

# Ideologia – subkultura – breakdance

*Dzieci rock'n'rolla* Tiana Zhuangzhuanga

ALICJA HELMAN

Życie i kariera Tiana Zhuangzhuanga, urodzonego w 1952 r. w Pekinie rozwijały się według tego samego wzorca, jaki zdeterminował losy jego pokolenia, przyszłych filmowców Piątej Generacji, pisarzy, kompozytorów, malarzy i dramaturgów. Rewolucja Kulturalna była tym niewyobrażalnym wydarzeniem, które odmieniło ich los. Zmuszeni porzucić szkołę, oderwani od rodzin, zesłani do pracy na wsi, po kilku latach szli do wojska, co było najpewniejszą drogą powrotu na studia. Tian ukończył Pekińską Akademię Filmową w 1982 r. Wyjątkowo zdolny, wyróżniał się już szkolnymi filmami, a możliwość samodzielnego debiutu uzyskał bardzo szybko. Ale gdy zaczął realizować filmy będące wyrazem jego osobistych pasji, rozminął się z oczekiwaniami władz i publiczności, która nie rozumiała awangardowego języka. Gdyby nie interwencja Jorisa Ivensa, filmy *Na ziemi łowców* (*Liechang zhasha*, 1984) i *Złodziej koni* (*Dao ma zei*, 1986) nie weszłyby w ogóle na ekrany.

Kiedy zapytano Tiana, dlaczego zrobił taki film, jak *Dzieci rock'n'rolla* (*Yao-gun qingnian*, 1988), odpowiedział takim pytaniem: *A dlaczego nie powinienem go zrobić?*<sup>1</sup>. Motyw osobisty miał charakter finansowy. Skoro Tian raz już zdecydował się na rolę „człowieka do wynajęcia”, rezygnując z realizacji awangardowych filmów autorskich, które nie przyniosły mu nic prócz niepowodzeń, oczekiwał sukcesu finansowego. Jak wiadomo, nie odniosły go dwa pierwsze filmy, ale także *Artyści ludowi* (*Gushu Yiren*, 1987). Tym razem oczekiwania go nie zawiodły. *Dzieci rock'n'rolla* cieszyły się ogromnym powodzeniem u publiczności, choć krytyka wydawała się raczej zaskoczona.

Trudno istotnie podejrzewać Tiana o zainteresowanie subkulturą młodzieżową, rozwijającą się w wielkich miastach. Nie identyfikował się z tym pokoleniem ani jego problemami, ale przecież nie identyfikował się także z bohaterami swoich wcześniejszych dzieł. Paul Clark za uderzającą cechę stylu jego wczesnych filmów uznał zachowywanie chłodnego dystansu. Ten sam dystans obserwatora, który w żaden sposób nie należy do ukazywanego świata, jest widoczny w przypadku *Dzieci rock'n'rolla*.

Paul Clark, krótko omawiając film (na ogół pomijany przez innych autorów piszących o kinie chińskim lat osiemdziesiątych), tak charakteryzuje czas jego powstania: *Subkultury młodzieżowe w socjalistycznych Chinach zawsze istniały, lecz niska siła nabywcza i nierozwinięty sektor konsumencki ograniczały ekspresję młodzieżowej tożsamości i więzi społecznych. Wraz z reformami ekonomicznymi po 1978 r., które wzmocniły siłę nabywczą i dostarczyły dóbr do jej zaspokojenia, konsumenci chińscy z zapałem zaczęli korzystać z praw rządzących rynkiem. Wybór*

*dóbr konsumpcyjnych podlegał nieograniczonemu rozwojowi, podobnie jak możliwości w zakresie rozrywek, rekreacji, mody i stylu życia. W późnych latach 80. młodzi ludzie w miastach przyswoili sobie gusty muzyczne oraz style ubioru i zachowań, które były modne w Hongkongu, na Tajwanie i dalej. Dwadzieścia lat wcześniej ich rówieśnicy akceptowali dietę heroiczną opowieści o młodych mężczyznach sprawy Partii, takich jak żołnierz-altruista Lei Feng, sławny z cerowania skarpet swoich przyjaciół. Lecz już w połowie lat 80. Michael Jackson i Madonna mieli miliony więcej wielbicieli niż Lei Feng i jemu podobni. Subkultura rozwinęła się do takich rozmiarów, że zaczęto podejmować działania mające na celu jej sinicyzację<sup>2</sup>.*

Tu oczywiście ciśnie się pytanie, czy między Lei Fengiem a Madonną nie było niczego, co mogłoby pociągać chińską młodzież. Innymi słowy, jak wyglądała chińska muzyka rozrywkowa wcześniej? Czy nie było tradycji, która domagałaby się rewitalizacji? Czy jedyną opcją była sinizacja tego, co przyszło z Zachodu?

