



Przemoc kolonialna, strategie oporu i przywracanie pamięci w filmie Wei Te-shenga *Wojownicy tęczy*

Colonial Violence, Strategies of Resistance and Restoration of Memory
in Wei Te-sheng's *Warriors of the Rainbow*

Abstract: The starting point of this essay is the assumption that the cinema is an important voice in the debate about historical memory as it shows an ambivalent attitude to the past and is a medium of communication that raises political and cultural issues. In my article, I assume a postcolonial perspective which takes into account the heritage of Far Eastern imperialism rather than its Western variant. Secondly, I point to significant similarities between the different types of violence that lead to subordination or destruction of the culture of a conquered nation. Thirdly, I focus on the ways history is presented in films and whether it is possible to restore memory with the help of film art. The main subject of my analysis is the film by a Taiwanese director Wei Te-sheng *Warriors of the Rainbow: Seediq Bale* (2011), in which I see the example of modern political cinema (as it was understood by Gilles Deleuze).

Keywords: violence, colonialism, postcolonial studies, memory, resistance, cinema, Wei Te-Sheng

Filmoznawcy piszący o kinie postkolonialnym rzadko przywołują nazwiska reżyserów azjatyckich, znacznie częściej analizują filmy zrealizowane przez twórców pochodzących z byłych kolonii brytyjskich, hiszpańskich lub francuskich¹. W swoim artykule chciałbym zwrócić uwagę na możliwość innego spojrzenia na dziedzictwo kolonializmu, które pozwoli uwzględnić nie tylko zachodni model imperializmu – opisywany między innymi przed Edwarda W. Saida² – lecz także

1. Por. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*, red. Dina Sherzer, University of Texas Press, Austin 1996; *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, red. Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012; *Postcolonial Cinema Studies*, red. Sandra Ponzanesi, Marguerite Waller, Routledge, London 2012.

2. Por. Edward W. Said, *Orientalizm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005; Edward W. Said, *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

jego dalekowschodnią odmianę. Po drugie, odwołując się do koncepcji Frantza Fanona, zamierzam wskazać istotne podobieństwa między różnymi rodzajami przemocy, które prowadzą do całkowitego podporządkowania, a w konsekwencji do zniszczenia kultury podbitego narodu. Po trzecie, pragnę zastanowić się nad sposobami przedstawiania historii i możliwością przywracania pamięci za pomocą sztuki filmowej, o czym pisali przed laty Robert A. Rosenstone i Marc Ferro³. Na przykładzie *Wojowników tęczy* (*Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, 2011, reż. Wei Te-sheng), jednego z najważniejszych filmów tajwańskich obecnego stulecia, zamierzam pokazać, że kino wpisuje się w debatę na temat pamięci, prezentuje ambiwalentny stosunek do przeszłości oraz jest środkiem przekazu poruszającym ważne kwestie polityczne i kulturowe⁴.

Akcja *Wojowników tęczy* rozpoczyna się tuż po zajęciu Tajwanu przez wojska japońskie na mocy traktatu z Shimonoseki, podpisanego po zwycięskiej wojnie z Chinami w 1895 roku. Reżyser skupia się przede wszystkim na tragicznych wydarzeniach, jakie rozegrały się nieco później, na przełomie 1930 i 1931 roku, które w opinii historyków uchodzą za ostatnie antyjapońskie powstanie na wyspie. W jednym z wywiadów Wei Te-sheng stwierdził: „znaleźliśmy sposób, by pokazać wydarzenia z perspektywy myśliwych, [...] by oddać głos uciskanym i skolonizowanym”⁵. Punktem wyjścia stało się odtworzenie autentycznej kultury ludu Seediq na poziomie języka, obyczajów, strojów, muzyki i tańca (dokonano rekonstrukcji wioski, jej dawnych zabudowań, układu przestrzennego, narzędzi oraz sposobów uprawiania ziemi). Wei Te-sheng świadomie zrezygnował z zawodowych aktorów i zatrudnił członków plemienia, którzy posługiwali się dawnym dialektem, dziś praktycznie nieużywanym⁶.

3. Naukową dyskusję nad sposobami przedstawiania historii w filmie zainicjował między innymi Robert A. Rosenstone, autor serii artykułów, które złożyły się na jego książkę *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge 1995. Z kolei Mark Ferro – francuski historyk związany ze Szkołą Annales – w rozmowie z Serge’em Daneyem i Ignacio Ramonetem wysunął tezę, że kino jest formą pamięci, ponieważ przypomina rodzaj archiwum kulturowego i w istotny sposób wpływa na kształt naszych wspomnień. Por. Marc Ferro, Serge Daney, Ignacio Ramonet, *Cinema and History*, w: *Cahiers du Cinéma: Volume Four, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle*, red. David Wilson, Routledge, London 2000, s. 191.

4. Francuski historyk Benjamin Stora w artykule *The Algerian War: Memory through Cinema*, „Black Camera” 2014, vol. 6, no. 1, s. 96–107 pisał o kinie jako „katalizatorze pamięci”, zaś w jednej z wcześniejszych publikacji – *La guerre des mémoires: la France face à son passé colonial (entretiens avec Thierry Leclere)*, Éditions de l’Aube, La Tour d’Aigues 2007 – mówił o upolitycznieniu pamięci i swoistej wojnie na sposoby upamiętnienia przeszłości, w której uczestniczy również kino.

