

Dekada strachu

ALICJA HELMAN

Rewolucja kulturalna (1966-1976) była najcięższym doświadczeniem i największą tragedią, jakiej doświadczył naród chiński. Przyniosła dotkliwe straty i nieodwracalne zniszczenia w każdej dziedzinie życia: w sferze politycznej, społecznej, kulturalnej i moralnej. Spustoszyła wielowiekowe dziedzictwo materialnej i duchowej kultury Chin. Pozostawiła po sobie nieuleczalną traumę.

Ten okrutny czas nadal oczekuje na rozliczenie. Choć w sytuacji Chin wiele się zmieniło, pozostały krajem komunistycznym z całym nieodłącznym od tego systemu aparatem represji, zakazów i ograniczeń. W mniejszym stopniu dotyczyły one środowiska literackiego (pisarze wypowiadali się śmieiej, także na tematy, które jeśli nawet nie były zakazane, to w każdym razie źle widziane), ale już w dziedzinie filmu cenzura była niezmiernie surowa. Niemal wszystkie wybitne filmy realizowane przez pierwsze pokolenie, które ukończyło Pekijską Akademię Filmową w 1982 roku (a był to zarazem plon pierwszego naboru po 10-letniej przerwie w działalności uczelni), były bądź w ogóle niedopuszczone na ekrany, bądź natychmiast z nich zdjęte, a ich twórcy musieli szukać wsparcia dla swoich kolejnych dzieł u producentów z Hongkongu i Japonii. Nie powstał dotąd film, który przyniosłby rozrachunek z rewolucją kulturalną. Nie było to w ogóle możliwe. Wszelkie „porachunki” z komunistyczną przeszłością były dopuszczalne tylko wówczas, gdy przedstawiano je w wymiarze jednostkowym, jako odosobnione przypadki, w których winą obarczano nie system, lecz nadużycia ze strony pojedynczych osób.

Wśród twórców V generacji znaleźli się jednak reżyserzy, którzy motyw rewolucji kulturalnej włączyli w obręb swoich dzieł: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang i Zhang Yimou. Te filmy, jedyne w ich dorobku podejmujące ów temat, to odpowiednio: *Żegnaj, moja konkubino* (1993), *Niebieski latawiec* (1993) i *Aby żyć* (1994). Każdy z nich jest arcydziełem i bodajże najwybitniejszym utworem w dorobku ich autorów. Mimo podobieństwa tematu i sposobu potraktowania go są istotne różnice, które pozwalają reżyserom na odsłonięcie innego aspektu narodowej tragedii.

Wszyscy trzej twórcy doświadczyli osobiście skutków rewolucji kulturalnej. Jako młodzi chłopcy zostali wyrwani ze swego naturalnego otoczenia, pozbawieni edukacji i perspektyw na przyszłość; w odległych rejonach Chin spędzili lata najważniejsze dla kształtowania się osobowości.

Sytuacja Zhanga Yimou była najtrudniejsza. Sam oczywiście nie zdołał się niczym narazić, ale wystarczyło, że był dzieckiem swoich rodziców – ludzi wykształconych. Jego matka była dermatologiem, ojciec – oficerem Kuomintangu. Został więc uznany za „podwójnego kontrrewolucjonistę”. Był nim z racji historycznych (*lishi fangeming*) i jako działacz (*xian-xing fangeming*). Właśnie tacy

ludzie stanowili główny cel represji. Zhang został wysłany na wieś w 1969 roku, pracował na roli, a później przez siedem lat w fabryce. W chwilach wolnych oddawał się zajęciom sportowym i zainteresował się fotografią. Jego zdjęcia ukazywały się w lokalnych periodykach, m.in. „Shaanxi Daily”. Do Pekińskiej Akademii Filmowej trafił w 1978 roku razem z Chenem Kaige i Tianem Zhuangzhuangiem.

W wywiadach udzielanych przez Zhanga Yimou można znaleźć wiele wypowiedzi na temat wpływu, jaki rewolucja kulturalna wywarła na jego życie i twórczość. W wywiadzie udzielonym Tam Kwok-kanowi powiedział: *Rewolucja kulturalna była częścią naszej historii. To niezapomniane doświadczenie nie tylko dla mnie, lecz dla wszystkich ludzi mojej generacji. Dorastałem w cieniu rewolucji kulturalnej, miałem szesnaście lat i chciałem wszystko wiedzieć. To doświadczenie naznaczyło głęboko mnie i moje pokolenie. Nie sięgam z rozmysłem do tych wspomnień, lecz są one zakorzenione we mnie tak głęboko, że stają się punktem wyjścia wszystkich porównań i przeciwstawień w moim życiu, prowadzą do refleksji nad życiem i społeczeństwem, do kwestionowania ustalonych wartości i znaczeń. (...) To jest we mnie wszędzie, w każdym nerwie*¹.

Wypowiadając się na temat filmu *Aby żyć*, który reżyser uznał za najważniejszy, choć zarazem najtrudniejszy w swojej karierze, stwierdził, że realizacja filmów o rewolucji kulturalnej jest tym, czemu chciałby się poświęcić. *Niezliczone historie czekają na to, by je opowiedzieć – nie historie polityczne, lecz historie o życiu i naturze ludzkiej. (...) Chciałbym dogłębnie potraktować temat rewolucji kulturalnej i zrobić nie jeden film, lecz dziesięć. W obliczu wielkiej tragedii natura ludzka zostaje obnażona – wszystkie słabości wychodzą na jaw. To, w jaki sposób ludzie byli torturowani, łamani i manipulowani, jest wprost niewiarygodne*².

Dla Chena Kaige rewolucja kulturalna miała wymiar szczególny. Pochodził ze świetnie sytuowanej rodziny filmowców. Jego ojciec Chen Huai'ai był znanym reżyserem, matka – Yu Lan – gwiazdą filmową. Jak to subtelnie ujmuje jego biografowie, jako nastolatek odpowiedział na wezwanie Mao pod adresem młodzieży, denuncjując własnego ojca jako kontrrewolucjonistę. Chen senior został zesłany na ciężkie roboty, jego syn wraz z młodzieżą inteligentką także wyjechał na wieś, gdzie spędził trzy lata, pracując w prowincji Yunnan. Ciężar tej podwójnej traumy pozostawił wyraziste piętno na jego twórczości. Wprawdzie konflikt rodzinny zażegnano, a Chen senior został producentem filmu *Żegnaj, moja konkubino*, niemniej zdrada ze strony najbliższych jest jednym z głównych motywów kina Chena Kaige. Pytany przez Michaela Berry o to, dlaczego robi wyłącznie filmy bezbrzeżnie ponure i pesymistyczne, odpowiedział: *Chciałbym pewnego dnia zrobić film pogodny. Lecz to, co przeszedłem w wymiarze historii i czego osobiście doświadczyłem, całkowicie mi to uniemożliwia*³.

