigdy nie atakowali rosyjskich wartości religijnych*<sup>6</sup>. Takie zdanie wypowiedziane przez Rosjanina może zdumiewać. Lata mongolskiej ekspansji, odległe w czasie, są jednak symbolem dominacji „barbarzyńców” nad Rosjanami aspirującymi do bycia Europejczykami. Dwieście siedemdziesiąt lat mongolskiej dominacji nie zniszczyło wartości religijnych Rosji. Zrobiła to rewolucja, a następnie władza radziecka. Warto pamiętać, że ofiarą sowieckich prześladowań padły nie tylko narody Europy Środkowej, ale również – w znacznie większym stopniu – ludy zamieszkujące Syberię i Azję Centralną. Kultura duchowa mieszkańców tajgi, tundry i stepu została w dramatyczny sposób spustoszona. Bezlitośnie tępiąco wszelkie formy kultu religijnego, w tym również szamanizm, który – jako że niezinstytucjonalizowany na wzór np. kościołów chrześcijańskich – niszczone, eksterminując szamanów jako wrogów państwa radzieckiego.

Prześladowania dotknęły również Mongolię, z której po radzieckiej interwencji utworzono w 1924 roku w Mongolską Republikę Ludową. Stalinowskie czystki w 1937 roku przypieczętowały los Mongołów. Zniszczono buddyjskie klasztory (z siedmiuset pięćdziesięciu ocalało wówczas kilka) i masowo wymordowano lamów.

*Urga* jest więc również świadectwem spotkania dwóch tożsamości poranionych przez system odbierający tożsamość i nastawiony na przecinanie korzeni łączących jednostkę z *pamięcią ziemi* (tego określenia użyła Łucja Demby, nawiązując w tytule swego artykułu do tekstu Olivera Kohna).

*Nieprzypadkowo więc zbłąkanym duchowo bohaterem tego filmu jest „człowiek radziecki”, Siergiej. Nie jest też przypadkiem, że duchowa przemiana nastąpiła wskutek zetknięcia z Mongołami i ze stepem. Rosjanin, którego rewolucja bolszewicka pozbawiła „kodu genetycznego”, drogi do swych źródeł powinien poszukiwać na Wschodzie, w związkach z naturą. Michałkow przyznawał, zresztą, że poszukiwał jej tam – poprzez zamiar realizacji tego filmu – również on sam*<sup>7</sup>. Uboga materialnie kultura nomadów staje się dla rosyjskiego reżysera – oraz dla rosyjskiego bohatera jego filmu – wzorem tego, co bogate w sens, trwałe, zakorzenione, warte ocalania. Pozorny paradoks wiedzie dalej – wciąż przemieszczający się Mongołowie, potrafiący zwinąć cały swój dobytek i wyruszyć w czasie krótszym niż godzina, są bardziej zżyci z miejscem, które ich karmi i ubiera niż osiadli mieszkańcy betonowych bloków. Michałkow nieustannie przeciwstawia sobie stare i nowe, wędrujące i pozostające w miejscu, mechaniczne i organiczne, zniewolone i wolne. *Urga* mieni się od tych subtelnych rozróżnień. Nic nie jest do końca takie, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Mongolski ger (jurta) kryje wiele niespodzianek.

Ujęcie otwierające *Urgę* to maksymalne zbliżenie postaci jeźdźcy. Kamera wędruje po jego sylwetce, ujawniając detale stroju i wyposażenia. Słychać tylko delikatne powiewy wiatru na stepie, szelest traw i cichy śpiew niewidocznych cykad. Nagle jeździec spina konia, wydaje dziki okrzyk, po czym rusza galopem, puszczając w ruch filmową opowieść. Już ten wstęp ukazuje priorytety reżysera – najpierw widzimy człowieka, to on jest na pierwszym planie obrazu ekranowego. Kontrując zaś pokazuje w planie ogólnym małą figurkę na koniu w ogromnym stepie – człowieka wpisanego w miejsce.

Kilka początkowych minut filmu przypomina niemal dokument – brak tu dialogów. Gombo „poluje” na żonę. Na początku zdeorientowany widz nie jest pewien jego intencji. Pościg, wyglądający zrazu groźnie, a następnie szamotanina na ziemi wywołują uśmiech, gdy potencjalna ofiara okazuje się kobietą, która potrafi stanowczo bronić się przed „atakami” spragnionego pieścizot męża. Silna, zwinna Pagma wyslizguje się z ramion Gomby i odjeżdża w stronę widniejącego w oddali małego obozowiska – jedyne śladu obecności ludzkiej w zasięgu oka kamery. Odrzucony Gombo podnosi się z ziemi i zrezygnowany również udaje się do domu.

Po tej niemej sekwencji wstępnej pojawia się na ekranie tytuł filmu i napisy początkowe. Towarzyszy im muzyka oraz wprowadzenie postaci będącej swego rodzaju emblematem filmu, surrealistycznym połączeniem wielu kultur i porządków. Zataczający się jeździec na tle nadciągającej burzy, podśpiewujący beztrząsowo w cieniu jaskrawoczerwonej damskiej parasolki to wujek Bayartu, opój i kolekcjoner odłamków zachodniej cywilizacji, które w oprawie stepu wyglądają jak śmieci z innej planety.

Od pierwszych kadrów Michałkow daje widzowi do zrozumienia, że jego film nie jest dokumentalnym zapisem obyczajów kultury, która przemija, ale sytuuje się raczej jako fabularny odpowiednik wcześniejszego o trzy lata *Powaquatsi* (1988) Godfreya Reggio. Tak jak w amerykańskim filmie mamy tu do czynienia z próbą ukazania człowieka „na rozdrożu”, w trakcie przemiany priorytetów, sposobów życia, przewartościowywania dawnych wierzeń. Podtytuł dokumentu Reggio brzmi *Life in transformation*, a jego istotę stanowi właśnie transformacja.

Amerykański twórca przeciwstawia obrazom dawnych obyczajów i sposobów życia ludów Trzeciego Świata wizerunki powstających tam metropolii – molochołów, zanieczyszczonego środowiska, chorób cywilizacyjnych, blokowisk – wszystkich efektów ingerencji sił Zachodu. Prezentuje również optakane skutki prób dorównania Zachodowi przez tradycyjne społeczności.

Podobne diagnozy, choć nie tak dosłownie i dosadnie, stawia Michałkow. Zadziwia tu osobliwe połączenie starych mitów i nowych problemów, które towarzyszą rodzinie Gomba w codziennym trwaniu.

