

# Alicja Helman

---

## Ludzie w drodze: "Artyści ludowi"

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 10/2, 124-137

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Alicja Helman

## Ludzie w drodze: *Artyści ludowi*

**Słowa kluczowe:** kino chińskie, Piąta Generacja, artyści ludowi, adaptacja, rodzina

**Key words:** Chinese cinema, V Generation, folk artists, adaptation, family

Droga rozwoju artystycznego i losy kariery Tiana Zhuangzhuanga, wybitnego chińskiego twórcy Piątej Generacji, ukształtowały się zupełnie inaczej niż dzieje jego znakomitych kolegów, z którymi kończył Pekijską Akademię Filmową w 1982 roku. Wprawdzie dla żadnego z nich nie było to pasmo sukcesów, każdy miał kłopoty z cenzurą, zdejmowane z ekranów tytuły, zakaz wyświetlania ich za granicą, ale mimo to Zhang Yimou i Chen Kaige przebili się na światowe festiwale i rynki, co Tianowi przypadło w udziale znacznie później.

W szkole uchodził za najbardziej utalentowanego, zwrócił na siebie uwagę od pierwszych etiid, w każdym zespole twórczym zawsze przewodził. Ale gdy zaczął realizować filmy na własny rachunek, zaproponował rozwiązania tak radykalnie nowe, że spotkał się z powszechnym niezrozumieniem.

Losy filmów *Na ziemi łowców* (*Liechang zhasa*, 1985) i *Złodziej koni* (*Daoma zei*, 1986), deprecjonowanych nawet w środowisku, które *ex definitione* winno Tianowi sprzyjać, bo wśród jego kolegów z Piątej Generacji, skłoniły reżysera do wstąpienia w ślady tych, którzy już wcześniej opowiedzieli się po stronie kina komercyjnego. Kolejno powstały takie filmy, jak: *The Drum Singers* (*Artyści ludowi* [*Gushu yiren*], 1987), *Rock'n'Roll Kids* (*Dzieci rock and rolla* [*Yaogun qingnian*], 1989), *Illegal Lives* (*Specjalna sala operacyjna* [*Feifa Shengming*], 1989) i *The Imperial Eunuch: Li Lianying* (*Cesarski eunuch: Li Lianying* [*Da taijian: Li Lianying*], 1990).

Tian ogłosił się człowiekiem do wynajęcia i podejmował się reżyserowania filmów, nie wybierając ani tematów, ani scenariuszy, i nie troszcząc się o zapewnienie odpowiednich środków finansowych. W wypowiedziach na temat tych realizacji niejako odcinał się od nich, deklarując brak osobistego zaangażowania. Robił je, bo potrzebował pracy, a nie dlatego, że chciałby trafić do szerokich kręgów odbiorców. W wywiadzie udzielonym Michaelowi Berry'emu powiedział:

Stylistyczną i tematyczną zmianę zawdzięczam chińskiemu systemowi cenzury. Po *Złodzieju koni* zamierzałem wręcz porzucić realizację filmów. Wszystko wydawało mi się beznadziejne. Zacząłem myśleć, że nie ma sposobu, aby ludzie kiedykolwiek zaakceptowali ten rodzaj obrazów, które chciałym robić. Wielu ludzi w Chinach było przekonanych, że nie powinienem już kręcić filmów, ich zdaniem *Na ziemi łowców* i *Złodziej koni* nawet nie zasługują na miano filmów. Ponad rok nie robiłem nic. Siedziałem w domu i zajmowałem się rocznym

wówczas dzieckiem. To był najgorszy moment w mojej karierze, byłem całkiem zdezorientowany. Ale musiałem z czegoś żyć i nie chciałem całkowicie zerwać z kinem, więc zdecydowałem, że mogę pracować dla każdego, kto zechce mnie wynająć. Tak czy inaczej nie mogłem przecież robić takich filmów, jakie chciałem<sup>1</sup>.

W wywiadzie udzielonym znacznie wcześniej reżyser powiedział, że realizuje filmy dla publiczności XXI wieku, co wywołało komentarze, w których radzono mu, by wobec tego zaczekał z ich realizacją do tego czasu<sup>2</sup>.

Tian w swoich wypowiedziach trzy pierwsze filmy wrzucił do jednego worka, czyniąc jednak wyjątek dla *Cesarzskiego eunucha*, bowiem realizacja tego obrazu interesowała go osobiście. Skutek był łatwy do przewidzenia. Skoro sam twórca odrzekał się od swoich dokonań w tym okresie, nikt nie widział powodu, by przywiązywać do nich jakąkolwiek wagę; z reguły nie pisze się o nich ani nawet nie wspomina. Tymczasem absolutnie nie podpadają one pod wspólny mianownik. *Artyści ludowi* to film wybitny, *Dzieci rock and rolla* interesujący, *Specjalna sala operacyjna* może kandydować do miana najgorszego filmu świata, podczas gdy *Cesarzski eunuch* proponuje ciekawą formułę dramatu historycznego, dalekiego od widowiskowości w stylu Zhanga Yimou czy Chena Kaige.

Nie znalazłam jednak w literaturze przedmiotu potwierdzenia własnej, wysokiej oceny *Artystów ludowych*. Paul Clark, jeden z nielicznych autorów, którzy poświęcili uwagę filmom Tiany zrealizowanym w latach 1987–1990, pisze o *Artystach ludowych*, że reżyser wraca tym filmem do chińskiego mainstreamu i próbuje dowieść, że potrafi zrobić ortodoksyjną adaptację literacką, taką, jaką realizowali filmowcy wcześniejszych generacji. Zdaniem P. Clarka, Tian „świadomie chciał dowieść sceptykom, że potrafi być twórcą inteligentnym i powściągliwym”. Autor podkreśla, że Tiany nie interesował temat, daleki od tego, co go osobiście dotyczyło i czego sam doświadczył<sup>3</sup>.

*Artyści ludowi* (film znany także pod angielskimi tytułami *The Travelled Singers* i *The Street Singers*) jest adaptacją powieści pod tym samym tytułem pióra Lao She (alternatywna pisownia Lau Shaw), znanego i cenionego pisarza narodowości mandżurskiej, urodzonego w Pekinie w 1899 roku. Nie była to pierwsza adaptacja w dorobku Tiany, bowiem i *Na ziemi łowców*, i *Złodziej koni* miały swoje literackie prototypy, wszakże potraktowane nader swobodnie i trudne do rozpoznania. Tymczasem *Artyści ludowi* to adaptacja jak najbardziej klasyczna, należąca do tak zwanych adaptacji wiernych – zarówno literze, jak i duchowi oryginału.