Tian Zhuangzhuang wychował się w uprzywilejowanym środowisku – jego rodzice byli gwiazdami filmowymi, dorastał w Pekinie, w ich domu bywały czołowe osobistości świata filmu. Po wybuchu rewolucji kulturalnej dołączył do lokalnej brygady młodzieżowej, z którą wyjechał na wieś. Kolejnym doświadczeniem była trzyletnia służba wojskowa, ale nie czuł żadnego pociągu do kariery militarnej. Szukając dla siebie odpowiedniej pozycji, zajął się fotografią, ale bardziej pociągał go film. Rozpoczął pracę jako asystent operatora w China Cultural Film Studio, gdzie spędził trzy lata, po których zgłosił się do Pekińskiej Akademii Filmowej na Wydział Reżyserii.



Niebieski latawiec, reż. Tian Zhuangzhuang (1993)

W wypowiedziach na temat tych lat Tian Zhuangzhuang ujawnia te same dramatyczne przejścia, które były udziałem całej ówczesnej młodzieży inteligentnej. Wspominając rewolucję kulturalną, powiedział: *Było tak jak gdyby niebo spadło mi na głowę i świat wywrócił się na opak. (...) W mgnieniu oka moja rodzina znalazła się na dnie drabiny społecznej, doznała wszelkiej możliwej niesprawiedliwości. W tych okolicznościach człowiek czuje się zagubiony i nie wie, jak reagować. Byłem tylko dzieckiem i próbowałem trzymać się z daleka. Po raz pierwszy zetknąłem się z polityką i to pozostawiło mi pewien rodzaj psychologicznego urazu. W tym czasie moja rodzina została zniszczona, nagle rodzice zniknęli, zesłani do pracy stali się celem prześladowań*⁴.

Pierwsze lata rewolucji kulturalnej reżyser uznał za najważniejsze w swoim życiu. *Te lata – wspomina – zmusiły mnie, bym nauczył się być człowiekiem niezależnym; zrozumiałem, jak powinienem chronić siebie, jak nawiązywać kontakty z ludźmi i żyć w społeczeństwie*⁵. Z pewnością te lata nauki nie były łatwe. Spróbujmy jednak oddać głos samym filmom.

Kiedy w 1992 roku wszedł na ekrany film Chena Kaige *Żegnaj, moja konkubino*, okazało się natychmiast, że poruszenie tematu rewolucji kulturalnej jest wysoce niepożądane. Został wydany odpowiedni dekret, który zakazywał wyświetlania nie tylko filmu Chena Kaige, lecz także *Niebieskiego latawca* Tiana Zhuangzhuanga i *Aby żyć* Zhanga Yimou. Wiele innych filmów znajdujących się wówczas w produkcji, w których podejmowano ten temat, nie zostało ukończonych. Te, które ostatecznie powstały, mówiły o rewolucji kulturalnej nie wprost bądź w sposób bardziej niż ostrożny.

Podobnie jak dzieła Tiana Zhuangzhuanga i Zhanga Yimou, *Żegnaj, moja konkubino* nie jest filmem *tout court* o rewolucji kulturalnej. Akcja rozgrywa się

w ciągu pięćdziesięciu lat i dotyczy takich wydarzeń, jak przewrót dokonany przez Chang Kaj-szeka, podbój części Chin przez Japonię, rewolucja i wojna domowa, powstanie Chińskiej Republiki Ludowej, rewolucja kulturalna i proklamowanie jej zakończenia. Wydarzenia te nie są jednak treścią filmu ani nie zostają poddane historiozoficznej refleksji. Stanowią tło losów trójki bohaterów, którzy choć w historię uwikłani i przez nią zniewoleni, żyją przede wszystkim sprawami swojej profesji – Douzi, przybierający pseudonim Chen Dieyi, i Shitou, występujący jako Duan Xiaolan, są śpiewakami Opery Pekińskiej, kształconymi do tego zawodu od dzieciństwa. Werdykt z Cannes głosił, że film nagrodzono za analizę politycznej i kulturalnej historii Chin oraz cudowne połączenie spektakularności i intymności. W istocie analiza ta polega na przedstawieniu szczególnej więzi, jaka łączy wielką historię Chin i Operę Pekińską.

Opera Pekińska była początkowo lokalnym teatrem w południowych Chinach. Została przeniesiona do Pekinu pod koniec XVIII wieku przez cesarza Qiaulonga. Zyskała ogromną popularność i od tego czasu była narodowym teatrem Chin. W ujęciu Chena Kaige Opera Pekińska jest synonimem tradycyjnej kultury Chin, jej przywiązania do niezmiennych form, pielęgnowania ideałów piękna i doskonałości. Na przykładzie Douzi i Shitou obserwujemy, jak wysokiego kunsztu i wieloletniego morderczego treningu wymagała edukacja śpiewaka operowego i jego przygotowanie do wykonywania przez całe życie jednej roli. Dla naszych bohaterów są to role Króla (Shitou) i jego Konkubiny (Douzi) w operze pod tym samym tytułem co film. *Pojęcie lojalności udratyzowane w tej operze pozwala skomentować złożoność tej części historii, której bohaterowie są świadkami*⁶.

Opera cytowana w filmie Chena Kaige była jedną z faworyzowanych pozycji repertuaru teatru pekińskiego. Mówi o pięcioletnim współzawodnictwie między dwoma władcami – królem Chu i królem Han. Chu przegrywa wojnę i władza przechodzi w ręce dynastii Han. W czasie ostatniej bitwy do obozu króla Chu



Niebieski latawiec, reż. Tian Zhuangzhuang (1993)

przybywa jego ulubiona konkubina Yu Ji. Próbuje dodać królowi odwagi i pocieszyć go. Gdy w obliczu całkowitego osaczenia nie ma już żadnej nadziei, Chu proponuje kobiecie wspólną ucieczkę, próbuje ją też odesłać do obozu przeciwnika, lecz ona, wierna do końca, odbiera sobie życie jego szablą.