*„Urga” (... ) nie przedstawia wcale egzystencji pełnej harmonii; przeciwnie – życie na stepie jest tu przykładem stanu zachwianej równowagi. W „Urdze” step, mimo powtarzających się, urzekających urodą zdjęć trawy, nieba i tęczy, jest w gruncie rzeczy dziwną hybrydą okresu przejściowego. Gombo i jego rodzina żyją w jurcie, jeżdżą konno, pasą owce i przędą wełnę, ale jednocześnie na ich życie coraz większy wpływ wywiera nowoczesna cywilizacja, reprezentowana przez pobliskie miasto*<sup>8</sup>. Najbliższe otoczenie geru Gomba sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie niezmiennego od setek lat. Konie, krowy, owce – zwierzęta od zawsze towarzyszące mongolskim koczownikom – nadal, jak przed wiekami, stanowią podstawę ich egzystencji. Dostarczają pożywienia, napojów, ubrań, towarów na handel w mieście. Pojawiają się również oswojone przed tysiącami lat drapieżniki – kot i pies. Uczestniczą one w życiu rodziny, tworzą wraz z ludźmi wspólnotę istnień troszczących się o siebie nawzajem. Choć podstawą jadłospisu Mongołów jest mięso – do dziś w mongolskich barach i restauracjach można znaleźć napis: *Trawa dla zwierząt, mięso dla ludzi*, zniechęcający potencjalnych klientów-vegetarian, to trudno chyba o naród, który z podobnym szacunkiem odnosiłby się do zwierząt i respektował ich prawo do godnego życia i śmierci. Tradycyjny sposób zabijania zwierzęcia przeznaczonego na posiłek, ukazany również w *Urdze*, wyklucza zadawanie długotrwałego bólu i powolne wykrwawianie się (jak to jest np. w rytualnym uboju wśród plemion semickich i arabskich).

Zgodnie ze światopoglądem szamanistycznym każdemu zabitemu zwierzęciu należy się pochówek – jego płuca, mózg i kości kładzie się na specjalnej platformie, krew zaś miesza z ziemią i rozsypuje. Zapewni to odrodzenie, wieczne powracanie ducha zwierzęcia, a tym samym – odnawialność stad. Ciekawe i szokujące dla Europejczyka jest również wierzenie, że pogrzebanie ciała w ziemi blokuje odrodzenie. To samo dotyczy ludzi, dlatego w *Urdze* Siergiej znajduje w stepie zwłoki wuja Gomba leżące w trawie i objadane przez drapieżne ptaki. Po okresie dominacji sowieckiej, gdy taki pochówek był zabroniony przez prawo, w Mongolii znów wolno okazywać zmarłym szacunek w uświęcony tradycją sposób. Taka swoboda celebrowania dawnego zwyczaju nie ma oczywiście miejsca w Mongolii Wewnętrznej znajdującej się w granicach komunistycznych Chin.

Owce są do jedzenia, dają też mleko i wełnę. Koń to najbliższy towarzysz życia Mongoła, wierzchowiec niezbędny podczas przegania stada po stepie. Z mleka kłaczy przyrządza się ajrag (u ludów tureckich kumys), napój, którego pierwsze próbowanie (zazwyczaj około 11 lipca, w narodowe święto Mongolii) obchodzone jest jak w Europie przybycie młodego wina. Kot i pies towarzyszą w zabawie dzieciom. Okrągły ger z dziurą na dym na środku dachu jest urządzany tak samo od wieków – wejście skierowane zawsze na południe, tradycyjnie zwane

Czerwonym Płomieniem, na północnej ścianie – fotografie, ołtarzyki, lustra, pamiętki, na wschodniej i zachodniej ścianie – łóżka, a pośrodku kuchnia – serce domowego ogniska. Na zewnątrz geru jest ogromne niebo i rozległy step z rzadka pocięty liniami rzek i niewyraźnych dróg.

Pomiędzy tym, co trwałe, co było tu od wieków, dostrzegamy w *Urdze* mnogość szczegółów – oko kamery wyławia najdrobniejsze zdarzenia. Po początkowych napisach filmu, którym towarzyszyła jazda wujka Bayartu oraz delikatna muzyka Edwarda Artemijewa, oglądamy Gomba i jego małego synka Bouina podążających w stronę rozkwitłej nad stepem tęczą. *Opowiedz mi historię wiatru* – prosi chłopczyk. – *Tę, którą już słyszałem*<sup>9</sup>. Ojciec zaczyna opowieść, jego głos miesza się z graniem cykad i brzęczeniem owadów. Gombo bierze w dłoń jednego z nich i pokazuje dziecku: *Zobacz, jaki jest piękny...* Przykłada do ucha Bouina zamkniętą dłoń, chłopiec słucha bzyczenia owada, jak dzieci szukające w muszli głosu morza. Potem wypuszcza stworzenie na wolność. Scenę tę oglądamy, tak jak poprzednie, w intymnych zbliżeniach przeplatanych z planem ogólnym. To, co bliskie i czułe, rozgrywa się zawsze w perspektywie bezgranicznej przestrzeni. Ogrom *krainy traw* nie umniejsza jednak ani człowieka, ani owada, nie unieważnia ich małych spraw, lecz bierze je w swoje szerokie objęcia, gdzie starcza miejsca dla każdej istoty.

W łonie stepu znajdujemy również przedmioty zupełnie do niego nie pasujące. Pagma, podnosząc głowę znad wykonywanej pracy i przyglądając się z uśmiechem bawiącemu się w oddali mężowi i synkowi, nagle znajduje w swoim rękawie piszczącego gumowego zajączka, którego ukrył tam wcześniej Bouin. W następnej sekwencji oglądamy przybycie do obozowiska Gomba wujka Bayartu. Przywozi on ze sobą, oprócz zapachu wódki, dziwne artefakty: plakat z Sylwestrem Stallone, który uparcie nazywa *zdjęciem swojego brata z Ameryki*, czerwoną parasolkę, śmiesznie kruchą i niepraktyczną w surowym mongolskim klimacie, oraz plastikową trąbkę. Wszystkie te nowinki bliscy Gomba przyjmują ze śmiechem i sceptycyzmem – nie bardzo wierzą, że osobnik na plakacie jest krewnym Bayartu, ale też nie rozpoznają go jako ikony popkultury. Plakat z Rambo jest dla nich tylko pustym, obojętnym znakiem, nieprzydatnym i kuriozalnym. Opowiadając o genezie *Urgi* i zawartych w niej obrazach, Michałkow napisał: *Są w „Urdze” przedmioty, które wydają się jawnie niestosowne: plastikowa trąbka, szwajcarski scyzoryk używany przez babcię, czy pasodobnie wykonywane na akordeonie przez dziewczynkę mongolską. A jednak nic tu nie jest zmyślane, wszystko to znalazłem na miejscu. Nic tu nie jest przypadkiem, nawet tęcza; zaplanował ją Bóg. Artysta to człowiek, który zdolny jest kontemplować świat i przyglądać się, z taką samą uwagą, łyżeczce w szklance z herbatą*<sup>10</sup>. Kamera pokazuje samotną ciężarówkę. Toporny radziecki pojazd, z którego płyną hałaśliwe dźwięki radia, sunie przez stepowe bezdroża. Krajobraz, pozbawiony dla rosyjskiego kierowcy Siergieja jakichkolwiek urozmaiceń, w końcu usypia go swą monotonią. Siergiej, próbując uniknąć zgubnej drzemki za kierownicą kręci gałką radia. Nadawana tam chińska muzyka ustępuje miejsca europejskiej operze, która w zabawny sposób nie pasuje do milczącej powagi stepu, brzmi niemal świętokradczo. Płynne przejście pomiędzy dwoma zupełnie różnymi światami dokonane za pomocą jednego gestu – granica wydaje się cienka i płynna, w dzisiejszych czasach równie niewyraźna jak żółta droga wśród żółtych stepowych traw.