Lao She (właściwe nazwisko Shu Quinchun) był dla Tiany pisarzem z innej epoki, o odmiennych doświadczeniach i zainteresowaniach. W życiorysach ich

<sup>1</sup> Tian Zhuangzhuang: *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, s. 64–65 [tłum. tu i dalej moje – A.H.].

<sup>2</sup> P. Yang, *A Director Who is Trying to Change the Audience: A Chat with Young Director Tian Zhuangzhuang*, w: *Chinese Cinema*, red. Ch. Berry, London 1991, s. 127.

<sup>3</sup> P. Clark, *Reinventing China. V Generation and Its Films*, Hong Kong 2005, s. 113.

obu był jednak punkt wspólny – Rewolucja Kulturalna. Uznany za kontrewolucjonistę, dręczony fizycznie i psychicznie przez Czerwoną Gwardię, Lao She, zgodnie z wersją oficjalną, w 1966 roku popełnił samobójstwo, topiąc się w jeziorze Tajping w Pekinie. Później pojawiły się głosy, że go zamordowano. W 1979 roku został zrehabilitowany, a jego książki zaczęły się na nowo ukazywać. W 1988 roku otwarto w Pekinie herbaciarnię imienia Lao She, która służy jako turystyczna atrakcja. Dla uczczenia sto dziesiątej rocznicy urodzin pisarza teatru wystawiły jego stare i nowe sztuki. Od 2000 roku przyznawana jest nagroda jego imienia, wyłącznie pisarzom związanym z Pekinem. Dziś uchodzi za jednego z najwybitniejszych chińskich pisarzy, docenianych nie tylko w kraju.

W młodości był pod silnym wpływem Ruchu Czwartego Maja (1919), utrzymując, że inspiracje stąd płynące sprawiły, iż został pisarzem. Nie bez wpływu na jego twórczość pozostawała praca za granicą. W latach 1924–1929 był lektorem języka chińskiego na uniwersytecie w Londynie, od 1946 do 1947 roku podróżował po Stanach Zjednoczonych. Był zdeklarowanym miłośnikiem brytyjskiej prozy, a zwłaszcza Charlesa Dickensa. Krytycy komentujący przekłady jego dzieł na język angielski uznali go za spadkobiercę tradycji wielkiej prozy światowej – Tolstoja, Dickensa, Dostojewskiego i Balzaka.

Jego najbardziej znana powieść, *Ryksiarz* (1936), z dodanym happy endem w nieautoryzowanym przekładzie z 1945 roku, była w Stanach Zjednoczonych bestsellerem. Podobny status osiągnęła jego sztuka *Herbaciarnia* (1957). Do najbardziej znanych jego powieści należą między innymi: *Filozofia Starego Zhanga* (1926), *Życie Niu Tianci* (1934), *Cztery pokolenia pod jednym dachem* (1944–1950), *Żółty sztorm* (1951) i *Artyści ludowi*. Ta ostatnia ukazała się w Stanach Zjednoczonych w 1952 roku pod tytułem *The Drum Singers*, natomiast w Chinach dopiero w 1980 roku.

W czasie wojny chińsko-japońskiej (1937–1945) Lao She był przewodniczącym Ogólnochińskiej Federacji Pisarzy Antyjapońskich, zachęcając twórców do pisania utworów patriotycznych i propagandowych. Sam nie stronił od tego rodzaju pisarstwa, ale jego rezultatem były dzieła ewidentnie słabsze niż te wolne od tego rodzaju serwitutów.

Kilka jego dzieł sfilmowano. Niektóre jeszcze w latach pięćdziesiątych, jak *To jest moje życie* (*Wo zhe yi bei zi*, 1950, reż. Shi Hui) i *Dragon Beard Ditch* (*Long xu gou*, 1952, reż. Xian Qun). W latach osiemdziesiątych na ekrany wszedł *Ryksiarz* (*Luo tuo xiang zi*, 1982, reż. Ling Zifeng), *Herbaciarnia* (*Cha guan*, 1982, reż. Xie Tian), *Przybierający księżyc* (*Yue yar*, 1986, reż. Huo Zhuang) i *Artyści ludowi* (1987, reż. Tian Zhuangzhuang).

Historia opowiedziana w *Artystach ludowych* toczy się w okresie wojny chińsko-japońskiej – w latach 1938–1945. Wojna nie jest tu wszakże tematem, lecz tłem dla dziejów dwu rodzin, choć losy ich są przecież w ostatecznej konsekwencji zdeterminowane przez wypadki tych lat. Rodziny Fang i Tang to wędrowni śpiewacy uprawiający starą, tradycyjną sztukę ludową – śpiew przy akompaniamencie bębna. Przemieszczają się z miasta do miasta, występując w herbaciarniach i małych teatrzykach. To, z czym mamy do czynienia

w warstwie zdarzeniowej, podporządkowane jest psychicznej ewolucji postaci, zwłaszcza młodziutkiej głównej bohaterki, czternastolatki Xiulian (Czarujący Lotos), oraz zmiennym relacjom między rodzinami i w obrębie obu rodzin. Opowieść uwikłana jest w typowo chińską refleksję obyczajową, w myśl której człowiek nie może ująć swemu przeznaczeniu bez względu na wysiłki, które podejmuje, by przeznaczenie to przewyciężyć.

Akcja rozpoczyna się latem 1938 roku, kiedy trwa masowy *exodus* z Hankow zagrożonego wojną. Ludzie uciekają do Chungking w prowincji Szechwan. Na małym, zatłoczonym do niemożliwości stateczku spotykamy bohaterów opowieści. Lao She daje ich krótkie, wymowne charakterystyki, poczynając od głównego bohatera:

Fang Pao Ching był czterdziestolatkiem. Zarabiał na swój ryż, śpiewając pieśni ludowe i opowiadając historie w herbaciarniach przy akompaniamencie bębna rozmiarów tacy na herbatę, pary kastanietów i trzystrunowego instrumentu zwanego *san-hsien*. Był trubadurem, zawsze w drodze dokądś. Zabierał ze sobą całą rodzinę<sup>4</sup>.