Faktem jest, że cała muzyka chińska pozostawała od lat pod silnym wpływem Zachodu, poczynając od działań pod auspicjami Ruchu 4 Maja 1919 r. Nowoczesność kojarzyła się z inspiracjami twórczością kompozytorów zachodnich. Tendencji tej ulegali zarówno artyści żyjący w Chinach, jak i zagranicą. Przyjęli przede wszystkim europejskie instrumentarium, ale też wiele zaczerpnęli z zachodnich technik i stylów. Nie oznaczało to jednak biernego naśladownictwa ani kopiowania, lecz próby wpisania tego, co tradycyjnie chińskie w nowy idiom. Tym samym – jak pisze Frederick Lau – zmieniło się samo pojęcie „muzyki chińskiej”, przekraczające dotychczasowe ramy wierności tradycji. Nie chodziło przy tym o aplikację melodii ludowych czy użycie pentatoniki, ale sięgnięcie do źródeł koncepcji filozoficznych, które stanowią fundament chińskiego pojmowania muzyki<sup>3</sup>.

Ten sam autor datuje pojawienie się muzyki popularnej w Chinach na lata 20., kiedy to zaczęto pisać utwory przeznaczone do masowej konsumpcji dla stale rosnącej populacji miast. Modelem dostarczał styl muzyczny filmów hollywoodzkich, dlatego też rozwój tej muzyki łączył się z przemysłem kinowym i nagraniami.

*Ta popularna forma rozrywkowa włączała elementy tradycyjnej muzyki chińskiej – pisze Lau – lecz transformowała je, tworząc jedyny w swym rodzaju gatunek.*

*Wczesna chińska muzyka rozrywkowa była utrzymana w stylu jazzowego big bandu, melodie wykorzystywały pentatonikę, a teksty były śpiewane po mandaryńsku. Wykonywano je głównie w nocnych klubach, na dancinгах i w kinie jako część taneczno-muzycznego show. (...). Muzyka ta była popularna w tym czasie w całym kraju, stając się w istocie pewnym rodzajem „muzyki narodowej”, przekraczającym lokalne skojarzenia i poczucie tożsamości<sup>4</sup>.*

Ponieważ teksty piosenek mówiły o miłości, zdradzie, implikując dekadencje, niektórzy krytycy uważali je za szkodliwe, nazywali „pornograficznymi” lub „żółtymi”.

Centrum tej muzyki stanowił Szanghaj, narzucając dominujące formy aż do lat 50. Gdy władze ChRL zakazały tego typu twórczości, nowym centrum stał się Hongkong (także Tajwan), gdzie nadal powstawały popularne piosenki zwane *shidaiqu*. Patronowały one, acz nie bezpośrednio, narodzinom lokalnego stylu muzyki popularnej, tzw. cantopop.

Ten rodzaj muzyki dominował w latach 70., inspirował ją zachodni folk rock (m.in. Carpenters, Bee Gees, John Denver). Kompozytorzy wykorzystywali zespół

rockowy jako akompaniament, sięgali też po gitarę elektryczną i syntezatory. Piosenki były śpiewane w języku kantońskim, acz różniły się od starszej kantońskiej muzyki rozrywkowej, bliżej związanej z operą. Dominował język potoczny, adresatem była młodzież miejska. Wykonawcy cantopop często śpiewali po kantońsku przeboje zachodnie i japońskie, poddając je rearanżacji, co nadawało im wyjątkowy charakter. W latach 80. i 90. rozwinęły się różne style.

Z początkiem lat 80. popularne piosenki z Hongkongu i Tajwanu zaczęto wykonywać także w Chinach. Zainspirowały one twórców miejscowych.

*„Jeśli zachodni rock jest jak potop, rock chiński jest jak nóż. Ten nóż dedykujemy wam” – powiedział Cui Jian, najbardziej znany chiński wykonawca rocka, poprzedzając tymi słowami wykonanie pieśni „Jak nóż” w marcu 1989 roku w Pekinie* <sup>5</sup>.

*Chińska muzyka popularna jest w mniejszym stopniu kwestią rozrywki – pisze Andrew F. Jones, najwybitniejszy na Zachodzie znawca tej problematyki – jest przede wszystkim polem walki, na którym toczy się spór ideologiczny. Chińska Partia Komunistyczna stale usiłuje wykorzystać przyjemności, których źródłem jest muzyka popularna, do utrzymania władzy, wsparcia własnej ideologicznej prawomocności i zarabiania pieniędzy. Znani autorzy tekstów, działający w obrębie przemysłu muzycznego wspieranego przez państwo, próbują posłużyć się popularnymi pieśniami jako forum dla kontrowersyjnych refleksji na temat chińskiej kultury i chińskiej nowoczesności. Muzycy rockowi, działając poza strukturami głównego nurtu muzyki popularnej, wprzęgają swoją muzykę w służbę ideologii opozycyjnej, ideologii indywidualizmu i antyfeudalizmu* <sup>6</sup>.

Jeśli spojrzeć na chińską muzykę rozrywkową jako całość, trzeba przyrównać ją nie tyle do noża, ile raczej – jak czyni to Jones – do szabli o podwójnym ostrzu. Dzieli się ona bowiem na dwa odmienne rodzaje: muzykę akceptowaną i wspieraną przez czynniki decydujące o kulturze – *tonusu yinyue* oraz undergroundową muzykę rockową – *yaogun yinyne*. Różnią się one pod każdym względem: produkcyjnym, dystrybucyjnym i wykonawczym. A także w zakresie treści i stylu muzycznego.