Aria rozbrzmiewająca na stepie przywodzi na myśl film Wernera Herzoga *Fitzcarraldo* (1982), którego tytułowy bohater budował operę w peruwiańskiej dżungli. Siergiej nie jest jednak, w przeciwieństwie do bohatera Herzoga, opętanym, pełnym determinacji marzycielem pragnącym ujarzmić dzikość obcego świata, ale zagubionym w tym świecie, bezradnym wygnańcem, zmuszonym do pracy w nieznanym kraju. Z nim właśnie – obcym, zewnętrznym obserwatorem – może utożsamiać się widz <sup>11</sup>.

Bohater Michałkowa, Siergiej, po zjechaniu ciężarówką ze szlaku na stromy brzeg rzeki najpierw wpada w rozpacz, następnie w złość, która po odnalezieniu w trawie martwego ciała wuja Gomby, pozostawionego wedle zwyczaju na pożarcie drapieżnym ptakom, zmienia się w panikę. Pierwsze zetknięcie Siergieja ze stepem puentuje Michałkow ironicznym komentarzem pod adresem własnego narodu – po znalezieniu porzuconej w trawie butelki Rosjanin wykrzykuje z ulgą: *A więc i tu żyją ludzie!*

Zaalarmowany dźwiękiem klaksonu ciężarówki, rozbrzmiewającym w ciszy stepu z raniącą ostrością, nadjeżdża Gombo. Po spotkaniu z nim zachowanie Siergieja nie wychodzi poza granice grzecznej rezerwy podszytej nieufnością wobec miejscowych zwyczajów – zwłaszcza wobec leżącego w trawie trupa, którego Rosjanin początkowo uważa za ofiarę morderstwa. Niepokój budzi w nim też opanowanie Gomby, jego spokojna twarz tak kontrastująca z pełnym nadekspresji obliczem Siergieja.

Mongoł zabiera zagubionego Rosjanina do rodzinnego obozowiska. Siergiej, przyjmując pomoc Gomby, wchodzi w sferę kultury mongolskich koczowników. Zmuszony jest do wykazania zaufania wobec szokująco obcej egzotyki. Symboliczna scena jazdy na jednym koniu to pierwszy znak wspólnoty pomiędzy ludźmi obcymi sobie, nierozumiejącymi nawzajem swoich języków. Można dodać, że jazda na mongolskim siodle należy do bolesnych doświadczeń, gdyż jest ono od wieków konstruowane inaczej niż skórzane siodła europejskie – z drewna nabijanego metalowymi guzami.

Po przybyciu do aïlu Gomby i jego rodzina zabierają się do przygotowania posiłku. Następuje jedna z najbardziej kontrowersyjnych scen filmu. Oto na oczach Siergieja – i na oczach widzów – zostaje zabita i zjedzona owca. Michałkow, oskarżany o zbytnią drastyczność w ukazywaniu śmierci zwierzęcia, tak odpowiadał na te zarzuty: *Wiem, że to sprawa delikatna – zabić zwierzę dla filmu. Ale w tej scenie wszystko wskazuje właśnie na ogromny szacunek człowieka natury dla zwierzęcia. Chodzi tu niemal o złożenie ofiary. Zwłaszcza, że zabija się tylko dla zaspokojenia głodu. Baran zabity to właśnie ten, którego się je w scenie następnej. Gdybym pokazał tylko scenę jedzenia, nikt by nic nie powiedział. To dowód, że nie chcemy wiedzieć o niczym, ale jeść chcemy* <sup>12</sup>. Reżyser piętnuje w ten sposób hipokryzję widza, którego wrażliwość percepcyjna przyzwala na krwawe ekranowe jatki w filmach sensacyjnych czy horrorach, a cofa się z oburzeniem przed zarejestrowaną z dokumentalną rzetelnością, ale nieepatującą przy tym niezdrową fascynacją sceną zabijania owcy przeznaczonej na posiłek.

Jak pisze Łucja Demby: *W scenie tej uderza (...) delikatność, wręcz czułość (choć słowa te mogą się wydać w tej sytuacji nieestosowne), z jaką akt ten jest wykonywany. Gombo i jego żona, Pagma, starają się, w miarę możliwości, zaoszczędzić zwierzęciu niepotrzebny ból, delikatnie zamykają mu oczy. Ruchy*

*Gomba są oszczędne i precyzyjne, robi tylko to, co w tej sytuacji do niego należy. Gdy ich synek szarpie w zabawie inne zwierzę, strofują go słowami: „Nie męcz jagnięcia!”*<sup>13</sup>

Na stepie nic nie może zostać zmarnowane. Nawet kości z odciętych nóg owcy, którymi bawi się mały Bouin, posłużą do wykonania specyficznych kostek do gier będących popularną mongolską rozrywką dzieci i dorosłych. Przyglądający się ubojowi Siergiej odwraca oczy z niesmakiem i smutkiem. Gdy mięso rozczłonkowanej owcy skwierczy już w kotle, opalany wysuszonym nawozem, rosyjski kierowca nie daje się znęcić smakowitemu zapachowi i zapraszającym do wspólnego posiłku gestom rodziny Gomba, lecz wyjmując swoją starą kanapkę i je ją w milczącym proteście. Widzimy go na pierwszym planie, za jego zaś plecami otwiera się przyjazny, lśniący żółtym światłem prostokąt otwartych drzwi geru. Wewnątrz, jak w oazie ciepła, wśród ciemniejącej i chłodniejącej przestrzeni stepu siedzi rodzina. Trwa w oczekiwaniu na gościa, nie rozpoczynając posiłku, dopóki zgromadzony wokół stołu krąg nie zostanie domknięty przez przybysza. Wobec tak gościnnej postawy nawet oporny Siergiej musi wreszcie skapitulować. Przyłącza się do oczekującej go rodziny.

Jedzenie – czynność wspólna wszystkim istotom ludzkim na świecie, może równie łatwo łączyć jak rozdzielać i podkreślać różnice. Porozumienia zawierane przy stole mogą być podważone, a nawet przekreślone przez nieodpowiednie przy nim zachowanie, nierespektujące panujących w danej kulturze norm. Nikita Michajłow często wykorzystuje w swoich filmach sceny posiłku, by zaznaczyć różnice między bohaterami – takimi jak na przykład Stoltz zmuszający Obłomowa do zmiany diety w *Kilku dniach z życia Obłomowa* (1979) czy Andriej z *Cyrylika syberyjskiego* (1998), zapewne jedyny Rosjanin w historii zdolny solidnie upić się jedynie szampanem i widokiem pięknej kobiety. Nie inaczej jest w przypadku *Urgi* – i tutaj scena wspólnego posiłku odgrywa ważną rolę w kształtowaniu relacji pomiędzy bohaterami, a także pomiędzy widzem a światem przedstawionym w filmie.