Tak jest i tym razem. Towarzyszy mu starszy brat, zwany powszechnie Bezużytecznym Fangiem. Zasłużenie, gdyż nie robi praktycznie nic, potrafi jedynie ustawicznie się skarżyć. Żona bohatera nie rozstaje się z butelką, a gdy wypije dostatecznie dużo, wszczyna awantury pod byle pretekstem. Rodzina ma dwie córki. Starsza, Dafeng (Feniks), jest ich rodzoną córką, młodsza, Xiulian, przybraną. Kupili ją, gdy miała siedem lat od kogoś, kto mienił się jej wujem; była chora i brudna, z trudem przeżyła. Pao Ching, analfabeta, jest człowiekiem niewinnym, naiwnym jak dziesięcioletnie dziecko. Opuścił rodzinny Peiping, choć mógł żyć tam nie niepokoiony przez Japończyków. „Nawet nie wiedział, czy jest, czy nie jest patriotą” [DS 15], ale nie chciał być tam, gdzie powiewała japońska flaga.

Zwyczajem wędrownych śpiewaków było kupowanie dziewczynek, które uczyli swojej profesji, by czerpać stąd zyski. Własnych córek nie wdrażali do zawodu, gdyż miały pozostać dziewczętami godnymi szacunku i znaleźć odpowiednich mężów. Profesję śpiewaczek uznano za podejrzaną i powszechnie pogardzaną. Choć Xiulian jest tą, która zapewnia rodzinie dochody, Pao Ching troszczy się o nią nie tylko dlatego. Kocha ją jak własną córkę i nie chce, by zeszała na złe drogi. Pani Fang natomiast nią gardzi i – zazdrosna o jej urodę – myśli tylko o tym, by ją sprzedać jakiemuś bogatemu mężczyźnie jako konkubinę.

W Chungking Pao Ching próbuje zmontować trupę teatralną, planując otwarcie własnego teatryku, ale w tym celu potrzebuje większej liczby wykonawców. Przypadkiem spotyka rodzinę Tangów, z którymi już kiedyś pracował. Córka Tangów Qinzhu (Ozdobna Lutnia) jest śpiewaczką. Jest też z nimi Xiao Liu, młody uliczny artysta grający na *san-hsienie*. Obie rodziny potrzebują siebie nawzajem, lecz prowadzą długie i zawile targi. Każda ze

<sup>4</sup> S. Lao, *The Drum Singers*, tłum. H. Kuo, New York 1952 [dalej: DS], s. 13–14.

stron próbuje przechytrzyć tę drugą, by uzyskać dominującą pozycję. Występy przebiegają ze zmiennym szczęściem. Qinzhu jest główną atrakcją – przyciąga uwagę mężczyzn świadczeniem im zgoła innych usług niż występy sceniczne, zarówno dla pieniędzy, jak i przyjemności. Gdy Xiulian to odkrywa, jest wstrząśnięta i przerażona. Uświadamia sobie, że ludzie mogą o niej myśleć w podobny sposób, choć Pao Ching tłumaczy jej, że minęły już czasy, kiedy śpiewaków traktowano na równi z żebrakami i niewolnikami.

Początkowo życie w Chungking toczy się spokojnie. Napływający wciąż uciekinierzy są wdzięczną publicznością teatryku. Gęsta mgła, stale spowijająca miasto zimą, chroni je przed atakami bombowców. Narastają jednak konflikty między Fangami i Tangami. Pao Ching chciałby się uwolnić od natrętnych, wyzyskujących go Tangów, i obmyśla chytry plan, by pozyskać sobie ich akompaniatora, Xiao Liu. Mógłby on poślubić Dafeng i wejść do rodziny. Ale plan nie ma szans się powieść, bowiem chłopiec jest zakochany w Qinzhu.

Wszystko się zmienia, gdy wraz z wiosną znika mgła, wracają naloty, miasto zostaje obrócone w ruinę, budynki płoną, ulice pełne są trupów. Fangowie i Tangowie chronią się w wiosce South Warm Springs, ale ceną poczucia bezpieczeństwa jest głód. Uciekinierzy decydują się wracać, zwłaszcza że naloty chwilowo ustały.

Pani Fang nadal myśli o sprzedaniu Xiulian i wszczyna nawet za plecami męża pertraktację w tej sprawie. Pojawia się bowiem poważny kandydat – stary komandor Wang. Pao Ching odmawia, mimo że jest pełen obaw, iż urażony Wang zechce się mścić. Co myśli o tym sama bohaterka?

Być konkubiną to niegodne zajęcie. Będąc zabawką starego mężczyzny, traci się twarz. Byłaby tylko jedną z kilku młodziutkich żon. A ona była taka młoda. I musiałaby spać z mężczyzną ponadpięćdziesięcioletnim. [...] Im dłużej o tym myślała, tym bardziej była przerażona. Może byłoby lepiej się zabić, nim ta straszna rzecz się stanie [DS 119].

Sprawę rozstrzyga decyzja żony Wang, która sama wybiera mężowi konkubiny i nie chce Xiulian. Tymczasem zawodowa sytuacja obu rodzin staje się bardziej skomplikowana. Wśród napływających uciekinierów są też prawdziwi artyści, z którymi trudno jest konkurować. Uliczni śpiewacy zyskują jednak nieoczekiwaną pomoc ze strony młodego dramaturga Meng Lianga, który zobowiązuje się pisać dla nich ballady o treści przemawiającej do publiczności. Obiecuje też, że będzie uczył Xiulian czytania i pisania, co napełnia ją entuzjazmem. Wkrótce rozstrzyga się los Dafeng – sierżant Tao, który był pośrednikiem Wang, marzy o małżeństwie. Okazuje się, że upatrzył sobie córkę Fangów. Dziewczyna nie jest zakochana, ale chce odejść z domu, gdzie czuje się bezużyteczna, niekochana; przy pięknej Xiulian nikt nie zwraca na nią uwagi.

Dorastająca Xiulian coraz częściej myśli o tym, co czeka ją w przyszłości i czym jest miłość, o której nic nie wie. Swoje wątpliwości powierza nauczycielowi:

Chcę wiedzieć, ponieważ nie wiem nic. Nie mam braci i siostr. Ani przyjaciół. Nikt mnie nie kocha. Mężczyźni gonią za mną i chcą mnie szczypać. Czy to jest miłość? Moja siostra wychodzi za mąż za mężczyznę, którego nie zna. On będzie z nią spał, a ona będzie mu gotować. Czy to jest miłość? Młodzi chłopcy i dziewczęta spacerują po parku, trzymając się za ręce, leżą w trawie i całują się. Czy to jest miłość? Qinzhu idzie do łóżka z każdym mężczyzną, który da jej pieniądze. Czy to jest miłość? [DS 163].