5. Director Wei talks about ‘Seediq Bale’, „Taipei Times” 2011, October 04, <<http://www.taipetimes.com/News/taiwan/archives/2011/10/04/2003514896>> (2.01.2019).

6. Niektórzy krytycy zarzucali reżyserowi nadmierną egzotyzację kultury aborygeńskiej, ekspozowanie prymitywnych i barbarzyńskich rytuałów, doszukiwali się nawet neokolonialnego wariantu fantazji na temat „szlachetnego dzikusa”, związanej z naturą, czczącego duchy

Pierwsze sekwencje stanowiły próbę opisanego zwyczajów plemiennych, z naciśnięciem na rolę polowania – tereny łowieckie traktowano jako duchowe terytorium – oraz rytuały inicjacyjne związane z walką, ścięciem głowy przeciwnika (*chuciao*), czyli udowodnieniem dojrzałości fizycznej i duchowej (co stanowiło warunek uznania przez współplemieńców za „prawdziwego człowieka”, czyli *seediq bale*). W opinii krytyków film Wei Te-shenga „pomógł zjednoczyć tajwańskich aborygenów poprzez stworzenie zbiorowej tożsamości narodowej łączącej ludność rdzenną i potomków chińskich osadników”⁷.

Tytuł filmu nawiązuje do opowieści o tęczowym moście (*hakaw utux*), czyli drodze prowadzącej w zaświaty, gdzie przebywają duchy przodków. Mit ten odgrywa istotną rolę w pierwszej części, zwłaszcza w scenach z udziałem ojca głównego bohatera, Mony Rudo, który opowiada legendy plemienne⁸. Stare podania mówią o nieustraszonemu wojownikowi o imieniu Buta, który dzięki magicznej przemianie stał się tęczą. Za życia uchodził za sprawiedliwego wodza, którego rad słuchali wszyscy członkowie plemienia, po śmierci zaś czuwał nad przestrzeganiem prawa przez swój lud. Według legendy każdy człowiek zostanie osądzony przez tęczę zgodnie z odwiecznymi zasadami: dzielny w drodze do świata duchów towarzyszyły będą zabite istoty żywe (ludzie i zwierzęta), tchórzliwi zaś nie dostąpią tego zaszczytu i wejdą do świata zmarłych samotnie. Miarą męskiej odwagi była liczba pokonanych przeciwników i ściętych głów, podczas gdy wartość kobiety określały jej umiejętności tkackie⁹. Wszystkie stosunki plemienne regulowało prawo zwyczajowe, czyli *gaya* – system wierzeń, zestaw norm społecznych i nakazów moralnych, dzięki którym funkcjonowała zbiorowość.

Kultura łowiecka jest kulturą oralną, stąd szczególna rola ścieżki dźwiękowej, na której rozbrzmiewają tradycyjne pieśni śpiewane jednogłosowo lub antyfonalnie. Jak zauważył Lee Yu-lin w swojej analizie filmu, to właśnie „poprzez dawne melodie i słowa pieśni przemawiają duchy przodków, które zwracają się do wojowników Seediq walczących z Japończykami w imię zasad

przodków, podporządkowującego życie tradycji i magicznym obrzędom. Por. Yu-lin Lee, *In Search of a People*, w: *Deleuze and Asia*, red. Ronald Bogue, Hanping Chiu and Yu-lin Lee, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 183.

7. Chia-rong Wu, *Re-Examining Extreme Violence: Historical Reconstruction and Ethnic Consciousness in Warriors of the Rainbow: Seediq Bale*, „ASIA Network Exchange”, 2014, vol. 21, no. 2, s. 25.

8. W tej i kilku późniejszych scenach Wei Te-sheng charakteryzuje sposób kształtowania się pamięci zbiorowej w społeczeństwach tradycyjnych, który – jak ujmuje to Paul Cannerton – polega na „tworzeniu nieformalnie opowiadanych historii o charakterze narracyjnym” (*Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. Marcin Napiórkowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 92).

9. Por. Kuo-ch'ing Tu, *Mountains, Forests, and Taiwan Literature*, „Taiwan Literature: English Translation Series”, 2006, nr 18, s. XIX.

plemiennych”¹⁰. Wei łączy historię z legendą, dodaje wyobrażone szczegóły do historycznej narracji, zestawia subiektywny punkt widzenia z obiektywną perspektywą, łączy teraźniejszość z przeszłością. Reżyser nie pokazuje ani jednostkowych wspomnień Mony, ani zbiorowej pamięci plemiennej, ani nawet opowieści mitycznej, ale coś więcej: proces „stawania się ludu”, który nie jest zdolny do zjednoczenia się w antykolonialnym oporze.