W życiu naszych bohaterów, gdy dorastają i zyskują sławę, codzienność i scena przeplatają się ze sobą aż do niemal całkowitego utożsamienia. Sytuacja Shitou jest prostsza. Przypadła mu wymarzona rola męska, jest „królem”. Dla Douzi utożsamianie się z postacią konkubiny staje się źródłem głębokiego osobistego dramatu. Jego poczucie tożsamości zostaje zachwiane, nie może identyfikować się ani ze swoją płcią, ani pozycją kulturową. Jego przywiązanie i miłość do Shitou przybierają postać obsesji. Dzieje się tak nie dlatego, że Douzi odnajduje się jako gej. W istocie darzy Shitou miłością heteroseksualną, kocha jak kobieta, bowiem czuje się kobietą i konsekwentnie zajmuje tę pozycję w życiu i na scenie. Związek bohaterów jest niemal symbiotyczny, choć na płaszczyźnie fizycznej nigdy nie zostanie zrealizowany. Shitou zakochuje się w Juxian, pięknej prostytutce z luksusowego domu publicznego, a ona decyduje się dla niego zmienić swoje życie. Ich ślub jest w oczach Douziego aktem okrutnej zdrady; mężczyzna darzy Juxian niekłamaną i odwzajemnioną nienawiścią. On jest zazdrosny o miłość, ona o partnerską więź, która łączy Shitou i Douziego – „Króla” i jego „Konkubinę”.

Odtąd relacje między bohaterami będą się rozwijać pod znakiem zdrady, która łączy i zarazem dzieli całą trójkę. Życie Shitou jest pełnowymiarowe – mężczyzna spełnia się nie tylko na scenie, lecz również w życiu prywatnym, jego charakter ewoluuje. Douzi nie zmienia się nigdy, nawet gdy wokół niego zmienia się wszystko; życie jest dla niego jak scena, scena jak życie. Śpiewa dla wszystkich i w każdych okolicznościach, nawet wówczas, gdy jest to poczytywane za akt narodowej zdrady, co wyrzuca mu Shitou. Politycznie całkowicie indyferentny Douzi nawet nie zdaje sobie sprawy z tego, co czyni. Gdy Japończycy wtrącają Shitou do więzienia, przyrzeka Juxian, że spowoduje jego uwolnienie, jeśli ona wróci do burdelu. Kiedy małżonkowie pozostają razem, Douzi nawiązuje romans z protektorem opery, Yu-anem; uzależnia się też od opium, a dawni przyjaciele próbują mu pomóc.

Aż do rewolucji kulturalnej zdrada ma przede wszystkim wymiar prywatny, jest sprawą relacji między bohaterami. Wszystko się zmienia, gdy do władzy dochodzą komuniści. Pojawia się też czwarty partner układu – Xiao Si, uczeń i wychowanek Douziego, który w przyszłości powinien zająć jego miejsce na scenie. Xiao Si nie ma zamiaru znosić tyranii swego protektora, który kształci go tymi samymi okrutnymi metodami, jakimi kształcono jego, porzuca go i w konsekwencji zwraca się przeciw niemu.

Wydarzenia rewolucji kulturalnej, której ofiarą padną wszyscy bohaterowie prócz triumfującego hunwejbina Xiao Si, są antycypowane już wcześniej – tym, co się dzieje zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Komunistyczne władze atakują bastion chińskiej tradycji – operę, czemu ostro przeciwstawia się Douzi, dowodząc, że wszelkie zmiany mogą tylko zniszczyć piękno spektaklu. Niewrażliwy na rewolucyjną frazeologię nie zdaje sobie też sprawy, że głosząc takie poglądy, osobiście się naraża, a skutki nie dają na siebie długo czekać. Gdy pewnego wieczoru przygotowuje się do spektaklu w swojej życiowej roli, nagle pojawia się Xiao Si w stroju konkubiny. Następuje jedna z klasycznych sytuacji, które powoduje polityka reżimu i jego przedstawicieli. Douzi orientuje się, że

Shitou wiedział o tym, co go spotka i to właśnie jest dla niego najdotkliwszym ciosem. Shitou sądził, że partner zostanie wcześniej powiadomiony przez kogoś innego. Mściwy Xiao Si z satysfakcją informuje, że przeznaczył tę rolę właśnie dla niego. Shitou odmawia wyjścia na scenę, lecz ostatecznie załamuje się i decyduje wystąpić. Sam Douzi podaje mu jego królewską maskę i w milczeniu odchodzi. Shitou, który raz go zdradził dla miłości kobiety, zdradza teraz powtórnie jako nielojalny partner.

Scena, w której widzowie zostają poinformowani o wybuchu rewolucji kulturalnej, zostaje zlokalizowana między dwiema charakterystycznymi sytuacjami. Na próby przeprosin i usprawiedliwienia ze strony Shitou Douzi odpowiada pytaniem: *Dlaczego Konkubina musi umrzeć?* Powolnym, rytualnym niemal gestem podpala swoje stroje operowe. Sytuacja, która rozgrywa się tuż po proklamacji, ukazuje rodzaj „stypy” odprawianej przez Shitou i Juxian. Wydają się w pełni świadomi tego, co teraz nieuchronnie nastąpi. Piją wódkę z jadesitowych czarek, wiedząc, że czynią to po raz ostatni. Tłuką kunsztowne naczynka, które i tak musieliby zniszczyć. Są częścią starego świata, który ma zniknąć bez śladu.

O samej rewolucji kulturalnej dowiadujemy się z komunikatu radiowego, który proklamuje nowy porządek, ogłasza zagładę starego świata, wywołanie wszelkiej reakcji i wrogów klasowych, głębokie przeistoczenie duszy narodu. Nim zobaczymy publiczny wymiar rewolucji, jej przełożenie na działania Czerwonej Gwardii, obserwujemy, jak przemożną władzę nad ludźmi obejmuje strach. Następująca nieco później scena przesłuchania Shitou już samym skrótem wizualnym oddaje sytuację człowieka bezbronnego w obliczu nieznanego niebezpieczeństwa. Nieznanego, gdyż rewolucja nie tylko przestawiła znaki wartości, które społeczność zdołała jakoś przyswoić, lecz je w ogóle wymazała. Nie wiadomo, co czynić, kto jest dziś wrogiem, w sytuacji gdy *pierwsi stają się ostatnimi*, i kto sprawuje władzę i podejmuje decyzje. Widzimy Shitou samotnego w ogromnej przestrzeni, on sam znajduje się w świetle, otoczony przez ciemność. Ten, kto pyta, jest tylko głosem dobiegającym z oddali przez megafon jak głos groźnego Boga. Oskarżyciele wyłaniają się stopniowo z cienia i ku zaskoczeniu Shitou są to ludzie, którzy raczej winni być oskarżonymi. By tego uniknąć, denuncjują innych, nie wahając się przed pomówieniami. Absurd sytuacji, w której się znalazł, prowokuje Shitou do desperackiego gestu – uderza się cegłą w głowę. Nie miał za sobą podejrzaną przeszłość Douziego, mogłoby się wydawać, iż niczym nie zawinił. Fakt, że był królem na scenie, wystarczył, by mu przypisać zachowania z politycznego punktu widzenia przestępcze i włożyć w usta kwestie, których nigdy nie wypowiedział.