Meng nie odpowiada jej na to pytanie, lecz zachęca, by wzięła swój los we własne ręce. By stała się nowoczesną kobietą, która sama decyduje o swoim życiu i potrafi zarobić na siebie nie tylko jako utrzymanka czy śpiewaczka. Radzi, by poszła do szkoły. Ta próba kończy się jednak dramatycznie. Już pierwszego dnia w szkole dziewczęta rozpoznają Xiulian jako śpiewaczkę z herbaciarni, obrzucają obelgami i przepędzają. Boleśnie zraniona dziewczyna rezygnuje z myśli o edukacji.

Rodzinę dosięgają kolejne ciosy. W czasie nalotu ginie Bezżyteczny Fang; Pao Ching przypląca to ciężką chorobą. Sierżant Tao porzuca Dafeng wraz z dzieckiem. Ich małżeństwo było w zasadzie nieważne, bo on był już żonaty i miał kilkoro dzieci. Dafeng szybko wychodzi za mąż po raz wtóry, znów bez miłości. Xiao Liu, rozczarowany związkiem z prostytutką się Qinzhu, przyłącza się do trupy Fangów i decyduje się poślubić Dafeng.

Xiulian szuka teraz miłości w świecie fikcji. Kino, a zwłaszcza amerykańskie filmy, otwiera przed nią nowy świat. Tutaj dowiaduje się, czym naprawdę jest miłość i że jest to najważniejsza sprawa w życiu. Chce być nowoczesna i wolna jak bohaterki ekranu. W kinie spotyka pewnego młodego przystojnego człowieka. Li Yuan jest nieśmiały i delikatny, ma pracę, która z trudem wystarcza na skromne utrzymanie. Interesuje się dziewczyną, ale ku jej rozczarowaniu zachowuje się nader powściągliwie. Z czasem zaczyna ją zapraszać na obiady i ofiarowuje drobne prezenty, ale nie posuwa się dalej w obawie przed komplikacjami. Pao Ching dowiaduje się o tym związku od pracodawczyni Li Yuana; wychodzi na jaw, że ten okradł ją, by móc obdarowywać ukochaną. Mężczyzna trafia do więzienia. Xiulian jest z tego dumna, uważa jego zachowanie za nader romantyczne, a przybrany ojciec godzi się z jej wyborem. Li Yuan traci pracę i nie może znaleźć nowej. Żyje pod dachem Fangów i na ich utrzymaniu, ale nadal nie ma odwagi zbliżyć się do Xiulian, która, znużona i rozczarowana, daremnie czeka na wymarzoną miłość.

Pao Ching postanawia wziąć sprawę we własne ręce i pozbyć się młodego człowieka, podsuwając córce kogoś innego. Przypomina sobie tajnego agenta Chang Wena, któremu kiedyś oddał przysługę. Nie wie, że to człowiek bez skrupułów i moralności, gotów na wszystko dla pieniędzy. Stuprocentowo męski, elegancki Chang Wen robi na Xiulian piorunujące wrażenie. Bez trudu mężczyzna zdobywa jej miłość i władzę nad nią. Burza, której Xiulian boi się panicznie, sprzyja zamiarom mężczyzny, dziewczyna zostaje jego kochanką. Li Yuan wyjeżdża do Burmy, i Pao Ching łudzi się, że to rozwiązuje problem i że może pozbyć się także zbytecznego już Chang Wena. Nie wie jednak, że Xiulian jest w ciąży. Chang Wen nie wyjaśnia, z jakich powodów nie może się

ożenić, ale zabiera dziewczynę ze sobą. Zamieszkują w nędznym, zaniedbanym mieszkaniu w zrujnowanym domu. Póki mogą żyć ze sprzedaży biżuterii Xiulian, życie jest piękne – ona go uwielbia, jest szczęśliwa. Gdy pieniądze się kończą, a Xiulian odmawia udania się do ojca po środki na życie, Chang Wen zostawia ją i wyjeżdża do Indii. Pao Ching czuwa nad nią cały czas i gdy tylko zostaje sama, zabiera ją do domu. Narodziny dziecka przywracają jej spokój duszy. Wypełniła swoją powinność kobiety i czuje się wolna od poczucia winy. Wojna się kończy i Fangowie wracają w rodzinne strony.

Tian nie miał wpływu na wybór powieści Lao She przeznaczonych do sfilmowania, jednak był też scenarzystą *Artystów ludowych*. Dochowując wierności oryginałowi, jak była już o tym mowa, sprowadził złożoną, rozbudowaną fabułę do następstwa „ułamków charakterystycznych”, nie pomijając niczego, co dla dzieła było ważne i istotne. Rodzi się jednak pytanie, co było ważne i istotne dla reżysera; czy możemy wskazać elementy występujące też we wcześniejszych i późniejszych dziełach Tiana. Clark zwrócił uwagę na fakt, że – podobnie jak w dwu pierwszych filmach tego reżysera – bohaterami są tu ludzie żyjący na marginesie społeczeństwa, niejako poza głównym nurtem zdarzeń. *Na ziemi łowców* i *Złodziej koni* traktują o mniejszościach etnicznych, mongolskiej i tybetańskiej, natomiast *Artysci ludowi* ukazują środowisko ludzi wprawdzie należących do dominującej większości Han, ale pogardzanych przez otoczenie z racji swojej profesji – uznanej za podejrzaną i traktowanej nieufnie<sup>5</sup>. W opinii ogółu, skądinąd chętnie oglądającego dawane przez nich spektakle, mężczyźni to oszuści i naciągacze, a kobiety to prostytutki. Nie zasługują na szacunek. *Artysci ludowi* to film o Innych, daremnie próbujących pozbyć się piętna owej inności.

Podobnie jak autor powieści, Tian lokalizuje wydarzenia historyczne w tle, nie objaśnia ich, nie komentuje. Ta postawa jest zresztą charakterystyczna dla wszystkich jego dzieł. Do wydarzeń, które mają istotne znaczenie dla życia bohaterów, odsyła poprzez sygnały – datę, fragment komunikatu radiowego, jakąś padającą w dialogu uwagę. O przebiegu ośmioletniej wojny chińsko-japońskiej nie dowiadujemy się niczego poza tym, że powoduje masowy *exodus* ludności z terenów zajętych przez Japończyków bądź najbardziej narażonych na bombardowanie. Tian poświęca minimum uwagi atakom, na które wystawione jest Chungking w porach, kiedy miasta nie chroni gęsta, zimowa mgła. Najbardziej znamienna z tego punktu widzenia jest scena, w której Pao Ching biegnie do miasta po nalocie, by się dowiedzieć, co stało się z przyjaciółmi. Widzimy go pogrążonego w zadumie w jakimś zrujnowanym wnętrzu. Scena jest statyczna, utrzymana w ponurym klimacie, obrazuje dokonane zniszczenia. Podobnie w kilka lat później wykorzystyła Tian tego rodzaju ujęcie w *Błękitnym latawcu* (*Lan feng zheng*, 1993), gdy bohaterka zostaje sama w mieszkaniu, które opuszcza; nie ma już w nim rzeczy, jedynie na podłodze walają się jakieś szczątki. Te wymowne pauzy, momenty zawieszenia, będziemy stale spotykać w kolejnych filmach Tiana.