Zgubny wpływ polityki asymilacyjnej na tradycyjną kulturę aborygenów potwierdza tezę Frantza Fanona, że „pojawienie się kolonizatora oznacza śmierć tubylczej społeczności, letarg kulturowy, petyfikację jednostki”¹¹. Do typowych strategii imperialnego panowania należały konsekwentne próby wyeliminowania tradycji plemiennych – zwłaszcza tych uznawanych za barbarzyńskie, jak obcinanie głów pokonanym przeciwnikom – narzucanie nowych praw i postępująca japonizacja (dokonywana dzięki rozwojowi szkolnictwa powszechnego). Przykładową metodą imperialnego działania były wycieczki do Japonii, organizowane przez urzędników kolonialnych dla tubylców, które miały przekonać podbitą ludność o potęgze militarnej i gospodarczej imperium oraz skłonić do podporządkowania się woli cesarza. W jednej z takich wypraw, zapewne w roku 1911, uczestniczył Mona Rudo, wódz klanu Tkdaya z wioski Mahebo¹².

Stopniowe wypieranie aborygenów z ich rodowych ziem, przymusowa praca przy wyrębie drzew oraz ograniczanie prawa do swobodnego polowania oznaczały dla myśliwych pozbawienie sensu życia, a przecież – jak zauważył Fanon – „dla skolonizowanego ludu wartością najistotniejszą, bo najbardziej konkretną, jest ziemia: ziemia gwarantująca chleb i, oczywiście, godność”¹³. Po okresie oporu w początkowej fazie kolonizacji nastąpiła stabilizacja w regionie (w 1902 roku w Renzhiguan doszło do zbrojnego wystąpienia przeciw wojskom kolonialnym, wskutek czego Japończycy zorganizowali rok później ekspedycję karną). Miejscowa ludność, zarówno chińskiego pochodzenia (Han), jak i aborygeni, poddana została procesowi asymilacji (dzieci wysłano do japońskich szkół, by nauczyły się języka). Naturę stosunków między zdobywcami i podporządkowanymi ilustruje scena, w której japoński oficer spogląda ze szczytu wzgórze na wioskę Wushe i mówi:

10. Yu-lin Lee, *In Search of a People: Wei Te-sheng's Seediq Bale and Taiwan's Postcolonial Condition*, w: *Deleuze and Asia*, red. Ronald Bogue, Hanping Chiu and Yu-lin Lee, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 190.

11. Frantz Fanon, *Wyklęty lud ziemi*, przeł. Hanna Tygielska, PIW, Warszawa 1985, s. 61.

12. Por. Leo Ching, *Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan*, „Positions: East Asia Cultures Critique”, 2000, vol. 8, no. 3, s. 796. Metody działania władz japońskich znakomicie wpisywały się w strategię omawianą przez Fanona, który stwierdził, że „w trakcie kolonizowania kolonizator tak długo urabia kolonizowanego, aż ten donośnym głosem przyzna wyższość [jego] wartościom” (*Wyklęty lud ziemi...*, s. 25).

13. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 26.

„Szkoly, sklepy, urzędy pocztowe, hotele, domy [...]. Udało nam się ucywilizować dzikusów”, podczas gdy obok mijają go tubylcy niosący bale drewna, zmuszani do niewolniczej pracy.

Podążając tym tropem interpretacyjnym, można w *Wojownikach tęczy* dostrzec przykład nowoczesnego kina politycznego, które wyrosło z manifestu „Trzeciego Kina”, ogłoszonego w 1969 roku przez dwóch argentyńskich twórców, Fernanda Solanasa i Octavia Getina¹⁴. Jego wyróżnikiem jest „wielość pogmatwanych linii, od początku pokawałkowanych, ukonstytuowanych poprzez wewnętrzne pęknięcia”¹⁵. W proponowanym przez Gilles’a Deleuze’a modelu kina politycznego, w którym postkolonialne filmy reżyserów południowoamerykańskich sąsiadują z europejską awangardą (np. Jean-Marie Straub), dochodzi do połączenia „tego, co polityczne, i tego, co prywatne. [...] W ten sposób ludowe mity, profetyzm i bandytyzm stanowią archaiczny rewers kapitalistycznej przemocy”¹⁶. Prawdziwego ludu jednak nie ma – już nie istnieje albo jeszcze się nie narodził, jak w przypadku plemienia Seediq, które zawsze było podzielone, a jego pozycja – marginalna (władze tajwańskie dopiero kilka lat temu uznały jego odrębność).

Wszystko to sprawia, że twórca „znajduje się w sytuacji kogoś, kto wypowiada wypowiedzi zbiorowe, przypominające zarodki przyszłego ludu”, jest „czynnikiem zbiorowości, zbiorowym zaczynem, katalizatorem. [...] Autor znajduje się przed ludem podwójnie skolonizowanym: przez historie pochodzące skądinąd, ale także przez swoje własne mity”¹⁷. Chcąc urzeczywistnić potencjał kina politycznego, Wei Te-sheng miał tylko jedną możliwość – musiał „wybrać sobie pośredników, to znaczy wziąć postaci realne, nie fikcyjne, ale »ufikcyjniając« je, »legendaryzując«, »fabularyzując«. [...] Fabularyzacja nie jest bezosobowym mitem, ale nie jest także już osobistą fikcją: jest słowem w działaniu, aktem mowy, dzięki któremu postać stale przekracza granicę, która oddziaływałaby jego prywatne sprawy od polityki i która sama wytwarza kolektywne wypowiedzi”¹⁸.