Bohaterowie są ofiarami reżimu, lecz nie w ten prosty i w wymiarze moralnym „czysty” sposób, jak staną się nimi bohaterowie filmów Zhanga Yimou i Tiana Zhuangzhuanga. Douzi i Shitou zostaną nie tylko ukarani, lecz także pozbawieni ludzkiej godności, ostatecznie poniżeni, zmuszeni ugodzić w tych, których kochają. Krytyka zachodnia, rozpatrując ten aspekt filmu Chena Kaige, nazwała go orwellowskim. Rzeczywiście okrutna scena oskarżeń i samooskarżeń na placu, kiedy Czerwona Gwardia znęca się nad trupą operową, przypomina sytuację z *Roku 1984* – bohater w obliczu tortury, której obawia się najbardziej na świecie, krzyczy, by uczyniono to kochanej przezeń kobiecie. Orwellowska fraza: *zdradziłem Ciebie, a ty zdradziłeś mnie* – przed niczym nie chroni ani nie zabezpiecza. Giną jedni i drudzy (*tu leżą oni, a tu leżymy my*).

Czerwona Gwardia pędzi przed sobą i rzuca na kolana trupę Opery Pekinńskiej. Jak na ironię ubrani w swoje sceniczne stroje, w pełnym makijażu, z tabliczkami na szyi głoszącymi ich hańbę, mają wyznawać własne i cudze „zbrodnie”, co hunwejbini i sprowokowany tłum kwitują okrzykami: *Precz z nim!* Douzi i Shitou klęczą obok siebie, Juxian znajduje się w tłumie pełna lęku o los męża. Główny atak jest skierowany na parę przyjaciół. Shitou zmuszony do oskarżania Douziego próbuje początkowo wybrnąć z godnością. Mówi o nim jak o człowieku owałdniętym jedną namiętnością – operą. Żyje tylko po to, by śpiewać i jest mu obojętne, dla kogo śpiewa. Ta elegancka formuła denuncjacji, „zdrady”, nie zadowala jednak prześladowców. Shitou musi posługiwać się obelżywymi epitetami, a wreszcie, owałdnięty strachem, piętnuje przyjaciela jako homoseksualistę przy wtórze triumfalnego wycia tłumu. Douzi dokonuje swojego aktu zdrady niejako dobrowolnie. Pełen gorczy wyrzuca zebranym, iż wszyscy go zdradzili i sami nie zasługują na nic innego. Jego oskarżyciel Shitou to bywalec domów publicznych, który poślubił prostytutkę. Shitou zostaje zmuszony, by się do tego przyznać, i co więcej, wypiera się żony, utrzymując, że jej nie kocha i nie chce mieć z nią nic wspólnego. Odnosimy wrażenie, że każdy z tych dręczonych ludzi mówi wszystko, czego od niego oczekują (Czerwona Gwardia wymusza publiczne zeznania na temat faktów, które są jej już znane), byle tylko położyć kres sytuacji nie do wytrzymania.

Tak więc zamyka się krąg zdrad wzajemnych. Xiao Si zdradził trójkę przyjaciół, co uczyniło ich ofiarami, lecz oni z kolei wszyscy zdradzili sami siebie i swoich najbliższych gestami ostatecznego pohańbienia.

Juxian nie mogła tego przeżyć. Wróciwszy do domu, popełniła samobójstwo. Shitou znajduje ją wiszącą na środku pokoju. Film nic nie mówi o tym, jak Shitou i Douzi przeżyli kolejnych jedenaście lat. Widzimy wprawdzie scenę aresztowania Douziego przez Czerwoną Gwardię, ale rozgrywa się ona w milczeniu. Ciemność, która potem zapada na ekranie, jest zarazem ciemnością, która ogarnęła ich życie. Spędzili zapewne te lata w obozie reedukacyjnym na wsi, lecz zdołali przeżyć.

Film jest ujęty klamrą wydarzenia z 1977 roku, kiedy to Douzi i Shitou wkraczają do pustego gmachu opery w swych dawnych kostiumach Króla i Konkubiny. Próbują scenę ze swego spektaklu, finał, w którym umiera Konkubina. Douzi popełnia samobójstwo.

Niebieski latawiec powstał w 1993 roku po latach, kiedy Tian Zhuangzhuang realizował filmy komercyjne zrażony niepowodzeniami swoich pierwszych „etnicznych” dzieł – *Na nawiedzanej ziemi* (1985) i *Złodzieja koni* (1986). Wyświetlane w znikomej liczbie kopii praktycznie nie zdołały zaistnieć.

Tian Zhuangzhuang przystąpił do realizacji *Niebieskiego latawca* w przeświadczeniu, że jeśli ma w życiu czegoś dokonać jako twórca, musi ponieść ryzyko artystyczne i moralne. To bezsporne arcydzieło było też wypowiedzią najbardziej osobistą. Reżyser został uznany przez magazyn „Time” za najlepszego reżysera chińskiego wszystkich czasów, a *Niebieski latawiec* za najwybitniejszy film roku. Pokazany w Cannes bez zgody władz przyniósł swemu twórcy 10-letnią banicję.

Tian Zhuangzhuang ukazał w swoim filmie pierwszych kilkanaście lat komunistycznych rządów, kończąc na wybuchu rewolucji kulturalnej. Jego film miał pierwszoosobową narrację, był opowieścią dziecka, małego Tietou. Bohater był ewidentnie

młodszy niż reżyser w tych latach, niemniej krytykom nasunęło się pytanie o autobiograficzne akcenty i przyczyny wyboru takiej właśnie perspektywy.

W filmie nie ma wszelako wątków osobistych, nawiązania do własnych przeżyć są nieliczne (postać Zong Pinga reżyser wzorował na swoim wuju), wykorzystane zostały natomiast doświadczenia scenarzysty, Xiao Mao. Tian Zhuangzhuang posłużył się perspektywą dziecięcego spojrzenia, by osiągnąć swego rodzaju „obiektywizm”. Dziecko opowiada o tym, co widzi, bez interpretacji i oceny. Gdyby odwołać się do perspektywy ludzi, którzy doświadczyli tego na własnej skórze, subiektywizm byłby nieunikniony. Właśnie brak owego „rozumiejącego wyjaśnienia” w relacji Tietou sprawia, że robi ona tym silniejsze wrażenie. Tietou mówi tylko, że tak było, ale przecież nie wie dlaczego ani nie potrafi ustosunkować się do tego, co widzi. Emocjonalnie reaguje na zdarzenia, które dotyczą go w sposób najbardziej osobisty i bezpośredni – zesłanie ojca do obozu, śmierć ojczyzna, poczucie wyobcowania w trzeciej z kolei rodzinie.