<sup>5</sup> P. Clark, dz. cyt., s. 113.



Zastanawia fakt, że w filmie opowiadającym o losach artystów ludowych, których sztuka już należy do zanikających fenomenów, tak niewiele jest muzyki, podczas gdy w dziełach twórców Piątej Generacji, najbliższych kolegów Tiana, jest ona składnikiem bardzo ważnym. *Żółta ziemia* (*Huang tudi*, 1984) Chena Kaige, obraz, o którym Tian wyraża się z podziwem, wykorzystuje ludowy folklor – pieśni wykonywane przez mieszkańców odległych górskich rejonów; *Czerwone sorgo* (*Hong gao liang*, 1987) Zhanga Yimou, film nakręcony w tym samym roku co *Artyści ludowi*, zawiera bardzo bogaty materiał muzyczny rodem z oper ludowych i pieśni obrzędowych. Folklor chiński, często „podrasowany” pod europejskie gusta, wykorzystywany był w tym czasie chętnie, jako jeden z elementów dobrze się sprzedającej chińskiej egzotyki. Czy był to zatem ze strony Tiana gest przekory? Problem ze znalezieniem wykonawców tej zanikającej sztuki? Czy może nader prozaiczny wzgląd, jakim była konieczność zmieszczenia się w zaplanowanym czasie ekranowym? W każdym razie po scenie pierwszego występu zespołu, kiedy to Xiulian uderza w bęben i uruchamia kołatki, następuje cięcie, nim jeszcze zacznie śpiewać. Nie oglądamy też występu ani jej ojca, ani Qinzhu. Dopiero w samym zakończeniu, nawiązującym do sceny pierwszego występu, gdy sytuacja się powtarza, Xiulian dane jest zaśpiewać kilka fraz. Wprawdzie Pao Ching śpiewa, ale nie jest to pieśń wykonywana podczas występu – przy grobie brata czci jego pamięć pieśnią. Gromadzi się tam tylko najbliższa rodzina, białe części ich strojów sygnalizują żałobę. Jest to jedno z nielicznych długich ujęć w filmie, w których bohater w pełni może dać wyraz przepełniającym go emocjom.

W powieści każdej z postaci poświęcono wiele uwagi, mimo że na pierwszym planie stale jest Pao Ching i jego przybrana córka. Konieczność dokonania skrótów sprawiła, że Tian ograniczył do minimum role innych bohaterów, w tym także Dafeng i Qinzhu. Ukazał je nie tyle jako postaci autonomiczne, ile z uwagi na rolę, którą pełnią w ewolucji charakteru Xiulian. Historia Dafeng obrazuje najlepiej los dziewcząt w chińskiej rodzinie – traktowane są one najczęściej jako kłopotliwy balast, „zbędna gęba do wyżywienia”, a nie upragniony potomek. Gdy Pani Fang zostaje powiadomiona, że Xiulian urodziła zdrową, śliczną córeczkę, potrafi tylko niechętnie zamruczeć: „Jeszcze jedna bezużyteczna dziewczyna”.

Pozycja obu dziewcząt w rodzinie jest szczególna. Dafeng, rodzona córka, nie jest przeznaczona do zawodu, a więc z punktu widzenia interesów pozostaje „bezużyteczna”. Powinna szybko wyjść za mąż i znaleźć się w nowej rodzinie. Ale jest nieładna, pozbawiona wdzięku i sex appealu, nie będzie to więc sprawa prosta. To, jak dalece Dafeng jest nieważna, w filmie Tianga zostaje przedstawione w sposób najprostszy – przez większą część utworu po prostu w ogóle jej nie oglądamy.

Śliczna, pełna wdzięku Xiulian, jaśniejąca niewinnością i dobrocią, jest dla odmiany jak najbardziej „użyteczna”. W zespole jest tą absolutnie niezbędną. Bez niej – czy kogoś takiego jak ona – Fangowie nie mieliby trupy, a tym samym źródła dochodów. Pao Ching jest wprawdzie utalentowanym

śpiewakiem i odnosi sukcesy, ale ludzie przychodzą głównie po to, by oglądać czarującą dziewczynę, przeobrażającą się z nieśmiałego podlotka w młodą piękność. Zazdrosna o nią pani Fang jest przeświadczona, że młoda osoba tej profesji może tylko zejść na złą drogę, że w niczym nie jest lepsza od prostytutki. Może tylko przysporzyć rodzinie kłopotów, kiedy zacznie zadawać się z mężczyznami, zatem najlepiej byłoby ją korzystnie sprzedać.

Stosunek Pao Chinga do obu córek jest złożony. Xiulian jest mu znacznie bliższa niż Dafeng, także z uwagi na żywą inteligencję i więź zawodową. Jej przybrany ojciec zdaje sobie sprawę, że dziewczyna jest dla rodziny głównie źródłem dochodów, ale nie traktuje jej w sposób merkantylny. Za nic by jej nie sprzedał, troszczy się o jej przyszłość, o to, by nie spotkał ją los planowany przez jego żonę. Ponosi znaczne koszty, by umieścić Xiulian w szkole. Boleje, gdy młodsza córka emocjonalnie odsuwa się od niego, zajęta własnymi przeżyciami i zrażona sposobem, w jaki rodzina decyduje o losie Dafeng.