*Co ważniejsze – kontynuuje Jones – te dwa rodzaje, działając jak wehikuły artykulacji ideologii, czynią to w sposób diametralnie odmienny. Muzyka „tonusu” pełni dwie różne funkcje. Przeważająca część tej produkcji ma charakter propagandowy; jej tworzenie, rozpowszechnianie, wykonawstwo i treści są podporządkowywane ideologicznym imperatywom ChPK (...). W ostatnich latach mass media służyły jako forum dla rozległego ruchu „kulturowej autorefleksji” i „poszukiwania korzeni”. Muzyka „tonusu” pełniła w tych debatach złożoną rolę. (...) Muzyka rockowa była natomiast relegowana na subkulturowe marginesy. Uczestników tej subkultury łączyła spójna ideologia opozycji kulturowej. Muzycy oraz ich fani starali się uwolnić z ucisku i hipokryzji, w ich przekonaniu zjawisk endemicznych dla chińskiej „kultury feudalnej”, wierząc w indywidualizm i autentyczność. Ta subkulturowa ideologia pozostawała pod wpływem kultury masowej, ale ze swej strony wpływała na kulturę i sferę publiczną, w którą była wpisana* <sup>7</sup>.

Rozwój muzyki rozrywkowej łączył się nierozzerwalnie z adaptacją nowoczesnych technik zachodnich. O jej cechach dystynktywnych decyduje w znacznej mierze sposób rozpowszechniania. W Chinach, poczynając od lat 30., rolę tę pełniło kino, później przypadła ona telewizji, kasetom, płytom CD i DVD. Jest ona ze swej

natury muzyką miejską i w przeciwieństwie do folkloru, powstającego w poszczególnych regionach, ma charakter ogólnonarodowy. Jest to wszelako względne, ponieważ w istocie jest ona zjawiskiem międzynarodowym, w nieuchronny sposób przyswajają muzyczny synkretyzm i formy muzyki zachodniej, co przyznają sami Chińczycy.

Jones podkreśla fakt, że muzyka popularna w Chinach funkcjonowała od początku w służbie różnych ideologii politycznych i ruchów społecznych. Stanowiła ich odbicie.

*Najwcześniejsza forma muzyki popularnej, tzw. żółta muzyka – pisze Jones – wiązała się z zachodnim imperializmem i ideologią burżuazyjną. Lewicująca muzyka lat 30. i 40. czerpała inspirację z ideologii nacjonalistycznych, antyimperialistycznych i socjalistycznych. Rewolucyjna pieśń (gemin gequ) lat 50. zrodziła się z imperatywów ideologicznych, podczas gdy rewolucyjne opery (geming geju) z lat 60. i 70. były rezultatem usiłowań Bandy Czworoga, by kształcić naród w duchu maistowskiej ideologii walki klas i „rewolucji kulturalnej”. W tym sensie perswazyjne posłużenie się muzyką popularną jako instrumentem walki ideologicznej w „nowej erze” i centralna rola, jaką gra gatunek w kształtowaniu tej walki, nie tyle są nowościami, ile wyrazem ciągłości historycznej<sup>8</sup>.*

Przejęcie władzy przez ChPK radykalnie zmieniło oblicze muzyki rozrywkowej. Wszystkie formy jej produkcji, dystrybucji i rozpowszechniania zostały znacjonalizowane, a także sformułowano, w myśl wytycznych konferencji na temat sztuki i literatury w Yanan, zadania pod jej adresem. Miała propagować walkę klasową, rewolucyjny zapał i abstrahować od wyraźnie osobistych uczuć i pragnień. Rozpowszechniana przez środki masowego przekazu, eklektyczna w zakresie stylu (elementy folkloru, opery łączono z zachodnim sposobem instrumentacji) nie realizowała rynkowych potrzeb. Nie miała służyć rozrywce określonych ludzi czy grup społecznych, lecz pozostawać w służbie abstrakcyjnie pojmowanego ludu.

Lata 1978–1989 (okres tzw. kulturowej gorączki) przyniosły odrodzenie muzyki popularnej, której przypadła istotna rola w dokonujących się wówczas przemianach. Wzbogacił się rynek sprzętu elektronicznego, rósł import produkcji rodem z Tajwanu i Hongkongu, rozwijała się twórczość rodzima, różnicowały style muzyczne.