Chciałem opowiedzieć tę historię z perspektywy fragmentarycznych spojrzeń dziecka. To, co zapamiętuje dziecko i to, co zapamiętuje dorośli, to dwie różne sprawy. Ja sam pamiętam polowanie na wróble, wytop stali, zbiorowe kuchnie. Dla mnie to były najszczęśliwsze lata mojego życia – lecz dorośli patrzyli na te sprawy inaczej. Zdawało się, że czuliśmy, iż dorośli są czymś zestresowani, jak w przypadku kampanii antyprawicowej, lecz jako dzieci nie byliśmy świadomi tego, co się dzieje. Czuliśmy, że jest źle, lub dostrzegaliśmy, że z jakichś powodów ciotki i wuj nie ma już wśród nas. Rozmawialiśmy z kolegami szkolnymi, dowiadując się, że ich rodzice zostali zesłani do pracy na wieś. Doświadczaliśmy nader dziwnych emocji, lecz nie wiedzieliśmy, co się naprawdę dzieje, co jest przyczyną tego wszystkiego⁷.

Film Tiana Zhuangzhuanga nabrzmiewa tym podskórnym niepokojem, który ostro kontrastuje z radosną bez troską dziecka otoczonego najczulszą opieką matki. Ta bez troska nie jest oczywiście udziałem dorosłych, choć wydaje się, że i oni nie pojmują znaczenia tego, co się dzieje i jaki to będzie miało wpływ na ich życie.

Film zaczyna się od komunikatu radiowego, który donosi o śmierci Stalina. Zgromadzeni wokół głośnika ludzie pytają siebie nawzajem, kto to właściwie był. Nikt nie wie. To pierwszy sygnał świadczący o indyferentyzmie politycznym mieszkańców miasteczka, którzy żyją swoimi sprawami codziennymi. Wiedzą jedynie to, że władzy należy być posłusznym i podporządkowywać się bez szemrania, co właśnie czynią, nawet z entuzjazmem i zapałem.

Film jest podzielony na trzy części, segmentowany wszelako nie przemianami w życiu politycznym, lecz etapami w życiu rodziny, a ściślej matki Tietou. Część pierwsza nosi tytuł *Ojciec*, druga – *Wuj* (zostaje pierwszym ojczymem), trzecia – *Ojczym* (drugi ojczym). Życie tych trzech kolejnych rodzin jest jednak determinowane „wiatrem historii”, czego najczęściej nie są do końca świadomi. *Ci dobrzy obywatele* – pisze Roger Ebert – *rozumieją, że po rewolucji naród musi się zmienić. Robią, co mogą, by nadążyć, lecz nie rozumieją, że za tymi zmianami nie ma żadnego racjonalnego planu. Polityczne wiatry, które zmieniają kierunek z sezonu na sezon, działają tylko w tym celu, by wymieść każde odchylenie i zniszczyć indywidualność – by stworzyć klimat strachu, za pomocą którego można sprawować kontrolę nad krajem⁸.*

O ile w filmach Chena Kaige i Zhanga Yimou rewolucja kulturalna jest punktem kulminacyjnym, o tyle u Tiana Zhuangzhuanga jest finałem, po którym

następuje już tylko werbalne *post scriptum*. W *Niebieskim latawcu* mamy do czynienia z progresją zdarzeń, zarazem groźnych i absurdalnych. Shaolong, ojciec chłopca, zostaje zesłany do obozu pracy (ginie tam w wypadku) w rezultacie incydentu niemal groteskowego. Byłby tylko groteskowy, gdyby nie był zarazem tak przerażający. W miejscu pracy ojca Tietou odbywa się zebranie mające na celu „oczyszczenie” szeregów z elementu prawicowego. Shaolong wychodzi w pewnym momencie do toalety. Właśnie wtedy odbywa się głosowanie, a wracający bohater zdaje sobie sprawę, że wybrał niewłaściwą chwilę.

Nie wszystkie takie incydenty są jednoznacznie czytelne. Na przykład historia dziewczyny, która tańczy w zespole wojskowym i błaga, by mogła wrócić do pracy w fabryce. Zostaje surowo upomniana i w ostatecznej konsekwencji ukarana zesłaniem, bowiem odmawiała wykonywania swoich patriotycznych obowiązków. Film nie mówi, na czym one polegały, ale my możemy się dowiedzieć z innych źródeł. Tancerki z takich zespołów były dziewczynami do towarzystwa dla partyjnych notabli, przed którymi występowały. Sam Mao gustował w takich rozrywkach⁹.

Tian Zhuangzhuang nie ukazuje i nie piętnuje winnych. Cóż mógłby wiedzieć na ten temat mały narrator? Nie oglądamy w tym filmie przywódców partyjnych ani ludzi, których moglibyśmy po prostu nazwać złymi. *Nawet tłumy, które szaleją na ulicach, rozlepiają plakaty i wykrzykują slogany* – pisze Ebert – *składają się z sąsiadów, którzy w pewnym sensie po prostu próbują robić to, co właściwe. (...) W tym oszalałym społeczeństwie nie ma dobrych i złych; różnica polega na stopniu niezależności od tłumu. (...) Tłum nie pojawia się z zewnątrz, lecz składa się ze zwykłych ludzi, którzy próbują być dobrymi obywatelami. Zostali zdradzeni przez swoich przywódców, a szaleństwo jest wszędzie wokół – uznają zatem polityczny zelotyzm za swój patriotyczny obowiązek*¹⁰.

W *Niebieskim latawcu* rewolucja kulturalna pojawia się niepostrzeżenie, w momencie gdy staje się sprawą, która dotyczy także Tietou. Dzieci opuszczają gmach szkoły, tłuką szyby, radośnie podchwytyją hasła potępiające wychowawców. Wydaje się, że po prostu dokazują jak spuszczone ze smyczy młode zwierzaki, którym inicjatywa Czerwonej Gwardii dostarczyła okazji do świetnej zabawy. Z uciechą piętnują swoją nauczycielkę i obcinają włosy rozpaczliwie protestującej kobiecie. Tietou, bez żadnej świadomości znaczenia tego, co się stało i w czym sam uczestniczył, pełen entuzjazmu opowiada matce o tym fakcie. Tłumaczy, że nauczycielka była złą osobą, ponieważ ich karmiła i karała. Wszyscy solidarnie występowali przeciw niej, rozlepiając oskarżycielskie plakaty i wznosząc okrzyki. Chłopiec nie pojmuje przerażenia matki, która uderza go w twarz.