Opisując zwyczaje żywieniowe Mongołów znany dziewiętnastowieczny badacz i podróżnik rosyjski Mikołaj Przewalski pisał: *Wszyscy mają pociąg do napojów alkoholowych*<sup>14</sup>.

Jak podaje Ludwik Bazyłow w *Historii Mongolii*, Przewalskiego przerażały (...) też możliwości konsumpcyjne Mongołów, zwłaszcza gdy chodziło o ich umiłowaną baraninę; jeden człowiek potrafił czasem w ciągu doby zjeść całego barana<sup>15</sup>. W *Urdzie* owcę zjada z widocznym apetytem cała rodzina. Siergiej pozwala się częstować lokalnymi potrawami – mięsem i zupą, ale trochę przeszkadza mu mongolski sposób jedzenia, również opisany przez Przewalskiego, a kulturowany w rodzinie Gomba z dużą wprawą przez milczącą babcię: *Jedzono wyłącznie za pomocą rąk, kładąc do ust duże kawały mięsa i odcinając nożem przy samych wargach to, co wystawało. Doszli chyba w tej sztuce do mistrzostwa – Przewalski nie wspomina o tym, żeby się ktoś zranił*<sup>16</sup>. Step uczy prostoty, życia bez zbędnej i nużącej etykiety. Wszyscy siedzą przy niskim stole, jedzą rękami, przy posiłku jest obecny również kot. Do miski z zupą wpada mucha. Siergiej, początkowo oporny, niezadowolony, bo to była jego miska, za pomocą trunku i życzliwości gospodarzy rozgrzewa się i zaczyna wznosić toasty, ucząc rodzinę Gomba nieznanego im zwyczaju stukania się czarkami z alkoholem. Próbuje żartować z dziećmi

– saltuje kilkakrotnie małemu Bouinowi, chłopczyk jednak nie odpowiada na gest tak, jak każdy radziecki pionier, ale stuka się palcem w głowę.

Scena posiłku wybrzmiewa pełną harmonią – również w znaczeniu dosłownym. Siergiej, zauważywszy leżący w kącie akordeon, ożywia się i dopytuje, kto na nim gra. Bourma, córka Pagmy i Gomba, zgadza się zademonstrować swoje umiejętności muzyczne. Bierze instrument w ramiona i z promiennym uśmiechem zaczyna grać pasodoble. Widzimy, jak mongolska dziewczynka z radością poddaje się prądowi płynącej przez nią muzyki. Muzyka łączy, przepływa ponad podziałami kulturowymi. W następnym ujęciu oglądamy całą rodzinę słuchającą występu Bourmy. Siergiej otacza ramieniem Gomba, milcząca babka pali fajkę, Bouin „dyryguje” łapkami kota w rytm muzyki. Ze sceny tej emanuje ciepło, poczucie bezpieczeństwa i wspólnoty. Wnętrze geru staje się miejscem spotkania, przestrzenia, w której różne tożsamości spotykają się i zasiadają razem, po prostu słuchając, jedząc, ciesząc się odpoczynkiem, wzajemną obecnością. Siergiej, po raz pierwszy doświadczając domowego ciepła i bezpieczeństwa w nieoswojonym stepie, doznaje silnych wzruszeń. Oglądamy jego twarz w zbliżeniu – po policzkach spływają mu łzy.

Przy dźwiękach akordeonu wciąż rozbrzmiewającego wesołymi melodiami kamera wychodzi na zewnątrz namiotu. Nad nocnym stepem wisi księżyc w pełni. Muzyka dobiega z oddali – jedyny ludzki dźwięk wśród stepu. Długie ujęcie staje się kontemplacją chwili. Muzyka akordeonu cichnie, rozbrzmiewa grany na fletni Pana przewodni temat filmu. Melodia płynie, wraz z nią płynie kamera prowadzona miękkim ruchem operatora Vilena Kalyuty – odjazd od tarczy księżycy, a potem powolna jazda przez pogrążone w cieniu nocy łagodne krzywizny stepowych wzgórz. Czas przestaje biec – widz może w pełni doświadczyć zanurzenia w filmowy świat. Michałkow wspomina: *Podstawową rewelacją filmu jest step. Step jest wydarzeniem poziomym. Ale step jest poziomy dla wszystkich, z wyjątkiem Mongołów. Dla nich jest on pionowy. Spojrzenie turystyczne, na przykład z autobusu, jest wyłącznie poziome. Nie ma lasu, nie ma wzgórz. Ale gdy się zatrzymasz, gdy popatrzyś i posłuchasz, i nikt ci nie przeszkodzi, to wówczas będziesz miał być może prawo do zobaczenia stepu, jakim on jest: wydarzeniem boskim, jak ocean, tajga i pustynia. Będziesz mógł zanurzyć się weń w sposób pionowy, odczuć dźwięki, powietrze, zapachy. Odkryć, że step jest zielony, a za trzy godziny może być żółty, że zarówno zieleń, jak i żółć, mają tysiąc odcieni. Jest zieleń perłowa, zieleń ciemna, zieleń srebrna i nawet zieleń ruda. Stojąc w stepie, widzisz granice deszczu. Wyciągasz ręce, jedną ku suszy, drugą ku wilgoci i możesz tak iść za chmurą. Możesz uciekać konno przed ulewą lub być ściganym przez płamy cienia i światła. Wszystko to wymaga uważnej koncentracji i każdemu pozwala wyzwolić się od konwencjonalnego widzenia świata. To, czego się nauczyłem przede wszystkim, to stawać się maksymalnie obiektem przyrody*<sup>17</sup>. Działania bohaterów *Urgi* pozostają w zgodzie z rytmem o wiele potężniejszym i starszym niż gatunek ludzki.

W ich codziennej egzystencji nie ma żadnej ostentacji. Istnienie jest głównym zajęciem na stepie. Składają się na nie proste opozycje – noc i dzień, przytulne wewnątrz i nieogarnione na zewnątrz, mięso i mleko, niebo i ziemia, kobieta i mężczyzna. Żadna z tych połówek nie jest dobra ani zła, podległa ani panująca. Są komplementarne, razem tworzą Pełnię, jin i jang widoczne w symbolu sojombo widniejącym na fladze i godle Mongolii.



*Urga*, reż. Nikita Michalkow (1991)

Koniec majestatycznego ujęcia księżycowej pełni wprowadza jednak zgrzyt obcości, melancholijne, przewrotne memento. Kamera, wędrując po ciemnej przestrzeni, podążając za meandrami rzeki, wyławia tkwiący na jej brzegu kształt. Po chwili można już rozpoznać ciężarówkę utkwioną przednimi kołami w rzece, przechyloną nad wodą jak ciężki, nieforemny stwór. Step nie jest już miejscem, gdzie jako głównego środka transportu używa się koni. Dziś niektóre rodziny nomadów przewożą swój dobytek z miejsca na miejsce za pomocą traktorów, a jurty ustawia się nierzadko na betonowej wylewce. Szacunek dla Ziemi zmalał przytępiony przez lata sowieckich rządów. Jest też duch czasu, industrializacja docierająca nawet w te rzadko zaludnione regiony. Trudno oczekiwać od ludzi żyjących w surowych warunkach, że będą pozostawać przy najbardziej pierwotnych obyczajach tylko dla zachowania tradycji, nie bacząc na własną wygodę.