*Pieśni miłosne bazujące na modelach tajwańskich i tych rodem z Hongkongu (suqing gegu) rozpropagowały dyskoteki, podobnie jak „pieśni energii” (jinge), które czerpały inspirację z amerykańskiej i europejskiej muzyki rozrywkowej. W 1988 r. tzw. Północno-Zachodni Wiatr (xibeifeng) – styl, który mieszał muzykę ludową północno-zachodnich Chin z rytmemi disco i rocka – zdobył ogromną popularność. Wkrótce chiński rynek kasetowy podbił nowy styl – styl „pieśni więziennych” (qinge), których teksty mówiły o młodocianych skazańcach i przymusowo rustyfikowanej młodzieży w okresie Rewolucji Kulturalnej. Inni muzycy proponowali chaotyczne mieszanki jazzu, bluesa i zachodniej muzyki klasycznej. W tym samym czasie wyłonił się też całkowicie odmienny gatunek – rezultat wysiłków niewielkich grup muzyków undergroundowych w Pekinie – który zaczął się rozwijać poza mainstreamem. Był to rock<sup>9</sup>.*

*Dla zrozumienia różnych dróg, w których muzyka „tonusu” i muzyka rockowa – kontynuuje Jones – funkcjonują jako wehikuły artykulacji kulturowej i walki politycznej, nieodzowne jest posłużenie się kategorią ideologii. W sensie najbardziej li-*

teralnym ideologia wskazuje sieć przekonań, symboli i doktryn charakterystycznych dla danych grup w odniesieniu do ich życia kulturalnego, społecznego i politycznego (...) Ideologie te nie są ani monolityczne, ani statyczne, ani też przyjmowane bez oporu; są to instrumenty, za pomocą których różne ugrupowania społeczne uprawomocniają się, walczą o władzę lub dążą do jej utrzymania <sup>10</sup>.

Jak już powiedziano, *tongsu* i rock różnią się od siebie w każdej z trzech głównych dziedzin, która decyduje o ich egzystencji: produkcji, rozpowszechniania i samej twórczości jako takiej. Muzyka *tongsu* jest usankcjonowana, wspierana i kontrolowana przez ChPK. Wykonawcy, kompozytorzy i technicy są zatrudniani przez instytucje państwowe. Rock jest zjawiskiem nieoficjalnym, undergroundowym. Jest nieaprobowany i często ograniczany przez partię. Muzycy są niezatrudnionymi amatorami, niezrzeszonymi w żadnych organizacjach. Łączą się w zespoły, czerpiąc z własnych zasobów finansowych bądź polegając na zagranicznych inwestorach. *Tongsu* korzystają z pracy profesjonalistów, muzycy rockowi poprzestają na twórczości własnej. Nie nawiązują do wzorów, z których korzystają *tongsu*, sięgają wprost do Anglików i Amerykanów. Rzadko odwołują się do pentatoniki, przywiązują niewielkie znaczenie do linii melodycznej; śpiew jest z reguły ochryply i szorstki. Wokalista występuje z towarzyszeniem gitary elektrycznej. W zespole jest dodatkowa gitara, keyboard, bas, bęben oraz inne instrumenty. Na przykład Cui Jian miał w zespole saksofon, trąbkę oraz chińskie instrumenty dizi i suona <sup>11</sup>.

Celem autora tekstów jest *bepośrednia, autentyczna ekspresja „emami” i indywidualizm przeciwstawiany opresyjnemu, feudalistycznemu społeczeństwu. (...) Pieśni o jednostce zawierają ideologię polityczną i kulturową; dyskurs indywidualnej autentyczności staje się rodzajem językowego znacznika, w ten sposób subkultura muzycznego rocka tworzy subkulturę zbiorowości i kieruje swoje przekazy do szerszych kręgów niż te, w których sama się zawiera. Choć tematy jawnie polityczne rzadko pojawiają się w tekstach (w przeciwieństwie do tekstów „tonusu”), to jednak wiele pieśni kieruje się w stronę znaczeń kulturowych i politycznych. Pieśni o tematyce miłosnej zdarzają się bardzo rzadko, a jeśli się takie trafiają, ich idiosynkratyczna dwuznaczność sugeruje odczytywanie alegoryczne. Język, którym posługują się wokaliści, jest współczesny, miejski, kolokwialny. Kiedy odwołują się do poezji, nie zwracają się do tradycyjnych źródeł literackich i folklorystycznych, lecz do eksperymentalnej, nader indywidualistycznej „mglistej” poezji <sup>12</sup>.*

W omawianym okresie ramy tolerancji dla muzyki rockowej ulegały nieustannym zmianom i wahaniom. W czasach względnego odprężenia umożliwiano muzykom rockowym kontakt z szerszą publicznością przez dostęp do mediów i organizację koncertów na dużą skalę. Ale na przykład w trakcie kampanii przeciw burżuazyjnej liberalizacji i „zanieczyszczeniom duchowym” oraz natychmiast po stłumieniu rozruchów studenckich w 1989 r. rock podlegał surowym ograniczeniom. Przykładem może być kariera najpopularniejszego chińskiego rockmana Cui Jiana, który w 1986 r. wykonał *I Have Nothing* na pierwszym koncercie rockowym przeznaczonym dla szerokiej publiczności. Spotkał się wówczas z ogromnym aplauzem i w ciągu kilku miesięcy zdobył sławę. Ale we wspomnianej kampanii w 1987 r. padł jej ofiarą. Oburzeni oficjele formułowali swoje zastrzeżenia w postaci retorycznego pytania: *Jak młody człowiek w nowych, socjalistycznych Chinach może nie mieć niczego?* <sup>13</sup>. Otrzymał zakaz udziału w dużych koncertach,