Początkowo rewolucja kulturalna dla Tietou oznacza jedynie wielkie wakacje. Nie ma zajęć w szkole, sporadycznie odbywają się jedynie meetingi, dzieci swobodnie waleśają się po całych dniach, w sposób niedorzeczny komentując to, co mogą zobaczyć i usłyszeć. Trzecia rodzina Tietou też jest zagrożona. Nie byli udanym stadłem, chłopiec nie znosił ojczyma, a matka czuła się w tym domu raczej służącą niż szczęśliwą małżonką. Poślubiła dostojnika partyjnego, który zapewnił dostatek i komfort; przy nim mogła czuć się bezpieczna i spokojna o przyszłość Tietou. Pewnego wieczoru ojczym, próbując ocalić bliskich, proponuje rozwód. Już pojawiły się plakaty i oskarżenia przeciw niemu, w każdej chwili może się spodziewać bezpośredniego ataku. Zostawia im pieniądze i namawia do rychłego rozstania. Powodowana lojalnością i poczuciem solidarności Shujuan



Żegnaj, moja konkubino, reż. Chen Kaige (1993)

odmawia. Niewiele jej jednak pozostaje czasu, by ewentualnie zmienić swoją decyzję. Gdy pewnego dnia wraca do domu, są już tam chłopcy z Czerwonej Gwardii, którzy przyszli po jej męża. Ciężko chory na serce nawet nie może się podnieść, więc znoszą go wśród wrogich okrzyków na naprędce zaimprovizowanych noszach. Gdy kobieta próbuje do nich apelować, prosząc, by oszczędzili chorego człowieka, zwracają się też przeciw niej, żonie wroga i kontrrewolucjonisty. Prerażony Tietou wyrywa się do matki i zwróciwszy na siebie uwagę, sam staje się obiektem agresji. Rzuca cegłą za prześladowcami i zostaje ciężko pobity. Udaje mu się jednak ujść z życiem.

Ostatnie obrazy ukazują leżącego chłopca, który wpatruje się w podarty latawiec wiszący na drzewie. Komentarz Tietou dobiegający zza kadru informuje nas, że ojczym wkrótce umarł na atak serca, a matka została zesłana na wieś. Nie wspomina, jaki los stał się udziałem jego samego. Latawiec i dźwięki piosenki, którą śpiewała mu kiedyś matka, mówią o tym, że dzieciństwo minęło bezpowrotnie.

Latawiec i piosenka są lejtymotywami filmu, które łączą się oczywiście z rodzinnym życiem Tietou, ale wyrażają też pewien sens symboliczny. Stara kołysanka odzwierciedla czułą więź między synem a matką, która dla niego właśnie podejmuje bohaterski wysiłek przetrwania w tych strasznych czasach. Powracająca stale piosenka przypomina o opiekuńczych skrzydłach czuwającej nad dzieckiem kobiety, którą ostatecznie temu dziecku odebrano.

Latawiec łączy się z postacią ojca. To właśnie z nim Tietou oddaje się zabawie, a gdy latawiec zaplątuje się w gałęzie drzewa, Shaolong uspokaja syna, że dostanie nowy egzemplarz. Puszczanie latawców jest ulubioną rozrywką chińskich dzieci. W trzeciej części filmu Tietou będzie puszczał latawiec dla swojej małej kuzyneczki Niuni.

Upodobanie, jakie Chińczycy mają do latawców, odzwierciedla też ich odwieczne marzenie o lataniu. Mówi o tym sam reżyser: *Zawsze czułem, że w pewnym*

*sensie latawiec reprezentuje chiński naród. Chińczycy zawsze marzyli o lataniu – ale też mieli nadzieję, że ktoś będzie mocno trzymał linę. Paradoks polega na tym, że gdy raz puści się linę, nie można już dłużej latać. W biurokratycznej tradycji Chin stosunki międzyludzkie są bardzo ważne, one właśnie są jak lina. Z jej pomocą można wlecieć wysoko w niebo, lecz gdy pęknie, nie ma jak bezpiecznie wylądować na ziemi. Tak więc latawce mogą być metaforą narodu*¹¹.

W filmie Tiana Zhuangzhuanga latawce wprawdzie wzbijają się wysoko, ale nieodmiennie lądują uwięzione w drzewach. Ostatni kadr filmu – obraz latawca podartego, zniszczonego, pozbawionego możliwości wzlotu – idealnie wyraża myśl reżysera. Prerażającą rzeczywistość Chin pod rządami komunistów oglądamy oczami dziecka, które jej nie pojmuje. Ale zarazem ujmuje ją w doskonałej metaforze przenikliwej i głębokie spojrzenie twórcy.

W filmie Zhanga Yimou rewolucja kulturalna jest raczej tłem wydarzeń niż ich treścią. Reżyser konsekwentnie, wzorem poprzednich dzieł, koncentruje swoją uwagę na indywidualnych losach – historii pewnej rodziny. Niegdyś zamożni, zrujnowani przez zamiłowanie ojca – Fugui Xu – do gier hazardowych spadają na samo dno drabiny społecznej, z najwyższym trudem walczą o przetrwanie. Przyjmują swój los z pokorą, zatroskani tylko jedną myślą – by spędzić życie razem. Fugui, wcielony przemocą do armii Chang Kaj-szeka, rozdzielony ze swymi bliskimi, doświadcza całego horroru i okrucieństwa wojny domowej. Przypadek sprawia, że trafia w szeregi armii rewolucyjnej i może wrócić do swoich. Absurd ekonomicznych reform czasów wielkiego skoku dosięga każdego, podobnie jak rewolucja kulturalna, z której – jak sygnalizuje napis w trakcie filmu – żadna rodzina nie wyszła bez strat. Mogłoby się wydawać, że rodzina Xu jest niezagrożona. Są tak biedni i potulni, że nie sposób byłoby ich przypisać do jednej z pięciu kategorii wrogów rewolucji. Ich córka Fengxia wychodzi za mąż za robotnika, który w swoich zakładach jest przywódcą Czerwonej Gwardii. Fugui i jego żona Jiazhen przyjmują każde zrzucenie losu, każdy zakręt historii, każdy kryzys polityczny z jednakim indyferentyzmem i biernością. Są posłuszni i podporządkowani, bez szemrania czynią to, czego się od nich żąda. Związani doświadczeniem cierpienia i straty nie znajdują w swych umysłach miejsca na jakąkolwiek myśl o oporze. Nie są zmuszeni do tego, by gwałcić swoje sumienie i wyrzekać się ideałów. Ich dola jest tak ciężka, a doświadczenia tak bolesne, że to, co im pozostaje, to jedynie pragnienie przeżycia za wszelką cenę. Nie mają żadnych możliwości odmiany swojego losu ani szans na pokonanie uwarunkowań, które ich bez reszty determinują. Bezsilni wobec wszystkiego, co niesie wiatr historii, mogą jedynie próbować ocalić życie. Los Fugui, interpretowany niejednokrotnie jako historia chińskiego Hioba, który jest oczywiście w jakiś sposób wyjątkowy i niepowtarzalny, jak każdy los indywidualny, jawi się nam jednak także jako mikrokosmos odzwierciedlający los narodu. Fugui jest niewątpliwie typowym Chińczykiem czasów, w których przyszło mu żyć. Przynależy do owych bezimiennych mas, które milionami ginęły i marły z głodu bez sprzeciwu i skargi.