Analizując *Wojowników tęczy* z perspektywy postkolonialnej, można w tym filmie dostrzec strategię artystyczną typową dla „kina mniejszego”¹⁹. Jego twór-

14. Por. Fernando Solanas, Octavio Getino, *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*, w: *New Latin American Cinema*, vol. 1: *Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, red. Michael T. Martin, Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 33–58.

15. Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 437.

16. Deleuze, *Kino*..., s. 435–436.

17. Deleuze, *Kino*..., s. 437–439.

18. Deleuze, *Kino*..., s. 439.

19. Pojęcie „kina mniejszego” jest adaptacją koncepcji „literatury mniejszej”. Gilles Deleuze i Félix Guattari (*Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. Anna Z. Jaksender, Kajetan M. Jaksender, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2016) rozumieją pod tym pojęciem literaturę, „którą mniejszość tworzy w języku oficjalnym” (s. 84). Jej cechą charakterystyczną jest upolitycznienie,

cy muszą najpierw odkryć swój własny język w obrębie języka dominującego i przekształcić go na swój sposób, na przykład przez „włączenie weń wszystkich możliwych zasobów symboliki, oniryzmu, sensu estetycznego, ukrytego znaczenia”²⁰. Podobnie jak autorzy zaliczani do „Trzeciego Kina”²¹, Wei Te-sheng podważa hollywoodzki model narracji filmowej, sięga do tradycyjnych pieśni i mitów, by zbudować epicką opowieść o bohaterskiej przeszłości, w której materiał historyczny łączy się z wyobraźniowym.

Kluczowe sekwencje *Wojowników tęczy* rozgrywają się jesienią 1930 roku. W miejscowej szkole w Wushe 27 października odbywało się doroczne święto sportu, w którym oprócz uczniów oraz przedstawicieli górskich plemion uczestniczyli zaproszeni goście, w tym urzędnicy państwowi, oficerowie cesarskiej armii i ich rodziny. Około ósmej rano zebrano się blisko 400 osób; najpierw odśpiewano hymn państwowy, wciągnięto flagę na maszt, a po chwili rozpoczął się atak wojowników, w którym zginęło 134 z 227 zebranych na placu Japończyków. Lokalne władze kolonialne nie spodziewały się napaści ze strony stosunkowo dobrze zasymilowanych plemion, w których widziano raczej sojuszników niż zagrożenie. Spośród nich wywodzili się przecież bracia Hanaoka, uchodzący za przykład udanej integracji, a przy tym wzór nowej rodziny tajwańskiej, wychowującej dzieci zgodnie z modelem japońskim. Atak został starannie przygotowany, zaplanowany i przeprowadzony – najpierw unieszkodliwiono posterunki w regionie, zdobyto broń, a potem uderzono na wioskę, zabijając większość ludzi bez względu na wiek i płeć. W napaści wzięli udział mieszkańcy sześciu wiosek i przedstawiciele połowy klanów należących do ludu Seediq (Mahebo, Tarawan, Boakim, Suku, Hogo i Rodof)²².

W sekwencji masakry reżyser wprowadza element dystansujący, obecny na ścieżce dźwiękowej, na której rozbrzmiewa głos kobiety, intonujący pieśń żałobną, przywołujący duchy przodków. Głos ten można potraktować jako odpowiednik chóru w tragedii antycznej, pełni bowiem rolę krytycznego komentarza do przedstawianych wydarzeń, zarówno ze względu na dwuznaczność słów pieśni, jak i narzędzie rozbijające jedność obrazu i dźwięku²³. Kobieta śpiewa o życiu i śmierci, nienawiści

połączenie tego, co indywidualne i tego, co publiczne, przez co wszystko nabiera w niej wymiaru kolektywnego: „literatura staje się sprawą narodu” (s. 91). Na rolę zbiorowości, a nie jednostki, wskazuje tytuł filmu *Wojownicy tęczy*.

20. Deleuze, Guattari, *Kafka...*, s. 95.

21. Krótki rys historyczny „Trzeciego Kina” można znaleźć w artykule Kamila Minknera, *Brazylijskie cinema nôvo i inne kinematografie Ameryki Łacińskiej*, w: *Historia kina, tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 535–571.

22. Michael Berry, *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008, s. 54.

23. Kuei-fen Chiu, *Violence and Indigenous Visual History*, w: *Taiwan Cinema: International Reception and Social Change*, red. Kuei-fen Chiu, Ming-yeh T. Rawnsley, Gary D. Rawnsley, Routledge, New York 2017, s. 151–152.

i przebaczeniu, ofierze i odkupieniu. To na poziomie warstwy muzycznej dokonuje się połączenie dwóch wymiarów: świętego i świeckiego, przeszłości i przyszłości²⁴.