pokazywania się w telewizji i nagrywania *I Have Nothing*. Rok później Cui Jian powrócił do łask, lecz nie na długo. Muzycy rockowi aktywnie uczestniczyli w manifestacji na placu Tianamen. Grali i śpiewali dla studentów. Jednak kiedy w 1990 r. ruszyła masowa kampania propagandowa na rzecz jedenastych Mistrzostw Azjatyckich (wzorowanych na modelu olimpiady), władze po raz kolejny zdecydowały się wykorzystać popularność Cui Jiana. Jego trasa koncertowa wiodła przez osiem największych miast chińskich i miała przynieść ogromne pieniądze. Tak by się zapewne stało, gdyby nie fakt, że koncerty te przeobrażały się w masowe demonstracje. Trasa została skrócona, a Cui Jian ponownie ukarany.

Czas postawić pytanie, kim byli wykonawcy rocka. Z reguły byli młodzi (16 do 33 lat), często po college'ach lub studiach muzycznych, ale nie brakło nastolatków-samouków, niekiedy też wykonawców muzyki *tongsu*, którzy porzucali ją na rzecz rocka. Z oficjalnego punktu widzenia postrzegano ich jako bezrobotnych. Próby odbywali albo we własnych domach, albo w wynajętych pokojach.

James C. Scott podkreśla pewne ograniczenia tematyczne ich repertuaru, w którym powracały motywy alienacji, ucisku i pragnienia wyzwolenia emocjonalnego. Chodziło jednak nie tylko o to, by dać wyraz rozczarowaniu współczesnym życiem, lecz także o próbę sformułowania wzorów oporu <sup>14</sup>.

Za książką Jonesa przytaczam próbki tekstów:

*Right next to us are observing eyes  
Every action, every move is caught in their staring eyes  
When I'm yelling, when I'm dancing, when I'm smiling at a girl  
Look behind me, there's someone saying my lifestyle's bad* <sup>15</sup>.

*Don't try to stop me again  
Don't use lies to trick me  
Don't try to hide the truth from me again  
I'll struggle free of these bonds in the end  
I don't need your promises, time would drag by slowly  
Even if I've suffered, the sun's rays will shine on me in the end* <sup>16</sup>.

*My red heart is gleaming  
Shining on these hands till they look black  
The guitar in my hands is like a knife  
I want to cut face till all that's left is your mouth  
I don't care who you are, my dear  
I want to trade you blood for your tears  
I don't care if you're an old man or a girl  
I want to cut at your hypocrisy till I get some truth* <sup>17</sup>.

Znajomość tych kontekstów pozwala lepiej zrozumieć film Tiana, który w żadnym ze swoich dzieł nie daje informacji, objaśnień czy komentarzy do tego, co przedstawia.

Formą faworyzowaną przez młodzież, którą pokazał w swoim filmie Tian, jest breakdance, jeden z elementów składających się na kulturę hip-hop. Narodziła się ona w Bronxie w latach 70. Do Chin dotarła znacznie później. Nosi tu nazwę *pilus*

(taniec piorunów), stanowiąc jedną z odmian tańca ulicznego. Jej rozwój datuje się dopiero na początek nowego wieku, ale ruch ten dawał o sobie znać wcześniej, w późnych latach 80., dzięki filmom amerykańskim oraz kontaktom muzycznym z Tajwanem i Hongkongiem.

Filmy te, wspomniane jako źródło inspiracji, to *Wild Style* (1982) w reżyserii Charlie Ahearna, do którego muzykę napisali Fab 5 Freddy i Chris Stein, oraz *Breakin* (1984) Joela Silberga z muzyką Michaela Boyda i Gary Remal.

Pierwszy film ukazuje graffiti, rap i breakdance wpisane w na wpół improwizowaną fabułę. Para bohaterów to Raymond (autor graffiti wykonywanych nocą w wagonach metra) i Rose pokrywająca swoimi graffiti mury Bronxu. Film rozwija się przez serię przypadkowych spotkań bohaterów z raperami i breakersami, a rzecz kończy się wielkim koncertem.

Fabuła *Breakin* ma charakter czysto pretekstowy. Obrazuje popisy choreograficzne trójki głównych bohaterów, ale też proces zawłaszczania ulicznego tańca amatorów przez komercyjny show-biznes.

W *Dzieciach rock'n'rolla* reżyser zademonstrował zjawisko na owe czasy nowe, dopiero wchodzące w modę, uprawiane przez środowiska undergroundowe.

Głównym przedmiotem zainteresowania twórcy był przede wszystkim taniec, piosenki pojawiały się rzadziej. Breakdance jest specyficznym trudnym typem tańca, rodzajem mowy ciała. W Chinach trafił na podatny grunt, gdyż umiejętności taneczne łączą się tutaj z akrobatyką i zdolnością do wręcz cyrkowych wyczynów, a także wymagają talentów improwizacyjnych.

Różne gatunki muzyki towarzyszą wykonywaniu breakdance. Najczęściej to funk, soul, breakdance, hip-hop i electro.