W Stanach Zjednoczonych *Urgę* wyświetlano pod tytułem *Close to Eden – Blisko Edenu*. W wielu krajach filmowi nadano tytuł *Terytorium miłości*. Pomijając komercyjne motywacje kierujące dystrybutorami, można się zastanowić, czy te tytuły-interpretacje dobrze oddają ducha filmu Michałkowa. Czy istotnie głównym tematem *Urgi* jest miłość? A jeśli tak, czy jest to miłość rajska, bo wpisana w czystą, bliską Edenowi, samowystarczalną przestrzeń stepu? Z pewnością można powiedzieć jedno – *Urga* nie jest melodramatem, choć miłości w niej nie brakuje. Nie jest to jednak skonwencjonalizowana miłość romantyczna, do jakiej przyzwyczało nas kino. To miłość cicha, nieostentacyjna. Przenika kadry, manifestuje się w drobnych gestach bohaterów, jest głównym motorem ich działań.

Poranna rozmowa Pagmy z Gombem dowodzi ich wzajemnego oddania i czułości, otwartości na siebie nawzajem. Po nocy spędzonej w jednym łóżku z żoną, która swoje miejsce do spania oddała Siergiejowi, Gombo znów nabiera ochoty na miłość. Pagma jednak ponownie zdecydowanie mu odmawia i wymyka się przed ger. Tam, w porannym chłodnym wietrze, odbywa z mężem poważną rozmowę, będącą w istocie głównym źródłem wątku fabularnego w filmie. Tłumaczy mu, że aby zażywać miłości bez konsekwencji w postaci czwartego dziecka, które w Chinach nie miałoby żadnych praw, Gombo musi udać się do miasta po prezerwatywy. Problem może wydawać się błahy czy zabawny, jednak dla mieszkańców stepu, oddalonych od miast i aptek czasem o setki kilometrów, stanowi poważne utrudnienie. Gombo jest trochę zmieszany propozycją żony i jej atakiem na jego ignorancję. *Moja rodzina pochodzi z miasta – mówi Pagma. – Mówili o tym w telewizji*. Dwa argumenty, których zbić nie sposób – znaki nowych czasów, znaki zmieniającej się tożsamości Mongołów. *Naprawdę jesteś dzikusem!* – dodaje Pagma. – *Powinieneś kupić telewizor, wiele się z niego nauczysz*. Gombo czuje się upokorzony, ale kocha Pagmę, szanuje jej decyzje. Miłość do żony jest w nim silniejsza niż męska duma. Obiecuje udać się do miasta następnego dnia o świcie.

Znowu nadjeżdża stepowy błazen Bayartu. Nadal ma nad głową jaskrawoczerwoną parasolkę, swój znak rozpoznawczy. Tym razem przywozi znajomym coś na kształt śniadania – jabłko i jajko ugotowane na twardo. *To się nazywa jajko* – mówi Bayartu, wręczając Gombowi prezent. – *Znalazłem je na stepie. A to pachnie jabłkami, wygrałem w karty*.

Bayartu odjeżdża. Pagma i Gombo zostają ze swoimi myślami, z jabłkiem i jajkiem. Zaczynają jeść w milczeniu. Długie ujęcie ukazujące parę nomadów

w zbliżeniu to ich znakomity portret. Małżonkowie dzielą się jedzeniem, spoglądają na siebie z uśmiechem. Każde z nich ma na sobie del, długą szatę zapinaną z boku, noszoną w Mongolii od co najmniej siedmiu stuleci przez mężczyzn i kobiety. Wiatr rozwiewa ich jednakowo czarne, niemal jednakowo długie włosy. *Nie zimno ci?* – pyta Pagma. W odpowiedzi Gombo przygarnia ją do siebie i mocno przytula. Na twarzach obydwójga widać ogromną radość z bliskości, szczęście bycia tu i teraz z najdroższą osobą. Znikają napięcia spowodowane nieporozumieniami, bo miłość jest zbyt cenna, by zatruwać ją wzajemnymi żałami. Zwłaszcza tu, zwłaszcza teraz, gdy wszystko jest tak niepewne. Ich związek nie opiera się na sztywnych regułach i rolach przypisanych płci. To raczej wspólne wędrowanie ramię w ramię, dzielenie się wszystkim dzień po dniu na bezmiernym, kruchym i trwałym jednocześnie *terytorium miłości*.

Tutaj kończy się pierwsza część filmu, w której widz poznawał życie na stepie. Nadszedł czas na pokazanie transformacji. Kamera, dotychczas nieopuszczająca ani na chwilę stepu, podąża za bohaterami do miasta. Znowu widzimy ciężarówkę jadącą przez trawiaste równiny, teraz jednak na tylnej platformie stoją dwa konie i pilnujący ich Gombo. Samochód przejeżdża po moście spinającym dwa światy, dwie przestrzenie trwające jakby w innych czasach.

Obraz miasta szokuje w zestawieniu z poprzednimi zachwycającymi zdjęciami stepu. Ulice proste, szare, otoczone brzydkimi barakami, najeżone kominami, przypominają obóz wojskowy lub koncentracyjny. Ludzie w mieście są stłoczeni, niespokojnie przemieszczają się we wszystkich kierunkach, spoglądając na siebie nieufnie, w nerwowym milczeniu. Choć to tylko niewielka miejscina, skupia wszystkie najgorsze cechy miasta: brud, tłok, szpetotę, zgiełk. Gombo, powoli torujący sobie drogę na zatłoczonej ulicy pełnej rowerów, mundurów i smutnych, zgorzkniałych staruszków siedzących pod ścianami domów, góruje nad ciżbą nie tylko wysokością, bo siedzi na końskim grzbiecie, ale spokojem i pogodą ducha. W końcu dociera do apteki – a tam szereg jednakowych chińskich farmaceutek wita go jednakowo uprzejmym *Nihao!* („dzień dobry” w języku mandaryńskim). Jedna ze sprzedawczyń, widząc wahającego się Mongoła ubranego w wyraźnie etniczny, niezuniformizowany strój, chce go ośmielić: *Pomóc wam, towarzyszu? Chcecie kupić prezerwatywy, towarzyszu?* – na co Gombo odpowiada: *Ja? Skądże!* – po czym wychodzi oburzony z apteki.