Zgodnie z założeniami twórców filmu spektakl przemocy nie stanowił jedynie wizualnej atrakcji, lecz łączył się z wartościami moralnymi, duchowymi i etycznymi. „Ofiara z krwi” jest zasadniczym składnikiem plemiennych obrzędów, podobnie jak rytuały inicjacyjne związane z przemianą wewnętrzną i osiągnięciem dojrzałości. Przemoc – powiada Frantz Fanon – „wywodzi się z przeświadczenia skolonizowanych, że wyzwolenie musi się dokonać i może się dokonać wyłącznie siłą”, że „przemoc – jako jedyna forma działania – jest dla skolonizowanego ludu czynnikiem pozytywnym, nadającym kształt. Taka forma działania ma właściwości scalające, gdyż w jej kontekście każdy człowiek staje się ogniwem potężnego łańcucha przemocy, który wykrystalizował się jako reakcja na przemoc kolonisty”²⁵. Przemoc imperialna zostaje potępiona, przemoc podporządkowanych – moralnie usprawiedliwiona, gdyż „wyzwała [ona] tubylca z kompleksu niższości, uwalnia go od postaw kontemplacyjnych i desperackich. Dzięki niej staje się odważny, urasta we własnych oczach”²⁶.

W obawie, że lokalne wydarzenia mogą wpłynąć na charakter stosunków w pozostałych koloniach i zachęcić do buntów podbitą ludność, władze postanowiły wysłać trzy tysiące żołnierzy w celu stłumienia rebelii, zezwalając nawet na użycie broni chemicznej. W ciągu kilku miesięcy wojska japońskie przetrzebiły ludność plemienia – przeżyła mniej niż połowa ludzi, zamknięta w kilku obozach, później przesiedlona (część z nich popełniła samobójstwo). Po przywróceniu porządku w regionie zmieniono politykę kolonialną; do dymisji podał się gubernator Ishizuka Eizō, którego zastąpił Ōta Masahiro, autor broszury poświęconej zarządzaniu ludnością skolonizowaną poprzez włączenie ich do tkanki narodowej dzięki edukacji i nauce języka japońskiego²⁷.

Sposób przedstawiania przemocy w filmie Wei Te-shenga wiele zawdzięcza powieści graficznej Qiu Ruolonga (Chiu Row-long), opublikowanej w 1990 roku. Rysownik został zaproszony do współpracy przy realizacji filmu, projektował nawet kostiumy. W komiksie obowiązywała wyrazista opozycja dobra i zła, uciśnionych

24. Yu Lin Lee, *The Excess of Affect: The Technology of History in Seediq Bale*, w: *Poisoned Cornucopia: Excess, Intemperance and Overabundance across Cultures and Literatures*, red. Ryszard Wolny, Stankomir Nicieja, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, s. 265–266.

25. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 47, 61.

26. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 62. Autor podkreśla, że „przemoc, która patronowała powstawaniu kolonialnego świata i niestrudzenie towarzyszyła procesowi niszczenia tubylczych form życia społecznego, przemoc, która bezpośrednio zniweczyła dawny system ekonomiczny, wygląd, strój – przejdzie w ręce mieszkańca kolonii” (s. 23).

27. Por. Leo Ching, *Savage Construction and Civility Making: The Musha Incident and Aboriginal Representations in Colonial Taiwan*, „Positions: East Asia Cultures Critique”, 2000, vol. 8, no. 3, s. 803.

i najeźdźców, co przekładało się na sposób rysowania: postacie Japończyków były zdeformowane, malowane ostrą kreską, ubrane na czarno, przeciwnie niż aborygeni – ukazywani jako szlachetni i nieustraszeni. Tym, co łączy oba dzieła, są rozbudowane sceny walk, zbliżenia ucinanych maczetami głów, przebijania nożami i bagnetami. Film Weia podkreśla rolę przemocy jako odpowiedzi na okropności kolonializmu, wyraziście przeciwstawiając plemiona górskich aborygenów i zamieszkujących tereny nizinne Chińczyków, którzy – nie licząc kilku epizodycznych postaci – są praktycznie nieobecni w filmie²⁸.

Stosunek podporządkowanych do najeźdźców nie jest tak jednoznaczny, jak mogłoby się wydawać. Frantz Fanon zauważył, że „świat kolonizatora to świat wrogi, świat, który odpycha, lecz równocześnie przyciąga”²⁹. O tym właśnie opowiada jeden z pobocznych wątków filmu, dotyczący braci Hanaoka (Dakkis Nobin i Dakkis Nawi) – zasymilowanych policjantów służących w Wushe, mających japońskie żony. Po masakrze obaj popełnili samobójstwo, ale wybrali odmienne sposoby odebrania sobie życia: starszy Ichirō założył kimono i mieczem rozplątał wnętrze zgodnie z japońskim rytuałem *seppuku*, młodszy Jirō powiesił się na drzewie, jak nakazuje lokalny zwyczaj. Wei Te-sheng przekonuje, że „asymilacja kultury ciemieży i uczestnictwo w niej nie odbywa się za darmo”³⁰, ceną jest wewnętrzne rozdarcie pomiędzy byciem poddanym cesarskim a spadkobiercą tradycji plemiennej. Jedni badacze widzieli w braciach Hanaoka bohaterów, drudzy zaś zdrajców, ale zdaniem Michaela Berry’ego w ich losie można odnaleźć klucz do tożsamości narodowej Tajwańczyków i źródeł historycznej narracji³¹.