Oczywiście, opis figur wykonywanych przez bohaterów *Dzieci rock'n'rolla* mógłby mieć sens jedynie instruktażowy dla tych, którzy chcieliby naśladować chińską wersję hip-hopu.

Z uwagi na temat, osadzenie akcji we współczesności (*Dzieci rock'n'rolla* to obok *Specjalnej sali operacyjnej* jedyny film Tiana, który pokazuje Chiny połowy lat 80.), młodzieżowych bohaterów, położenie nacisku na muzykę i taniec, ten film jest diametralnie różny od tych, które Tian realizował wcześniej i później. Jednak przy bliższym przyjrzeniu się dostrzeżemy imponderabilia charakterystyczne dla postawy i stylu tego reżysera.

Paul Clark napisał żartobliwie, że Tian zrobił film o kolejnej mniejszości kulturowej nierozpoznanej przez specjalistów<sup>18</sup>. Środowisko młodzieżowe, które twórca pokazał w *Dzieciach rock'n'rolla* jest nie mniej „obce” i „egzotyczne” niż zagubione w odległych górach społeczności mongolska i tybetańska. Podobnie jak w tamtych dziełach nie ma tu punktów styku między roztańczoną młodzieżą a światem, który ją otacza. Można wręcz odnieść wrażenie, że prócz nich w Pekinie niemal nikogo nie ma.

W filmach *Na ziemi łowców* i *Złodziej koni* nie widzimy ani jednego przedstawiciela społeczności Han, którego tubylcy zapoznawaliby ze swoją kulturą i obyczajami. Oczywiście, są oni po drugiej stronie kamery, lecz starają się ukryć swoją obecność, przemówić niejako z wnętrza tej kultury, a nie jako obserwatorzy. Nie inaczej jest tutaj. Młodzi bohaterowie filmów nie wchodzą w żadne relacje z reprezentantami innej generacji. Mieszkają sami, spotykają się wyłącznie w swoim gronie, nie zabiegają o żadne inne kontakty.

We wcześniejszych (ale także często i późniejszych) filmach Tiana bohaterem jest outsider, człowiek odrzucony przez społeczność, w której żył, gdyż złamał rządzące nią prawa, został poddany ostracyzmowi (Wan) bądź wypędzony (Luerbu). Bohaterowie *Artystów ludowych* są też w pewien sposób, napiętnowani, stanowią najniższą, pogardzaną kategorię. W przypadku *Dzieci rock'n'rolla* jest inaczej. Nie oni zostają odtrąceni, ale to oni odtrącają. To oni sami uznają się za innych i chcą tacy być. Rezultat jest jednak podobny – żyją poza społeczeństwem. Przy okazji premiery filmu Tian porównał swoje pokolenie z młodzieżą współczesną. Wyraził nadzieję, że nie będzie ona żyła pod presją, którą odczuwali jego rówieśnicy (określił ją chińskim terminem *lei*, „zmęczenie”). Dostrzega paralele między uprzednią czcią dla boga (*koi shen*, czyli Mao) a charakterystyczną dla lat 80. „zczcią dla pieniądza”. Zrobił *Dzieci rock'n'rolla*, by zachęcić młodych do *lighten up*<sup>19</sup>.

Jeśli porównamy koncepcję gatunkową i strukturę *Dzieci rock'n'rolla* z wcześniejszymi filmami Tiana, bez trudu zauważymy, że w postawie reżysera nic się nie zmieniło. Twórcę zawsze interesował współczynnik dokumentalny, fabularny lokalizował się na odległym planie. Długie sekwencje dokumentalne dwu pierwszych filmów były przeplatane krótkimi wstawkami, w których dochodził do głosu „ludzki dramat” w postaci quasi-fabularnej.

W *Dzieciach rock'n'rolla* Tiana interesuje, jak można było tego oczekiwać, przede wszystkim taniec, niesłychanie dynamiczny żywioł breakdance. Film wypełniają sceny tańca, występy solowe, duety, tańce zbiorowe. Dopełnieniem są sceny wyścigów i crossów motocyklowych. Wprowadzenie wątku motocyklistów wzmacnia dynamikę dzieła, wnosząc element ryzyka i niebezpieczeństwa związanego z uprawianiem tego sportu i kaskaderskimi wyczynami motocyklistów.

Fotografując tańce i zawody motocyklowe, Tian jest w swoim żywiole. Do tego, by wyrażać to, co go interesowało, zindywidualizowani bohaterowie i ich losy mogą wydawać się wręcz zbędni. Film ogląda się nie dla ukazanej w nim historii, choć zarys takowej łatwo naszkicować.