Dafeng pojawia się w orbicie zainteresowań reżysera w momencie, gdy decyduje się sprawa jej zamążpójścia, niejako prefigurująca los, jaki już wkrótce spotka także Xiulian. Paralelnie potraktowane historie obu dziewcząt ilustrują sytuację typową dla chińskiej obyczajowości. Kobieta nie stanowi o sobie, o wszystkim będzie decydował mężczyzna, który ją wybierze i poślubi (lub nie). Dafeng i jej rodzina wierzą, że jej małżeństwo z sierżantem Tao zostało zawarte zgodnie z prawem i jest ważne – ale wkrótce okazuje się, że jest inaczej, i gdy dziewczyna mu się znudziła, po prostu ją odprawia. Nie inaczej jest z Xiulian. Chang Wen po prostu oznajmia, że będąc urzędnikiem państwowym, nie może się żenić, ale zabiera Xiulian jako „swoją kobietę” – i zostawia, gdy kończą się pieniądze.

Ponura determinacja, z jaką Dafeng przyjmuje swój los, przeraża Xiulian. Dafeng nie kocha ani pierwszego, ani drugiego męża, obu narzuciła jej rodzina z myślą o własnym interesie. Dziewczyna nie ma jednak żadnego wyboru. Może zostać „bezużyteczną” córką w rodzinie, do czego zapewne nie dopuściłaby matka, albo postąpić tak, jak się od niej oczekuje. W pierwszym związku zaspokajają życzenia matki, w drugim ojca – w osobie Xiao Liu rodzina zyskuje akompaniatora i uwalnia się od natrętnych Tangów. Xiulian ma ojcu za złe jego postawę, frymarczenie córką. Sama chciałaby wniknąć podobnego losu. Chce być nowoczesną, wykształconą kobietą, zyskać prawo do stanowienia o sobie, ale gdy jej ambicje okazują się niemożliwe do spełnienia, postanawia dokonać innego wyboru.

Finałowa partia dziejów Xiulian, choć fabularnie zgodna z książką, została przez Tiana w znamienity sposób „przeznakowana”, by wpisać ją bez reszty w model losu chińskiej kobiety: nieuchronnie przeznaczona jest jej rola ofiary mężczyźni. Tymczasem Xiulian w ujęciu Lao She nie tylko próbuje odmienić swoje życie przez edukację i uzyskać status studentki, lecz także ulega romantycznym złudzeniom na temat miłości. Tian marginalizuje motyw kinowej przygody Xiulian, sygnalizując go jedną tylko sceną, w której ojciec mówi dziewczynie, że dowiedział się o jej potajemnych wypadach do kina i w przyszłości chętnie będzie jej towarzyszył. Możemy się jedynie domyślać, że był

to ważny etap „edukacji sentymentalnej” dziewczyny. To, że wybór Li Yuana nie był fortunny, Tian zaznacza dwiema krótkimi scenkami. W pierwszej widzimy Xiulian w restauracji w towarzystwie bardzo młodego, niemrawo wyglądającego chłopca (scena typu błysk nie mówi właściwie nic ani o nim, ani o charakterze jego więzi z dziewczyną), w drugiej Pao Ching czyni jej wyrzuty, informując o aresztowaniu jej znajomego.

Reżyser nie poświęca temu związkowi więcej uwagi, przechodząc do decydującej o życiu Xiulian relacji z Chang Wenem. Wątek ten jednak kształtuje się inaczej niż w książce. Powieściowa Xiulian zakochuje się w nim bez pamięci, skłonna jest dla tej miłości poświęcić wszystko, wierzy w swojego mężczyznę, jest szczęśliwa, że ją wybrał, i do czasu szczęśliwa w związku z nim. W filmie jest inaczej. Scena pierwszego fizycznego zbliżenia między Xiulian i Chang Wenem ma wszelkie znamiona gwałtu. Mężczyzna wykorzystuje jej strach przed burzą, paraliżujący odruchy obronne. Kino chińskie tego okresu nie ukazywało w ogóle scen erotycznych, poprzestając jedynie na aluzjach, toteż nie oglądamy sceny łóżkowej, lecz to, co dzieje się później, gdy Chang Wen opuścił już dom. Skulona, złamana Xiulian rozpaczliwie szlocha na balkonie. Sen o miłości się nie ziścił, pozostał wstyd i upokorzenie.

Zwierzienia, które Xiulian czyni swojej siostrze, są zwierciadlanym odbiciem sytuacji, w której to Dafeng zwierzała się jej. Ekranowa Xiulian nie jest zakochana, lecz fizycznie i psychicznie zniewolona przez mężczyznę, który ją sobie podporządkował. Przy nim nie ma własnej woli ani pragnień, robi to, czego on od niej oczekuje i domaga się. Spodiewając się dziecka Chang Wena, nie ma innego wyjścia, jak tylko pójść za nim, gdy mężczyzna tego zażąda. A żąda tego w sposób brutalny i bezwzględny, zdając sobie sprawę, że Pao Ching poznał się na nim i dobrowolnie nie odda córki. Ani przez chwilę nie widzimy Xiulian szczęśliwej. Jak w książkowym pierwowzorze, Chang Wen traktuje ją jako źródło dochodów, a gdy ona odmawia zwrócenia się do ojca po pieniądze, po prostu ją zostawia, nie czekając narodzin dziecka. Ambitna dziewczyna próbuje znaleźć jakąś pracę, ale uniemożliwia jej to zaawansowana ciąża. Pao Ching zabiera córkę do domu i zapewnia ją, że pokocha jej niesłubne dziecko, bowiem wszystkie dzieci zasługują na to, żeby je kochano. Jej życie wraca w dawne koleiny. Znowu będzie śpiewać w herbaciarniach i chować „bezużyteczną” dziewczynkę, której los wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ukształtuje się podobnie. Macierzyństwo pogodziło Xiulian z jej przeznaczeniem, przyjmuje je pokornie, a nawet z pogodą ducha.

Wspomniałam już o tym, że eksponując historię Xiulian i jej ojca, Tian mocno ograniczył rolę innych postaci. Ukazał je jednak w sposób wyrazisty i każdej przypisał scenę lub sceny charakteryzujące ją w wystarczającym stopniu. Od razu wprowadził widza *in medias res* wydarzeń determinujących losy obu rodzin. W przeciwieństwie do powieści nie dowiadujemy się od pierwszych kadrów, kto jest kim. Postaci odsłaniane są stopniowo.