Film nie kończy się na masakrze, ale opowiada o wydarzeniach, które rozegrały się później, o karnej ekspedycji zorganizowanej przez wojska imperialne, pościgu za aborygenami, zamknięciu ocalałych w obozach przejściowych, a wreszcie o zapomnianym dziś drugim incydencie w Wushe. Ulegając namowom Japończyków, wojownicy z klanu Toda postanowili pomścić śmierć swego wodza, Temu Walisa, i zabić pozostałych przy życiu zwolenników Mony Rudo. Reżyser nie pokazał konfliktu plemiennego w kategoriach opozycji pomiędzy bohaterami i zdrajcami, ale jako skutek odwiecznej rywalizacji o terytoria łowieckie, zaślepiającej jej

28. Należy zwrócić uwagę na problematyczny status kolonizacji Tajwanu. Proces ten rozpoczął się już w XVII wieku za sprawą napływu ludności chińskiego pochodzenia (Han), ale po upływie kilku stuleci to ich potomkowie uznają siebie za ludność tubylczą, a Japończyków za najeźdźców. Sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej po II wojnie światowej wraz z napływem nowej fali imigracji chińskiej po wypędzeniu zwolenników Czang Kaj-szeka z komunistycznych Chin.

29. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 31.

30. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 29.

31. Berry, *A History of Pain...*, s. 56.

uczestników i sprawiającej, że „kąpiel w bratniej krwi pozwala nie dostrzegać prawdziwego wroga”³².

W ten sposób reżyser postanowił opowiedzieć nie tylko o oporze stawianym najeźdźcom, ale również o bratobójczych walkach plemiennych pomiędzy sąsiadującymi wioskami i klanami, czasami należącymi do tego samego szczepu, jak w przypadku konfliktu między Tkdaya i Toda, dwoma grupami Seediq. Wei Te-sheng konsekwentnie przekonuje, że trauma związana z tragicznymi wydarzeniami sprzed lat nie może być rozważana w oderwaniu od kwestii przemocy, skierowanej zarówno przeciw kolonizatorom, jak i stosowanej przez władze wobec zbuntowanych aborygenów, których zabito lub wysiedlono, czy wreszcie obecnej w stosunkach międzyplemiennych³³.

Skomplikowane zależności najlepiej ilustruje autentyczna fotografia przedstawiająca japońskiego oficera siedzącego w otoczeniu członków plemienia Toda, którzy wzięli udział w eksterminacji pobratymców, podczas gdy na pierwszym planie ustawiono kilkadziesiąt ściętych głów. Zdjęcie to, przywołane zarówno w komiksie, jak i filmie, dokumentuje rzeczywistą przemoc, obecną nie tylko w relacjach kolonialnych, lecz także w stosunkach między sąsiadami, co uświadamia obecność podziałów wewnętrznych. W pierwotnym założeniu fotografia ta miała potwierdzać wyższość cywilizacji japońskiej nad barbarzyństwem rdzennych mieszkańców wyspy, ale w istocie przypominała o tym, że najeźdźcy konsekwentnie wykorzystywali lokalne animozje i spory dla własnych celów politycznych.

Po wydarzeniach w Wushe, jak podkreśla Leo Ching, „można zauważyć wyraźną zmianę w sposobach przedstawiania ludności rdzennej w kulturze kolonialnej. Aborygeni przestają być pogańskimi dzikusami oczekującymi na ucywilizowanie, stają się natomiast cesarskimi poddanymi, włączonymi w japońską narrację narodową dzięki swej lojalności wobec cesarza”³⁴. W 1935 roku zakazano używania słowa „dzikus” (*seiban*), zamiast którego wprowadzono poprawne politycznie określenie „rdzenna ludność Tajwanu” (*takasagozoku*), ale w kolonizacji nadal widziano misję cywilizacyjną, a tubylców przedstawiano jako prymitywnych, po dziecięcemu naiwnych, choć dzielnych i gotowych do przyjęcia nowych obyczajów.

W okresie powojennym wielokrotnie zmieniała się perspektywa historyczna w interpretacji opisywanych faktów, choć zawsze służyły one określonym celom

32. Fanon, *Wyklęty lud ziemi...*, s. 33.

33. W trzech obozach przejściowych schroniło się pół tysiąca kobiet, starców i dzieci z klanu Tkdaya, z czego blisko trzysta zostało bestialsko wymordowanych 24 kwietnia 1931 roku, podczas gdy pozostałych przy życiu przesiedlono do Chuanzhong.

34. Ching, *Savage Construction...*, s. 796.

politycznym. Michael Berry pisał, że „[i]ncydent w Wushe przekształcono w symboliczne przejście Tajwanu z fazy kolonialnego zniewolenia w stronę »nowoczesnej« tożsamości narodowej, [...] oraz upamiętniono jako historyczna traumę»³⁵. Stopniowo dokonywano waloryzacji kultury aborygeńskiej, idealizowano bunt i celebrowano prymitywną przemoc, znajdując dla niej usprawiedliwienie. W wielu publikacjach naukowych i publicystycznych akcentowano współpracę ludności rdzennej z Chińczykami, podkreślano braterstwo i przyjaźń, pokrewieństwo etniczne, sojusz w walce narodowowyzwoleńczej, co miało wyraźne podłoże propagandowe³⁶. Z drugiej strony powstawało wiele powieści i filmów, które wpisywały historyczne wydarzenia w wizję tajwańskiego nacjonalizmu, jak *Rzeź wśród zielonych wzgórz* (*Qing shan bi xue*, 1957, reż. Ho Chi-ming), *Zamieszki w Wushe* (*Wushe fengyun*, 1965, reż. Chien Lung), powieści Zhonga Zhaozhenga, Wu He i Yao Jiawena³⁷.