Tym, co świadczy o fakcie, że bohaterowie myślą i mają jakiś stosunek do otaczającej rzeczywistości i biegu wydarzeń, jest zdziwienie. Zdegradowani, upokorzeni, stale wylęknieni, zachowują zdrowy rozsądek, który pozwala im zdziwieniem własnie reagować na absurd tego, co przydarza się im i dzieje wokół.

Wielka historia rozgrywa się w tle – wszędzie widzimy czerwone flagi, portrety Mao Zedonga, czerwone książeczki jego autorstwa, którymi obdarowują się wzajemnie wszyscy wokół. Rodzina Xu pozuje do ślubnej fotografii Fengxii z czerwonymi książeczkami w dłoniach na tle wielkiego portretu przywódcy. Główną częścią ceremonii ślubnej są pokłony oddawane portretowi i odśpiewanie hymnu na jego cześć. Ze strachem i grozą bohaterowie obserwują zmienne koleje losu wczorajszych notabli partyjnych, dziś piętnowanych, oskarżanych i karanych. Nie umieją sobie wytłumaczyć, dlaczego tak się dzieje, ale są skłonni uwierzyć w „rewolucyjną sprawiedliwość”.

Zhang Yimou poprzestaje na tych lejtmotywach – ikonach czy też symbolach rewolucji kulturalnej, które pojawiają się w każdym filmie, zarówno chińskim, jak i europejskim (np. w *Ostatnim cesarzu* Bernardo Bertolucciego), dotyczącym tego okresu. Ogranicza się do rozmieszczenia „znaków czasu”, lecz nie interpretuje ich bliżej. Jego czerwonogwardziści wydają się wręcz sympatyczni. Erxi, mąż Fengxii, to pocziwy chłopak, czule kochający żonę, ze wzruszeniem oczekujący narodzin dziecka, dbający o teściów. Dodajmy na marginesie, że para „czerwonych” bohaterów tego epizodu to kaleki. Fengxia jest niema, Erxi kulawy. Fakt ten nie uszedł uwagi krytyki przywykłej do symptomatycznej lektury filmów chińskich.

Centralnym wydarzeniem tej partii filmu *Aby żyć*, która dzieje się w okresie rewolucji kulturalnej, jest śmierć Fengxii. Młoda kobieta umiera po porodzie w szpitalu. Sam w sobie nie jest to przypadek wyjątkowy – takie dramaty mogą się wydarzyć zawsze i wszędzie. Tu jednak reżyser podnosi to wydarzenie do rangi symbolu syntetyzującego zbrodnicze paradoksy czasów rewolucji.

Gdy rodzice wraz z Erxim przywożą Fengxię do szpitala, nic nie zapowiada katastrofy. Od razu pojawia się znamienny motyw zdziwienia. Ekipa szpitala jest bardzo młoda, „lekarki” są studentkami pierwszego roku. Buńczucznie tłumaczą zaniepokojonym rodzicom, że lekarze zostali wypędzeni jako element reakcyjny i kontrewolucyjny, a one świetnie sobie poradzą. Jak powszechnie wiadomo, rewolucja kulturalna została oddana w ręce ludzi bardzo młodych, którymi można było dowolnie manipulować, wykorzystując ich destrukcyjne zapęły.

Doktor Li Zhisui przytacza opinie Mao Zedonga na ten temat: *„Młodzi i niewykształceni są zawsze tymi, którzy rozwijają nowe idee, tworzą nowe szkoły, wprowadzają nowe religie”, mówił. „Młodzi są zdolni zrozumieć zmieniającą się sytuację i zainicjować zmiany, mają dość odwagi, by rzucić wyzwanie starym piernikom. (...) Wielkie autorytety zawsze były obalane przez młodych i niewykształconych”, mówił. „Nie miało znaczenia, że byli młodzi i mieli tak małą wiedzę. To, co jest ważne, to posiadać prawdę i kroczyć odważnie na-przód”*¹².

Mao Zedong nienawidził lekarzy, nie ufał im i sam nie chciał się leczyć. Eliminacja tych ludzi była z jego punktu widzenia czymś słusznym i oczywistym. Nie jest to jednak równie oczywiste dla wyłknionych rodziców, którzy woleliby, by nad porodem córki czuwał doświadczony lekarz. Sprowadzenie dawnego szefa kliniki, doktora Wanga, nie jest proste, ale Erxi wie, jak wykorzystać rewolucyjną frazeologię i wytłumaczyć aroganckim smarkulom, że przyprowadził specjalistę, by dać mu nauczkę. Fengxia dostaje krwotoku, a „lekarki” tracą głowy. Lekarz wycieńczony głodem nie jest w stanie podjąć żadnych działań. Rzuca się tak żarłocznie na oferowane mu bułeczki, że to go całkowicie obezwładnia. Z hań-

biącą tabliczką na szyi ten ludzki wrak sam omal nie umiera. A konającej kobiety nikt już nie może uratować.

W innych epizodach dotyczących tego okresu Zhang Yimou ogranicza się do delikatnych sugestii, by przez błahy, „prywatny” incydent czynić aluzje do ogólnonarodowej katastrofy. Fugui, obecnie zarabiający na życie roznoszeniem wody, utrzymywał się kiedyś, organizując małe spektakle teatru kukiełkowego. Odwiedza go stary przyjaciel Niu reprezentujący lokalne władze i poleca spalić kukiełki, które przedstawiają cesarzy, wodzów, ich kobiety, jednym słowem – *ancien régime*. Fugui z żalem niszczy piękne pamiątki rodzinne, znów zdziwiony, że mogą one komukolwiek przeszkadzać. Dla widza to sygnał odsyłający do faktu niszczenia przez Czerwoną Gwardię narodowego dobra, wielowiekowej spuścizny, skarbów kultury i sztuki, które zostały bezpowrotnie utracone.