Pao Ching został scharakteryzowany przede wszystkim poprzez aktorstwo Xuejian Li. Wprawdzie ekspresja aktorów chińskich nie zawsze jest jednoznacznie czytelna dla Europejczyka, ale w tym wypadku jest dostatecznie

wyrazista. Pao Ching w osobliwy sposób łączy dobroduszość z chłopską chytrnością. Z ust niemal nie schodzi mu jowialny uśmiech, który czyni zeń brata łatę i sprawia, że mimo braku inteligencji wychodzi na swoje, łatwo zjednując sobie ludzi. Jest bezspornie głową rodziny, lecz jego autorytet stale kwestionuje i nadwyręża żona alkoholiczka, za plecami męża snująca plany pozbycia się, czyli korzystnego sprzedania, Xiulian i wydania za mąż Dafeng. W istocie jednak nieustannie zajęta jest pić i każdy, kto dzieli z nią tę przyjemność, natychmiast staje się jej przyjacielem. Pao Ching potrafi się jej jednak przeciwstawić, podobnie jak nie ulega Tangom, bardziej niż on przebiegłym.

Scena pertraktacji bohatera z Tangami jest pierwszą dłuższą sceną filmu. W wystarczającym stopniu charakteryzuje Pao Chinga, byśmy wiedzieli, z kim mamy do czynienia. Jowialny, serdeczny czy nawet przymilny, wie, jak wyjść na swoje. Jest z natury ugodowy, skłonny do kompromisu, ale nie w sytuacjach, w których zagrożony jest ktoś z jego bliskich. Jesteśmy świadkami dwu takich sytuacji. W obu chodzi o Xiulian. Pao Ching ani przez chwilę nie myśli o tym, że mógłby zaakceptować propozycję komandora Wanga. Nie sprzedaje czternastoletniej wówczas dziewczynki bogatemu starcowi. Niemniej jest pełen obaw, zatroskany i niepewny, co stanie się z nim, gdy Wang zechce się mścić. Ma wpływy i władzę, mógłby ich prześladować, nawet gdy opuszczą miasteczko. Zwierza się bratu, a ten, choć świadom powagi sytuacji, podziela jego zdanie. Obmyśla plan – udadzą się do Wanga, by złożyć mu hołd wyrażający głęboki dlań szacunek, co miałyby go przebłagać. Ale to żona Wanga pozbywa się Xiulian, a „prezent” w postaci znacznej sumy załatwia sprawę. Jak się okazuje, nie do końca. Gdy sierżant Tao żeni się z Dafeng, Wang wyrzuca mu, że nie potrafił dlań załatwić konkubiny, a sam cieszy się względami młodej żony z tej samej rodziny. Domaga się od podwładnego, by się nią z nim dzielił. Upokorzona dotkliwie kobieta ostatecznie wraca do ojca. Po raz drugi Pao Ching staje wobec zagrożenia, kiedy dowiaduje się, że Chang Wen uwiódł Xiulian. Bezcelność gangstera budzi jego gniew i w ostrych słowach daje mu odpawę. Nie kapituluje wobec broni, którą w odpowiedzi wyciąga i wymierza weń mężczyzna. To Chang kapituluje, obracając sytuację w żart oznajmieniem, że nie będzie przecież strzelał do przyszłego teścia.

Pao Chinga charakteryzuje również pełen dobroci i wyrozumiałości stosunek do starszego brata, zwanego, nie bez podstaw, Bezżytecznym Fangiem. Jest on człowiekiem stojącym umysłowo wyżej niż młodszy brat, ale niepodejmuje żadnej pracy; pogrążony w wiecznej depresji, odmawia pracy w rodzinnym zespole, choć potrafi świetnie grać na instrumentach strunowych. Jednakże, paradoksalnie, gdy trzeba zabrać głos w sprawach rodzinnych, to zajmowane przez niego stanowisko jest najbardziej wyważone i rozsądne. W sytuacji krytycznej, gdy Fangowie tracą współpracownika w osobie Xiao Liu, a skłopotany Pao Ching zwierza się bratu, Bezżyteczny Fang decyduje, że wystąpi w zespole. Ta najdłuższa scena z udziałem obu braci doskonale obrazuje ich bliską więź emocjonalną, wzajemny szacunek i oddanie. Kim był w istocie dla bohatera Bezżyteczny Fang, dowiadujemy się ze scen rozgrywających się już po jego śmierci – z opisanej już sceny nad grobem i jednej ze

scen końcowych, w której Pao Ching wraca na to miejsce, by uroczystie przyrzec bratu, że sprowadzi jego prochy, by je pochować w rodzinnych stronach.

Zarówno w książce, jak i w filmie, choć w mniejszym stopniu, istotną rolę odgrywa Meng Liang, autor sztuki, którą Fangowie obejrzeli w teatrze, admirałtor ich występów. Oferuje im pomoc i staje się mentorem zarazem Pao Chinga i Xiulian. Dla obojga jest autorytetem. Potrafi się znaleźć w każdej sytuacji, zjednując sobie sympatię całej rodziny. Xiulian jest niezwykle pilną uczennicą, a napisane przez Menga ballady pozwalają jej rozwinąć talent śpiewaczki. Fangowie są skłonni traktować go jako kogoś stojącego wyżej; ujmuje ich fakt, że on traktuje całą rodzinę jako ludzi sobie równych. Pao Ching od początku uważa go za przyjaciela, choć nie przestaje łamać sobie głowy problemem, czego Meng może zażądać w zamian za tyle przysług. Xiulian zwierza mu się szczerze ze swoich problemów dotyczących jej statusu, możliwych perspektyw małżeńskich, ewentualności dalszego kształcenia. Meng troszczy się o przyszłość dziewczyny; pomyśl, by zapisać ją do szkoły, pochodzi od niego, daje jej także list rekomendacyjny.

Meng Liang jest jednak postacią do pewnego stopnia tajemniczą. Jednego dnia powiadamia Pao Chinga, że wkrótce wyjedzie. Nie jest tu bezpieczny, jego życiu zagraża niebezpieczeństwo. Swoją sytuację komentuje powściągliwie. Ma liberalne poglądy, sprzeczne z konserwatywną polityką rządu. W książce jego wypowiedź jest bardziej kompletna, gdy mówi do przyjaciela:

Nie wiesz o niczym, co ciebie bezpośrednio nie dotyczy. Współczesność przechodzi obok ciebie. Wojna, którą Chiny prowadzą z Japończykami, to nie jest sprawa prosta. To jest jednak skomplikowane. Toczmy wojnę zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Z powodu inwazji walka między starym i nowym nie osłabła. Chiny są republiką, lecz feudalizm nadal dominuje. Prowadzimy teraz dwie wojny, jedna z nich rozpoczęła się przed czterdziestu laty, druga wraz z inwazją. Kto wie, która z nich jest ważniejsza. Jestem dramaturgiem. Moim obowiązkiem jest przedstawianie nowych ideałów, nowych metod, nowej etyki. I to, co nowe, zderza się ze starym. Naraziłem się staremu, rozpadającemu się systemowi, który nadal ma dość mocne zęby, by niszczyć. Rząd nadzoruje teatr. Niektórzy z naszych ludzi już zostali aresztowani za zbyt daleko idący liberalizm. Administracja nie lubi ludzi postępowych. Wszystko, co napisałem, jest opatrzone moim nazwiskiem. Prędzej czy później mnie dopadną. Zostanę aresztowany albo zamordowany, bowiem nigdy nie wyrzeknę się prawa do swobody wypowiedzi [DS 206].