Początek nowego tysiąclecia przyniósł dalszy wzrost zainteresowania dziedzictwem kulturowym aborygenów tajwańskich. Na pierwszy plan wysuwają się wspomnienia członków plemion górskich, czyli wyznania i świadectwa ustne, co potwierdza uprzywilejowaną rolę historii mówionej. Ukazało się również kilka książek napisanych przez członków plemienia, którzy zaangażowali się w produkcję *Wojowników tęczy: Truth, Bale* (2011) Dakisa Pawana i *Kari Toda* (2014) Iwana Nawi. W 2013 roku Tang Shiang-chu nakręcił pełnometrażowy dokument *Pusu qhuni*³⁸, który składa się z rozmów z rodzinami ocalałych z masakry w Wushe, wywiezionymi przez rząd japoński do rezerwatu na wyspie Chuanzhong. W tym samym roku powstał podobny w charakterze film Pilina Yapu *Wushe, Chuanzhongdao*, w którym wystąpiły wnuczka i prawnuczka Mony Rudo. Młodsza z nich mówiła o międzypokoleniowym przekazywaniu traumy, o życiu z piętnem oraz niemożności zapomnienia o bolesnych ranach³⁹.

Występujący w dokumencie członkowie plemienia z jednej strony podkreślają, że film Weia stanowił próbę odzyskania własnej historii, ale z drugiej strony zwracają uwagę na proces zapominania lub wypierania wspomnień, o czym świadczy wypowiedź Away Temu, córki Temu Walisa, która jest nieświadoma

35. Berry, *A History of Pain...*, s. 106.

36. Problematykę dziedzictwa kulturowego i reinterpretacji wydarzeń w Wushe szczegółowo omawia Michael Berry w *A History of Pain...*, s. 66–68.

37. W latach 1971–1983 Zhong Zhaozheng napisał „trylogię górską”, na którą składały się: *Maheibo fengyun*, *Chuanzhonggao* i *Zhanhuo*. W 1999 roku Wu He opublikował powieść *Yusheng* (wydaną w przekładzie angielskim pod tytułem *Remains of Life*), w 2006 roku ukazała się książka Yao Jiawena *Wushe renzhiguan*.

38. Tytuł filmu odnosi się do miejsca pochodzenia plemienia Seediq.

39. Film Pilina Yapu można rozważać w kontekście pojęcia postpamięci, którym posługuje się Marianne Hirsch w klasycznym już dziś tekście *Pokolenie postpamięci*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2011, vol. 18, nr 105, s. 28–36.

historii przodków. Pilin Yapu pokazał, że przeszłość nie jest kwestią faktów, lecz ich interpretacji, budowaniem opowieści o minionych wydarzeniach. Dla klanu Tkdaya *Wojownicy tęczy* oznaczali przerwanie milczenia i przywrócenie pamięci, lecz perspektywa Toda była odmienna, uważali, że ich przodkowie zostali zmuszeni przez kolonizatorów do dokonania rzezi pobratymców i przypominali, że Mona Rudo pomagał niegdyś Japończykom w walkach z Atajalami⁴⁰.

Większość ze wspomnianych utworów literackich i filmowych pokazuje, że przeszłość ma charakter widmowy, że teraźniejszość jest nawiedzana przez duchy przeszłości, od których nie potrafimy się uwolnić i które ukierunkowują naszą przyszłość⁴¹. Pamięć w *Wojownikach tęczy* ma wymiar spektralny, związany z traumatycznym doświadczeniem kolonializmu i konsekwentnym wymazywaniem historii plemion aborygeńskich. Mówić o dziedzictwie przeszłości i minionych pokoleniach, o „*innych*, którzy nie są już obecni”, to mówić o widmach, by oddać im sprawiedliwość, „niezależnie od tego, czy padli ofiarą wojen, przemocy politycznej lub innej”⁴². Przeszłość okazuje się otwartą raną, świadectwem konfliktów i przemocy.

Niewątpliwie film można potraktować jako nośnik pamięci kulturowej⁴³ i narzędzie afektywne – w rozumieniu Alison Landsberg – pozwalające na zbudowanie historycznej świadomości⁴⁴. Należy však zaznaczyć, że w *Wojownikach tęczy* „materiał historyczny jest poddawany reinterpretacji, a nie wiernie przedstawiany”⁴⁵, reżyser zakłada bowiem możliwość pokazania przeszłości w sposób wykraczający poza opozycję faktów i fikcji. Film Weia wpisuje się w proces, który w publikacjach tajwańskich określany jest mianem *bentuhua*, czyli „natywizacji” – polegający na próbach ponownego określenia tego, co znaczy współcześnie przynależność do ludności rdzennej – którego celem jest odzyskanie przeszłości, podważenie dominującej narracji historycznej oraz przejęcie zawłaszczzonego przez władzę dyskursu narodowego, czyli stworzenie czegoś, co określić można „przeciw-pamięcią”, a co pozwoli na przywrócenie pamięci grup zmarginalizowanych lub wykluczonych (w tym wypadku ludności aborygeńskiej). Proces ten prowadzi

40. Por. Kuei-fen Chiu, *Violence and Indigenous Visual History...*, s. 156–157.

41. „Duchy przeszłości przenikają do teraźniejszości, tak jak teraźniejszość musi znosić brzemień przeszłości” – pisał Michael Berry w *A History of Pain...*, s. 75.