Głównym bohaterem *Dzieci rock'n'rolla* jest Long Xiang. Przeświadczony, że stare formy tańca się przeżyły, porzuca państwowy zespół, w którym był zmuszony je wykonywać. Zostaje przedsiębiorcą próbującym znaleźć dla siebie miejsce we współpracy ze światem mody. Pokazy w efektowny sposób łączy z formami tanecznymi. Jest zakochany w partnerce Yuanyuan, która daremnie próbowała mu wyperswadować porzucenie kariery zawodowej. Oboje ciężko pracowali, by osiągnąć pozycję w swojej profesji. Ich związek przeżywa kryzys, mimo zabiegów Longa nie udaje się mu odzyskać dziewczyny. Gdy podejmuje ostatnią próbę, dowiaduje się, że Yuanyuan wyszła za mąż. Jest głęboko nieszczęśliwy i zawiedziony także i dlatego, że jego przyjaciel-motocyklista ginie w wypadku. Nie satysfakcjonuje go także współpraca z Luo Dan, dzięki której miał szansę wykazania swoich umiejętności na pokazach mody. Mimo że wspólnie odnieśli wielki sukces, Long Xiang wycofuje się. Może także dlatego, że nie akceptuje awansów ze strony zakochanej kobiety. Tym bardziej że znajduje nową dziewczynę, Xiaoxiao. Spotkali się przypadkiem, gdy rozklejała plakaty. Młodziutka, pełna entuzjazmu, od początku budziła jego sympatię. To właśnie na nią natyka się na ulicach miasta, gdy błąka się w deszczu ostatecznie odprowadzony przez Yuanyuan. Dziewczyna przyciąga go i zabiera do siebie. Z czasem nawiązuje się między nimi kontakt. Wspólnie podziwiają w parku nocny występ młodych ludzi, którzy popisują się



swobodnym wykonywaniem rock and rolla oraz breakdance'u. Widowiskowa partia filmu kończy się koncertem na kampusie, gdzie śpiewacy, tancerze i studenci wspólnie świętują. Następuje po tym scena, w której widzimy intymną zażyłość młodej pary. Dziewczyna, wychodząc do pracy, podaje Longowi śniadanie do łóżka i zostawia klucze. Po jej wyjściu krótki moment, w którym Long bierze klucze do ręki i nad czymś się zastanawia, sugeruje, że zapewne zdecydował się na trwały związek.

Gdy czyta się streszczenie, fabuła może wydawać się rozbudowana, ale w istocie pojawia się w postaci typowych dla filmów Tian „ułamków charakterystycznych”. Raczej w postaci sygnałów, niż rozbudowanego fragmentu. Wprawdzie konflikt w związku Longa z Yuanyuan znajduje odzwierciedlenie w dwu dłuższych partiach dialogowych, ale w istocie najlepiej obrazują go sceny, w których bohaterowie żegnają się przed drzwiami. Stanowią one rodzaj obrazowego lejtmotywu. Scena pierwsza ukazuje parę całującą się w windzie. Kolejna scena nie zawiera żadnych akcentów intymnych. Następnie Yuanyuan już tylko pozwala się pożegnać. Potem zatrzaskuje mu przed nosem drzwi windy. Gdy sytuacja staje się beznadziejna, Long idzie tylko do domu ukochanej, rzuca okiem na drzwi windy i wycofuje się. Ostatniej wizyty dziewczyna się nie spodziewa. Gdy otwiera drzwi Longowi, jest bardzo zaskoczona i nie ma zamiaru wpuścić go do wnętrza. Informację o tym, że wszystko między nimi skończone, przekazuje mu w progu.

Long poznaje Xiaoxiao, dziewczynę rozklejającą plakaty gdy jeszcze jest związany z Yuanyuan. Przypadkowe przelotne spotkania nie prowadzą jednak do nawiązania bliższego kontaktu. Dopiero potem, gdy dziewczyna zabrała go do siebie, Tian w charakterystyczny dla siebie sposób, króciutką wstawką sugeruje, że znajomość ta rozwija się. Przez chwilę widzimy ich jadących rowerami, uśmiechających się do siebie.

Na etniczną odrębność młodzieży, którą Tian pokazuje w filmie, wskazują tylko rysy twarzy. Chłopcy i dziewczęta są tacy sami jak ich amerykańscy czy europejscy rówieśnicy. Tak samo się ubierają, w ten sam sposób spędzają czas, słuchają tej samej muzyki, tańczą te same tańce. Efektowne są nie tylko same numery taneczne, ale też sposób ich fotografowania z wykorzystaniem zarówno efektów scenicznych (światło, kolor, dymy), jak i czysto filmowych (zmiany planów i kątów widzenia, ruch zwolniony, przenikania). Często Tian posługuje się też neutralnym czarnym tłem, by eksponować niemal geometryczny charakter tanecznych figur (zwłaszcza w partiach solowych Longa). Taniec współgra tu z kompozycją czysto plastyczną, tworząc jedyną w swoim rodzaju formę wypowiedzi. Ten film jest przede wszystkim widowiskiem i gdyby odjąć mu wątek romansowy, z równym powodzeniem mógłby być zrealizowany jako spektakl sceniczny.