Gombo nie może przełamać dzieciennego wstydu, a może urażonej dumy mongolskiego mężczyzny. Jego proste zasady nie pozwalają mu rozmawiać o intymnych sprawach z obcą chińską dziewczyną. Gombo nie zamierza jednak odmawiać sobie miejskich rozrywek. Oglądamy go liżącego słodkie jabłka na patyku, kręcącego się na karuzeli i krzyczącego ze strachu z powodu szybkości. Mężczyzna nawykły do życia w stepie, swoim naturalnym otoczeniu, w mieście ujawnia dziecięce instynkty. Wszystkiego musi zakosztować, chce wypróbować to, co odmienne od powszednich przedmiotów, rozrywek, potraw. W miejskim środowisku Gombo staje się jednak mimowolnie karykaturą, postacią jakby wyjętą z innej opowieści, z innego porządku. Jego niebieski odświętny del przepasany żółtym pasem kontrastuje ostro z szarymi ubiorami Chińczyków. Podobnie jego powaga, prostota i szczerłość nie pasują do obłudy, pragnienia zysku i łatwej rozrywki cechujących mieszkańców miasta.

Spółeczność miejska nie jest bynajmniej jednorodna – są tu zarówno Chińczycy, Mongołowie, którzy porzucili koczowniczy tryb życia, jak i Rosjanie zatrud-

nieni przy robotach drogowych. Nikt jednak nie czuje się u siebie. Miasto na stepie nie może być domem. Jest sztucznym tworem zbudowanym z państwowego nakazu, a nie wzrastającą przez wieki osadą. Mieszkańcy miasta swoją tożsamość zgubili, została im ona odebrana siłą albo starają się o niej zapomnieć.

Kamera wraca na step. Prawem kontrastu wydaje się on teraz miejscem piękniejszym, bardziej harmonijnym, wartym powrotu. Jednocześnie uderza nierealność obrazu – czy rzeczywiście dwa tak odmienne światy mogą współistnieć w niewielkiej odległości od siebie? Niepewność, zachwianie poczucia trwałości mają swój wizualny ekwiwalent w scenie galopu spłoszonych koni. Zwierzęta biegną przez wodę, uciekają przed niewidzialnym niebezpieczeństwem, manifestują swoją wolność i nieujarzmiony instynkt. Pagma rusza w pogoń za uciekającym tabunem. Mongolskie kobiety doglądały stad, pracowały często równie ciężko jak mężczyźni i równie naturalnie czuły się w siodle. Mimo że Pagma jest samodzielną, zaradną kobietą, jej życie podczas nieobecności męża również ulega zachwianiu. Pociesza tęskniącego za ojcem Bouina, jednak i w niej rodzi się niepokój o Gomba. Czy atrakcje życia w mieście nie uwiodą go na tyle, że nie będzie chciał wracać do surowych warunków stepu? Wszak ona, Pagma, dziewczyna z miasta, wybrała dobrowolnie prymitywną egzystencję nomady. W chwili niepokoju Pagma postanawia zmanifestować swoją tożsamość. Wkłada bogato zdobiony del oraz bohtah, tradycyjne nakrycie głowy w kształcie rogów noszone przez mongolskie mężatki, dosiada konia i z wysoko uniesioną głową rusza w step, by zaklinać rzeczywistość.

Tymczasem w pobliskim mieście trwa dyskoteka. Mongolski zespół gra tandetne zachodnie przeboje parkietów sprzed kilku sezonów. To druga strona medalu globalizacji – można słuchać Wagnera czy Verdiego głęboko w stepie, można też podrygiwać w rytm chińskich podróbek Abby czy Boney M. Można tańczyć do wtóru akordeonu w jurcie albo wewnątrz dziwnego, brzydkiego budynku dyskoteki, w błyskach lustrzanej kuli pić wódkę z Mongołami, żeby utopić tęsknotę za domem, za tożsamością, za duszą. Tak czyni Siergiej. Łucja Demby pisze: *Zakrapiana obficie alkoholem rozmowa z użalania się nad trudnymi warunkami życia w Rosji i rozważań nad możliwością okradzenia Gomba z pieniędzy przestacza się z wolna w monolog Siergieja dotyczący spraw fundamentalnych: duszy, rodziny, ojczyzny. Człowiek, który (...) miał być modelowym wytworem Związku Radzieckiego, wykorzenionym z tradycyjnych wartości, budzi się jakby z duchowego letargu, uświadamiając sobie swój własny dramat. Gdy w rozmowie pada słowo „dusza”, Siergiej chwytając odznakę czerwonej gwiazdy i woła ironicznie: „Tu masz naszą duszę, patrz, za dwa juany! Dusza za dwa juany!”*<sup>18</sup> Po tym wybuchu uczuć Rosjanin wdziera się na scenę i zapłaciwszy muzykom, intonuje walca *Na stokach Mandżurii*. Zostaje szybko aresztowany za zakłócanie porządku. Gombo udaje się po pomoc do swojego krewnego Van Biao. Nie wiemy do końca, czy jest on Chińczykiem, czy wykorzenionym Mongołem, który przyjął zasady panujące w mieście. Pracuje jako pianista w restauracji, wieczorami grając Chopina. Jego ubiór niczym nie różni się od standardowego wieczorowego stroju europejskiego. Mieszka w niewielkim pomieszczeniu z żoną i jednym dzieckiem, dostosował się do chińskiego prawa kontroli urodzeń. Poszedł w życiu na kompromis tak głęboki, że już go on nie uwiera. Zaspokajanie codziennych potrzeb nie zostawia czasu na zastanawianie się nad utraconą tożsamością. W do-

mu Van Biao pełno jest chińskich obrazków i plakatów propagandowych, widzimy również popiersie Mao. Brak za to jakichkolwiek śladów mongolskiej kultury. Nie wiemy, czy żona Van Biao jest Chinką, czy Mongołką, wiemy jednak z całą pewnością, że jedynym śladem domniemanego stepowego pochodzenia jest u niego umiejętność jazdy konnej, której nie utracił mimo wielu lat życia w mieście.

Obraz chińskiego pianisty nie jest jednak nazbyt surowy czy karykaturalny. Przeciwnie, Michałkow, a z nim widzowie, darzy Van Biao sympatią i pokazuje, że brak przywiązania do korzeni nie musi wcale oznaczać moralnego zubożenie. Van Biao przychodzi kuzynowi z pomocą, wykorzystuje swoje wpływy, aby oswobodzić Siergieja z rąk strażników prawa i przyjmuje ich obu w swoim domu. Z powodu ograniczonej przestrzeni mieszkania goście i gospodarze są zmuszeni spać na jednym pościu. Rankiem kamera przygląda się śpiącym. I znów, jak w scenach w gerze, widzimy wspólnotę. Możliwość bliskości i porozumienia na najbardziej podstawowym poziomie, jak sen czy jedzenie. Van Biao może żyć w chińskiej klitce, chodzić w smokingu, uczyć dzieci europejskiej muzyki, ale w swojej gościnności i życzliwości pozostaje osobą wolną, a nie chińskim towarzyszem, wydrażonym człowiekiem bez właściwości, *ludzkim zombi*<sup>19</sup>.