Pao Ching jest zbyt prostoduszny i konserwatywny, by go zrozumieć. Meng powie mu jeszcze, że nie rozumie też Xiulian, mimo że jako ojciec bardzo ją kocha. Przekonuje go, że tylko poprzez naukę dziewczyna może zyskać życiową szansę, inaczej zawsze będzie tylko niewolnicą. „Jeśli nie dasz jej wolności – mówi pod koniec rozmowy – weźmie ją sobie sama i spowoduje katastrofę. Jeśli jej ją dasz, może nadal zdziczeć, ale nie będziesz za to odpowiedzialny. Wielu ludzi poświęca się w imię ideałów, ona nie jest wyjątkiem. Lecz lepiej zostać poświęconym nowym ideałom niż starym” [DS 207].

Meng Liang odchodzi i w filmie nie pojawia się już więcej. W książce finał należy do niego. Pao Ching spotyka go na pokładzie statku, którym rodzina

wraca do domu, i dowiaduje się, że został zwolniony z więzienia. To on komentuje to, co spotkało Xiulian, i tłumaczy ojcu dziewczyny, że nadal może ona mieć nadzieję na lepsze życie. Miłość jest zawsze doświadczeniem, które pozwala dojrzeć, nawet gdy owocuje cierpieniem. Meng porównuje własną sytuację do tego, co spotkało dziewczynę: „Pisałem o rzeczach, w które wierzyłem i dlatego mnie torturowano. Xiulian chciała zmienić swoje życie według własnych pragnień i została ukarana. Ale nadejdą lepsze czasy. Lecz zanim to się stanie, wielu ludzi zostanie poświęconych” [DS 282].

W filmie Tiania brak tego rodzaju umoralniającego podsumowania i jednoznacznie optymistycznego wydzwięku. Finał jest powrotem do początku. Nic się nie zmieniło, Xiulian znalazła się w miejscu, które było jej przeznaczone, skąd bezskutecznie usiłowała się wymknąć. Wątek walki starego i nowego – w tym idea Nowych Chin – nie zostaje w ogóle rozwinięty. Meng Liang jest tu nieodzowny po to, by inspirować Xiulian w jej poszukiwaniach własnej drogi, uświadomić dziewczynie, że ma wybór, nie musi iść drogą, którą przewidziała do niej matka, a którą dyktuje jej sytuacja śpiewaczki z herbaciarni.

*Artyści ludowi* to przede wszystkim film o rodzinie. Na pozór dysfunkcyjnej, ale jednak takiej, dla której ważne są emocjonalne więzi i w której ostatecznie każdy znajduje swoje miejsce. „Bezużyteczny” brat może liczyć na wsparcie głowy rodziny i sam w krytycznej sytuacji spieszy z pomocą. „Bezużyteczne” córki zostaną serdecznie przygarnięte wraz z dziećmi i na łonie rodziny odnajdą ponownie poczucie bezpieczeństwa. Ostatecznie nawet wiecznie zamroczona alkoholem matka, nieustająca w spekulowaniu losami córek, zdobywa się na serdeczność, gdy wracają do domu złamane i nieszczęśliwe. Reżyser koncentruje się wyłącznie na postaciach i zmiennych relacjach między nimi. Nie eksponuje tła, na którym rozgrywają się ich losy, niewiele tu scenek rodzajowych, nie ma też obrazowania życia miasta. Zapamiętujemy obraz schodów i mgłę wypełniającą kadr. Tian studiuje uważnie twarze, gesty, zachowania, poświęcając mini-etiudy pobocznym wątkom powieści Lao She, które dookreślają wątki główne.

Znając powieść i film, nie sposób nie dopełniać lektury tego ostatniego wiedzą zaczerpniętą z dzieła Lao She. Niemniej *stricte* autonomiczny ogląd *Artystów ludowych* budzi podziw dla precyzji, z jaką „ułamki charakterystyczne” wybrane przez Tiania budują przekaz zdumiewająco kompletny i przekonujący siłą wyrazu. Film ten zdaje się już zapowiadać arcydzieło, które Tian zrealizuje kilka lat później – *Błękitny latawiec*.

## Bibliografia

- Clark P., *Reinventing China. V Generation and Its Films*, Hong Kong 2005.  
 Lao S., *The Drum Singers*, tłum. H. Kuo, New York 1952.  
 Tian Zhuangzhuang: *Stealing Horses and Flying Kites*, w: M. Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005.  
 Yang P., *A Director Who is Trying to Change the Audience: A Chat with Young Director Tian Zhuangzhuang*, w: *Chinese Cinema*, red. Ch. Berry, London 1991.

## Streszczenie

Autorka analizuje film Tiana Zhuangzhuanga *Artyści ludowi* (1987), pomijany w recenzjach i opracowaniach dorobku twórcy. Powstał on w okresie, w którym Tian, po niepowodzeniach z dystrybucją swoich dwu pierwszych filmów awangardowych, zwrócił się w stronę działalności komercyjnej, realizując kilka filmów na zlecenie. Sam nie przywiązywał do nich żadnego znaczenia. Autorka dowodzi, że *Artyści ludowi*, adaptacja powieści wybitnego pisarza Lao She, to film mający już wszystkie cechy dojrzałego stylu Tiana oraz podejmujący charakterystyczne dlań wątki tematyczne. Celem tekstu jest rehabilitacja tego zapomnianego filmu i wskazanie na jego walory artystyczne.

## Summary

**Travelling People: *The Drum Singers***

The author interprets *The Drum Singers* – an often neglected film by Tian Zhuangzhuang (1987). The movie was made soon after poor reception of the director's two avant-garde works, when he decided to complete several mainstream projects. Tian Zhuangzhuang himself did not really care about them too much. However, the author of the article discovers that the movie *The Drum Singers*, adapted from a novel by the outstanding writer Lao She, includes elements of the director's mature style and also several of his favourite subjects. The author's aim is to rediscover this forgotten masterpiece and discuss its artistic qualities.