Tylko kontekst pozwala dostrzec subwersywny ładunek filmu. Fakt, że bohater rezygnuje z uczestnictwa w subwencjonowanych i akceptowanych formach kultury, nie jest wyrazem buntu o charakterze estetycznym, ani nie wynika li tylko z pragnienia, by zmierzyć się z nowym wyzwaniem. Wybór Longa Xianga, który szuka dla siebie miejsca w obrębie strefy subkulturowej, szerzej – w subkulturze młodzieżowej jest też manifestacją o charakterze ideologicznym. Jones zwrócił uwagę na fakt, że w języku chińskim termin „subkultura” (*ya wenhua*) oznacza kulturę poddawaną represji. Tak też postrzegają swoją sytuację sami muzycy. To, że bohater wpisuje się w tę właśnie formację, charakteryzuje go jako buntownika, który decyduje się na niepewną przyszłość<sup>20</sup>.

Tian miał do dyspozycji zespół taneczny lotniczych sił zbrojnych ChRL, perfekcyjnie wykonujący swoje partie, znakomicie zgrany i wytrenowany. W rolach głównych obsadził jednak zawodowych artystów. Postaci kobiece zagrały Mai Ling (nominowana za najlepszą rolę żeńską na Festiwalu Stu Kwiatów) i Ke Shi. Dla pierwszej z nich był to debiut ekranowy, dla Ke Shi drugi film. Obie z powodzeniem grały dalej, zarówno w filmach, jak i serialach telewizyjnych. Zwłaszcza Ke Shi wyrosła na postać kultową. Główną rolę Longa Xianga zagrał zawodowy tancerz, obecnie nieżyjący już Tao Jin (1961–1997). W latach swojej edukacji zdobywał wszystkie możliwe nagrody i wyróżnienia. Szybko stał się wielkim fanem breakdance, a że taniec ten podbijał młodzież, która uczyła się go tańczyć na ulicach, rola Tao Jina w *Dzieciach rock 'n' rolla* wykreowała go na idola młodzieży. Wedle informacji w internetowych źródłach chińskich, scenariusz został oparty na osobistych przeżyciach tancerza, którego późniejsze życie zawodowe było pasmem sukcesów.

Tao Jin był nie tylko wysoce utalentowanym tancerzem, ale też odznaczał się wyrazistą osobowością, która odcisnęła na filmie swoje piętno.

Jak wspominałam, film odniósł w Chinach wielki sukces. Nikt jednak nie próbował dystrybuować go zagranicą, choć zapewne jako efektowny film muzyczny miałyby swego czasu pewne szanse. Jednakże świat interesował się wówczas wysoko artystycznym, awangardowym filmem chińskim, a nie produkcją rozrywkową. Na tę czas przyszedł później. Dla *Dzieci rock 'n' rolla* zbyt późno.

Tian Zhuangzhuang wrócił do ambitnego kina artystycznego w 1993 r. *Błękitnym latawcem* (*Lanfeng zheng*). Pokaz tego filmu w Cannes bez zgody władz ściągnął na niego dziesięcioletni zakaz pracy w zawodzie. Kolejny film, *Wiosna w małym miasteczku* (*Xiao cheng zhi chun*), zrobił dopiero w 2002 r. Po jego sukcesie Tian mógł pracować dalej bez przeszkód.

ALICJA HELMAN

<sup>1</sup> Wywiad przeprowadzony przez Zhanga Tielina w Pekinie 11 czerwca 1988 r., cytowany przez Paula Clarka. Por. tenże, *Reinventing China. A Generation and its Films*. The Chinese University Press, Hongkong 2005, s. 116.

<sup>2</sup> Tamże, s. 114-115.

<sup>3</sup> F. Lau, *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, New York – Oxford 2008, s. 99-100.

<sup>4</sup> Tamże, s. 4.

<sup>5</sup> Cyt. za: A. F. Jones, *Like a knife. Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, Cornell University, Ithaca, New York 1992, s. 1.

<sup>6</sup> Tamże, s. 3.

<sup>7</sup> Tamże, s. 4.

<sup>8</sup> Tamże, s. 10.

<sup>9</sup> Tamże, s. 17-18.

<sup>10</sup> Tamże, s. 20-21.

<sup>11</sup> Tamże, s. 97.

<sup>12</sup> Tamże, s. 24.

<sup>13</sup> Tamże, s. 94.

<sup>14</sup> J. C. Scott, *Dimination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Yale University Press, New Haven 1990, s. 118-119.

<sup>15</sup> A. w F. Jones, *Life a Knife*, dz. cyt., s. 104. Fragment pochodzi z *Bad lifestyle*. Tekst i muzyka Chang Kuan.

<sup>16</sup> Tamże, s. 106. Fragment z *Don't try to stop me again*. Tekst Wei Hua i Gao Qi, muzyka Gao Qi.

<sup>17</sup> Tamże, s. 148. Fragment z *Like a knife*. Tekst i muzyka Cui Jian.

<sup>18</sup> P. Clark, *Reinventing China*, dz. cyt., s. 114.

<sup>19</sup> „Yaogun Qingnian” *dui qunzhong shuo*. „Dazhong dianying” 1989, nr 3, s. 18. Cyt. za: P. Clark, *Reinventing China*, dz. cyt., s. 116.

<sup>20</sup> Tamże, s. 116.