Przed powrotem do domu Gombo składa wizytę w świątyni, by zapytać lamę o radę w sprawie używania prezerwatyw. Lamaizm jest najpopularniejszą religią Mongolii, dziś odradza się po latach sowieckich prześladowań. Oparty na buddyjskiej doktrynie mahajany, mocno przesiąknięty tybetańskim animizmem i wiarą w demony, przez Mongołów jest traktowany instrumentalnie. Religia nie jest dla nich drogą do oświecenia, lecz praktyczną pomocą w codziennych problemach. Przychodzą do mnichów po amulety, błogosławieństwa, prognozy pogody. Od lat sceptycznie podchodzili do religii, które nie miały w ofercie zainteresowania procesami natury i prób ich ujarzmienia, dlatego też nie spodobało im się chrześcijaństwo. W małej świątyni, którą odwiedza Gombo, u wejścia lama bije pokłony. Nie wydaje się zaintrygowany przybyszem ani jego pytaniami. *Ty masz swoje problemy, ja mam swoje problemy, Pan ma swoje problemy* – mówi mnich, nie przerywając bicia pokłonów. Gombo leży chwilę nieruchomo na posadzce, zadumany. Potem bez słowa odchodzi, zostawiając lamie w prezencie jabłko. W stepie nie potrzeba świątyń, sklepienie nieba, ojca Mongke Tengri, jest dla Mongoła wystarczająco boskie.

Na niebie kołuje orzeł, spoglądając w dół na siedzącego w trawie Gomba. Mężczyzna ma na głowie chińską czapkę z daszkiem, otwiera nożem puszki z konserwowanym mięsem i sokiem. W pobliżu stoją rower i telewizor. Gombo odpoczywa otoczony zakupami. Jedzenie z puszek nie budzi jego entuzjazmu. Ukołysany ciepłymi podmuchami południowego wiatru zapada w drzemkę. We śnie Gombo jedzie na swoim nowym rowerze przez step. Z daleka dostrzega nadjeżdżającą hordę. Jeźdźcy w strojach z czasów mongolskich podbojów zbliżają się, okrążają go. W postaciach na czele grupy Gombo rozpoznaje Bayartu i swoją żonę. Jednak jeden z wojowników woła groźnie: *Nie poznajesz Czyngis-chana?* Gombo zdumiony patrzy na największego bohatera swojego narodu obdarzonego twarzą sąsiada – wesołka i pijaka. Łucja Demby pisze o tej scenie: *Zderzenie sposobu myślenia Czyngis-chana z realiami życia Gomba wywołuje efekt komizmu, ale jednocześnie wyjątkowo przejrzyście unaocznia, jak dalece zmienił się step i obyczaje jego mieszkańców. „Jesteś Mongołem?” – pyta Czyngis-chan. – Gdzie twoja*

broń? Na żelaznym gównie jeździsz. Gdzie twój koń?” Kiedy Gombo informuje wodza, że wraca z miasta, Czyngis-chan ożywia się: „Zdobyliście miasto?” – i używa odpowiedź, że jego rozmówca wiezie z miasta telewizor<sup>20</sup>.

Cała scena odbija się w ekranie telewizora. Ograniczony do szklanego prostokąta świat jest niepełny, nieprawdziwy, poszarzały. Kiedy na ekranie ukazują się sceny z *Rambo*, jeden z koni komentuje je stosownym odgłosem, a Czyngis-chan wydaje rozkaz zniszczenia telewizora i pojmania Gomba oraz Siergieja, który wraz ze swoją ciężarówką pojawił się w pobliżu. Dzika horda jeźdźców wlecze za sobą jeńców i rower, płonący samochód zjeżdża ze wzgórza, by wreszcie zatrzymać się, tak jak wizja Gomba. Czy była to tylko halucynacja, sen na jawie? Czy, jak konkluduje Łucja Demby: *Wizyjny obraz Czyngis-chana (...) zdaje się pochodzić w większym stopniu z pamięci ziemi niż z psychiki Gomba. Pasterzowi mongolskiemu, który w nowoczesnym mieście uległ infantylnej fascynacji karuzelą i lizakami, ziemia przypomina, kim jest i z jakiego narodu pochodzi. Moment olśnienia, odblokowania pamięci następuje po zetknięciu z obcym miejscem*<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że wizja Gomba nie jest tylko emanacją cieni przodków. Mówi ona o tożsamości współczesnych Mongołów coś niezwykle ważnego: przecież wcześniej reżyser pokazał nam Pagmę wkładającą na siebie uroczysty strój, który ma też na sobie we śnie Gomba. Gombo spotyka swoją żonę jako bohaterkę przeszłości, być może jako inkarnację żyjącej przed wiekami kobiety. Buddyjska i szamanistyczna wiara w wędrówkę dusz przez kolejne wcielenia jest ostoją mongolskiej tożsamości. Wieczne powracanie, aby doskonalić się w jednym z możliwych światów, daje nadzieję na ocalenie tego, co najcenniejsze.

Bliscy, krewni, przyjaciele noszą w sobie dusze starych bohaterów. Zwierzęta, duchy i wszystkie istoty również należą do tego kręgu, zawsze wśród następnych pokoleń znajdzie się ktoś, w kim rozkwitnie pamięć.

Gombo otrząsa się ze snu, jakby zbudziło go dotknięcie niewidzialnej dłoni. Na niebie widnieje tęcza, znak harmonii dla mieszkańców Tybetu i Mongolii. Pod nią szybuje orzeł. Ekranowa chwila staje się wiecznym teraz, objawieniem najgłębszej warstwy rzeczywistości. Jeśli obrazowi filmowemu udaje się czasem zbliżyć zwieźłością i siłą przekazu do poezji, z pewnością jest to jedna z takich chwil. Gombo rozpoczyna taniec przypominający skoki orła. Tańczy pod tęczą radość z odzyskanej tożsamości.

Ostatnia sekwencja *Urgi* wybrzmiewa nadzieją. Zamontowany w gerze telewizor początkowo skupia wokół siebie całą rodzinę patrzącą w szklany ekran w nabożnej ciszy. Szybko jednak okazuje się, że sztuczny świat telewizji zamknięty w czarnym pudełku ma do pokazania tylko gadające głowy polityków rozstrzygających o losach mocarstw niebezpiecznie bliskich, a jednocześnie tyśiące mil odległych od codziennej egzystencji mongolskiej rodziny.