Fragment filmu rozgrywający się w okresie rewolucji kulturalnej zajmuje mniej więcej jedną czwartą dzieła i odznacza się własną wewnętrzną dramaturgią. Po napisie, który informuje o wybuchu rewolucji kulturalnej, pojawia się ów incydent z kukiełkami, pozornie błahy, drobne ustępstwo na rzecz panoszącej się demagogii. Ulotki głoszą, że im coś jest starsze, tym bardziej reakcyjne i zasługujące jedynie na zniszczenie. Ale Zhang Yimou nie pokazuje publicznego wymiaru rewolucji. Życie toczy się dalej. Tenże sam Niu próbuje z powodzeniem wyswatać Fengxi. Młodzi poznają się, Erxi remontuje dom przyszłych teściów, wreszcie mamy ślub, potem radosną uroczystość świętowania przyszłego macierzyństwa Fengxii, o czym młoda para powiadamia bliskich.

To, co groźne, niebezpieczne, niszczące, rodzące permanentny strach pojawia się niepostrzeżenie, jakby dyskretnie, pozostawiając bohaterów z ich narastającym zdziwieniem. Gdy odwiedzają Niu, burmistrza miasta, zdają sobie sprawę, że dzieje się coś złego. Jego żona płacze, pakując rzeczy. Naciskany przez przyjaciół Niu niechętnie wyznaje, że odebrano mu stanowisko, gdyż został uznany za kapitalistę i zmuszony od wyznania swoich „zbrodni”. Oznajmia jednak, że widocznie tak jest, gdyż ufa sądom partii i towarzyszowi Mao. Czy istotnie może tak myśleć? Czy po prostu obawia się, że „ściany mają uszy”, i nader głośno wyraża swoją prawowierną deklarację, by nie pogrążyć się jeszcze bardziej?

Incydent z Niu nie jest zapewne pierwszym tego rodzaju, z którym zetknął się Fugui, bowiem od razu pyta przyjaciela, kiedy wróci. To, że ludzie znikali bez śladu lub nawet gdy wiadomo było, iż zsyła się ich do pracy na wsi i do obozów, nie budziło już zdziwienia. Wszyscy wiedzieli, że tak właśnie się dzieje.

Wzmocnienie tego wątku przynosi kolejne wydarzenie. Nocą do mieszkania rodziny Xu puka dawny przyjaciel, Chunsheng, miejscowy sekretarz partii. To on spowodował przed laty wypadek, w którym zginął mały synek Fugui i odtąd wszelkie kontakty zostały zerwane. Usiłowania Chunshenga, by dać rodzinie jakąś rekompensatę, spełzały na niczym. Fugui wykazywał wprawdzie postawę ugodową, ale Jiazhen pozostawała nieprzejednana. Chunsheng wyjawia we łzach, że jego żona popełniła samobójstwo, a jemu samemu nie pozostaje nic innego, jak wybrać tę samą drogę. Fugui już się nie dziwi. W krótkim dialogu widz otrzymuje sygnał informujący go o praktykach rewolucjonistów. Fugui pyta, czy przyjaciel widział zwłoki swojej żony. Chunsheng zaprzecza, dodając, że otrzymał jedynie oficjalne zawiadomienie.

Dramatyzm wydarzeń, choćby tylko głucho sygnalizowanych, stale wzrasta i kulminuje w scenie śmierci Fengxii i w chwili wybuchu rozpacz Jiazhen.

Zhang Yimou opowiada historię pewnej rodziny, historię tragiczną, którą kończy optymistycznym akcentem, inaczej niż kończy się powieść Yu Hua adaptowana przez reżysera i mocno zmieniona ku wielkiemu niezadowoleniu pisarza. Sam Fugui Xu zapoczątkowuje własnym postępowaniem łańcuch nieszczęść, które dotyczą jego rodzinę, lecz później wyręcza go już nie tyle los bądź przypadek, ile historia. Choć bohater nie podejmuje żadnych podmiotowych działań ani przeciw niej, ani w zgodzie z nią, zostaje wpisany w tragiczny scenariusz dziejów Chin po objęciu władzy przez Mao Zedonga.

Uczestniczymy niemal wyłącznie w tym, co dotyczy rodziny Xu, lecz w film Zhanga Yimou wpleciona jest siatka ikon i aluzji werbalnych – to właśnie one przywołują cały koszmar kilku dekad historii Chin, który osiągnął apogeum w czasach rewolucji kulturalnej. Nie jest istotne, że Zhang Yimou tak niewiele pokazuje, jeśli chodzi o publiczny wymiar zdarzeń. One po prostu są; wpisane w tkankę filmu, promieniują znaczeniami, w dużej mierze czytelnymi także dla odbiorców spoza kręgu kultury chińskiej, którzy niewiele wiedzą o historii tego narodu.

Dzisiaj autorzy tych niezwykle, wstrząsających dzieł – Chen Kaige i Zhang Yimou – robią ogromne, kosztowne, widowiskowe spektakle spod znaku filmów walki. Tian Zhuangzhuang po 10-letnim przymusowym milczeniu też całkowicie zmienił rejon zainteresowań. Czy wróci kiedykolwiek do tematu rewolucji kulturalnej, czy też oddadzą głos swoim następcom? Na to pytanie nie sposób dziś odpowiedzieć.

ALICJA HELMAN

¹ Kwok-kan Tam, *Cinema and Zhang Yimou*, w: *Zhang Yimou Interviews*, red. F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 113.

² Yimou Zhang, *Flying Colors*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interview with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, s. 127.

³ Kaige Chen, *Historical Revolution and Cinematic Rebellion*, w: M. Berry, dz. cyt., s. 84.

⁴ Zhuangzhuang Tian, *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, dz. cyt., s. 55.

⁵ Tamże, s. 57.

⁶ H. H. Kuoshu, *Farewell my Concubine*, w: tegoż, *Celuloid China. Cinematic Encounters*

with Culture and Society, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 2002, s. 69.

⁷ Zhuangzhuang Tian, dz. cyt., s. 69.

⁸ R. Ebert, *The Blue Kite*. Zob.: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030105/REVIEWS08/301050301/1023> (dostęp: 08.02.2008).

⁹ Por. Zhisui Li, *Prywatne życie przewodniczącego Mao*, tłum. Z. Zaczyn, Wydawnictwo Philip Wilson, Warszawa 1994.

¹⁰ R. Ebert, dz. cyt.

¹¹ Zhuangzhuang Tian, dz. cyt., s. 70.

¹² Zhisui Li, dz. cyt., s. 223.