Gombo przerzuca kanały telewizyjne w poszukiwaniu obiecywanej przez Pagmę mądrości i cywilizacji. Chińskie piosenki na zmianę z przemówieniem amerykańskiego prezydenta to jednak wszystko, co ma do zaoferowania *domowy mentor*<sup>22</sup>. Rodzina siedzi w milczeniu, tylko Pagma pyta, czy dokonał zakupu, o który go prosiła. Gombo odpowiada przecząco. Na jego twarzy widać wstyd i smutek, ale i upór. Wtedy dokonuje się filmowy cud. Na ekranie telewizora ukazuje się step. Fragment przestrzeni, lustro w lustrze. Telewizor staje się oknem na świat, na prawdziwy, znajomy, zmysłowy świat zza ściany. Tym samym staje

się niepotrzebny, naśladować w pomniejszeniu to, czego w całym ogromie i pięknie naśladować się nie da. Pagma wychodzi z geru, po chwili widzimy ją na ekranie telewizyjnym, jak uśmiechnięta, z zapraszającym gestem dosiada konia, po czym odjeżdża w step – poza ekranowe granice. Gombo zrywa się i podąża za nią. On także ukazuje się w telewizorze i również znika w oddali. Opowieść zatacza koło – rozpoczyna się dziki pościg z początku filmu, tym razem znajdując swój radosny finał za pobliskim wzgórzem, z widoczną z daleka urgą górującą nad stepem jako znakiem miłości i właściwego porządku rzeczy.

Oglądamy raz jeszcze panoramę stepu, Bouina, Bourmę i Siergieja, słyszymy dźwięki walca *Na stokach Mandżurii*, widzimy przepych płynących po bezkresie nieba obłoków. Doświadczamy wówczas wrażenia, że *emocjonalna energia stepu (...) jest czymś całkowicie irracjonalnym, a równocześnie wyczuwalnym. Jak każdy fenomen natury, step nie ma w sobie żadnej przesady, zawsze jest tylko sobą, nawet z perspektywy rozszerzonych oczu Michałkowa* <sup>23</sup>. Reżyser dopisuje jednak do tego niemal arkadyjskiego finału gorzkie postscriptum. Górująca nad stepem urga zmienia się w dymiący fabryczny komin, ziemia pokrywa się bruzdami, a zza kadru słychać głos: *Oto jak urodziłem się ja, czwarte dziecko Pagmy i Gomba. Nadano mi imię Temudżyn, jak Czyngis-chanowi w dzieciństwie. (...) W miejscu, gdzie mój ojciec kiedyś posadził w ziemi urgę, jest teraz wielki komin. Widać go bardzo dobrze z okna dużego domu, w którym mieszkam. Niedaleko jest stacja benzynowa. Pracuję tam. Jestem żonaty. Na razie nie mamy dzieci. Lubię podróżować. W zeszłym roku byliśmy z żoną nad Bajkałem. Było tam kiedyś jezioro i mieszkali Rosjanie.*

Michałkow pokazuje jedną z dróg, jaką może pójść kultura mongolskich nomadów. Jak na ironię syn Gomba, noszący imię największego bohatera swojego narodu, staje się człowiekiem wykorzenionym, nieposiadającym dzieci, geru, tożsamości. Upiorny świat, który stał się jego mieszkaniem, straszący zdewastowaną przyrodą i równie zniszczoną tradycją, jest jednak tylko ponurą wariacją na temat przyszłości, ostrzeżeniem. Wszak Bajkał, mimo że bardzo zanieczyszczony, wciąż istnieje, istnieją również mongolscy pasterze, którzy pielęgnują swoją tożsamość. Podróżnicy przybywający do Mongolii z innych krajów azjatyckich, Europy oraz Ameryki Północnej wpływają oczywiście na styl życia Mongołów. Mongolscy bohaterowie *Urgi* nie zadają głośno egzystencjalnych pytań o kulturowe rozstaje, na których się znaleźli. Odnajdują równowagę w rozchwianym świecie. Przyjmują to, co przynoszą coraz silniejsze podmuchy z wciąż jeszcze dalekiego i niezrozumiałego Zachodu oraz totalitarnego Południa, przesiewają jednak wszystko, co nowe, przez własną wrażliwość i pamięć. Pamięć niepotrzebującą haseł i konstytucji, niepotrzebującą nawet własnej państwowości, manifestowaną w kultywowaniu prostych, codziennych zwyczajów, we wspólnocie z najbliższymi i życzliwej otwartości na przybyszów. W przeświadczeniu, że *świat stały, opisany i określony to mit. Nie było takiego świata, a tym bardziej nie ma go teraz. Świat jest tylko w ruchu, w zmianie* <sup>24</sup>.

KATARZYNA GAŚIOR

- <sup>1</sup> A. Płachow, *Oczy skośne*, tłum. M. Chyb, „Kino” 1992, nr 2, s. 36.
- <sup>2</sup> Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie informacje o Mongolii pochodzą z wykładów dr Joanny Greli pt. *Kultury i religie Mongolii* wygłoszonych w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego w semestrze 2007/2008.
- <sup>3</sup> J. Chambers, *Opowieści ze stepów*, w: *Mity Tybetu i Mongolii: Diamentowa Ścieżka*, pod red. C. Bishopa, J. Chambersa i M. Kerrigana, tłum. A. Kowalska i K. O. Kuraszkiewicz, Warszawa 1999, s. 110.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 110.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>6</sup> N. Michałkow, *Jak narodziła się „Urga”*, tłum. J. Płażewski, „Kino”, 1992, nr 2, s. 34.
- <sup>7</sup> Ł. Demby, *Urga, czyli pamięć ziemi*, w: *Wielokulturowość: postulat i praktyka*, pod red. L. Dronga, W. Kalagi, Katowice 2005, s. 186.
- <sup>8</sup> Ł. Demby, tamże, s. 189.
- <sup>9</sup> Cytuję na podstawie ścieżki dźwiękowej filmu.
- <sup>10</sup> N. Michałkow, dz. cyt., s. 34.
- <sup>11</sup> Mongolia Zewnętrzna to dziś niezależna republika, w przeciwieństwie do Mongolii Wewnętrznej będącej regionem autonomicznym Chińskiej Republiki Ludowej. Etnicznie i historycznie krainy te stanowią jedność, rozdzieloną przez wojny i podziały polityczne. W 2002 roku Mongolia, państwo o powierzchni ponad półtora miliona kilometrów kwadratowych, posiadała tylko 49 250 kilometrów dróg, z czego 1724 kilometry stanowiły drogi asfaltowe. Dla porównania – Polska przy obszarze 312 685 kilometrów kwadratowych posiada 423 997 kilometrów dróg, z czego drogi asfaltowe stanowią 295 356 kilometrów
- <sup>12</sup> Tamże.
- <sup>13</sup> Ł. Demby, dz. cyt., s. 188.
- <sup>14</sup> Cyt. za: L. Bazyłow, *Historia Mongolii*, Wrocław 1981, s. 225.
- <sup>15</sup> Tamże.
- <sup>16</sup> Tamże.
- <sup>17</sup> N. Michałkow, dz. cyt., s. 34.
- <sup>18</sup> Ł. Demby, dz. cyt., s. 192.
- <sup>19</sup> N. Michałkow, dz. cyt., s. 34.
- <sup>20</sup> Ł. Demby, dz. cyt., s. 191.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> A. Płachow, dz. cyt., s. 37.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Olga Tokarczuk w rozmowie z Kingą Dunin, w: K. Dunin, *Biegun*, „Wysokie Obcasy” 2007, nr 42, dodatek do „Gazety Wyborczej” nr 246, 2007, s. 17.