42. Jacques Derrida, *Widma Marksa*, przeł. Tomasz Załuski, PWN, Warszawa 2016, s. 13.

43. Aleida Assmann pisała w książce *Między historią a pamięcią* (Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 55), że „pamięć kulturowa opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach” i że „decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki materialne, jak książka czy film”.

44. Alison Landsberg, *Engaging the Past: Mass Culture and Production of Historical Knowledge*, Columbia University Press 2015.

45. Chialan Sharon Wang, *Becoming a Nation. The Shaping of Taiwan's Native Consciousness in Wei Te-sheng's Post-millennium Films*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 95.

do ponownego zdefiniowania tradycji kulturowej oraz odwrócenia hierarchii (np. w kontekście historii literatury i sztuki). Przykładem jest chociażby próba prze-pisania (w rozumieniu postkolonialnym) jednej z kluczowych kategorii budujących tożsamość etniczną, jaką dla aborygenów tajwańskich jest krajobraz – uwolniony z japońskiego dyskursu kolonialnego, w którym stanowił źródło zasobów naturalnych, odzyskał wymiar magiczny, na powrót stał się terenem należącym do zamieszkujących góry plemion⁴⁶.

Wei Te-sheng konsekwentnie przekonuje, że historia jest tworzeniem opowieści, konstruowaniem pewnej rzeczywistości, a nie jej odkrywaniem⁴⁷. Przeszłość jest przekształcana w narrację za pomocą struktur fabularnych, co wiąże się ze sposobami wyobrażania czasu minionego i interpretowaniem faktów. Okres powojenny wiązał się z nieustanną walką o pamięć, konfrontacją różnych interpretacji przeszłości, budowaniem pamięci zbiorowej na podstawie ideologicznych założeń przyjętych przez rządzących na Tajwanie chińskich nacjonalistów. *Wojownicy tęczy* wpisują się w debatę na temat tożsamości narodowej, włączając w spór pomiędzy „natywistami” a „liberałami”: jedni podkreślają znaczenie przynależności etnicznej i więzi wspólnotowych, znaczenie dziedzictwa przeszłości (postać głównego bohatera, Mony Rudo), drudzy zaś wskazują na możliwość zmiany, zróżnicowanie i konstruowanie tożsamości (przykład braci Hanaoka)⁴⁸.

Wojowników tęczy można także uznać za odpowiedź na kolonialne filmy japońskie rozgrywane się na Tajwanie, które służyły wytworzeniu propagandowej fantazji na temat poparcia udzielanego Japończykom przez miejscową ludność. Znakomitym przykładem jest *Dzwon Sayon* (*Sayon no kane*, 1943, reż. Shimizu Hiroshi), w którym przesłanie dydaktyczne sprowadzało się do przekonania publiczności, że proces asymilacji (*dōka*) jest czymś pożytecznym i dokonuje się poprzez odrzucenie starych wierzeń i edukację⁴⁹. Wei pokazał mroczną stronę modelu asymilacyjnego, jego negatywne skutki dla tożsamości jednostek, opowiedział o końcu pewnego świata, choć ostateczna klęska ma w tym filmie

46. Por. Chin-ching Lee, *Taiwanese Mountain Area as Place/Landscape Presented in Seediq Bale*, „NCUE Journal of Humanities”, 2013, nr 7, s. 205–220.

47. Takie spojrzenie na historię proponuje Hayden White w swoich artykułach zebranych w dwóch tomach: *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński (Universitas, Kraków 2000) oraz *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska (Universitas, Kraków 2009).

48. Por. Darryl Sterk, *Mona Rudo's Scar: Two Kinds of Epic Identity in Seediq Bale*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 173–175.

49. Więcej na temat propagandowej wymowy filmu Shimizu piszę w artykule *Orchidea z Mandżurii – Xianglan Li (Kōran Ri) i projekt japońskiego kina kolonialnego*, w: *(Nie)widzialne kobiety kina*, red. Małgorzata Radkiewicz, Monika Talarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 163–165.

wymiar heroiczny, wskazuje bowiem na duchowe zwycięstwo, dzięki któremu aborygeni mogli zachować tradycję przodków i wyznawane wartości.

Robert A. Rosenstone, który jako jeden z pierwszych historyków amerykańskich włączył w obszar swoich badań refleksję nad filmem, zastanawiał się nad sposobami przedstawiania przeszłości przez tajwańskiego reżysera. Podkreślał, że pokazuje on historię jako proces, w którym przenikają się kwestie społeczne i polityczne, przedstawia autentyczne wydarzenia w sposób udramatyzowany, tak by oddziaływały na emocje widzów⁵⁰. W przeciwieństwie do dramatu kostiumowego, który jedynie wykorzystuje przeszłość jako egzotyczną scenerię dla przygodowych lub romantycznych opowieści, Wei Te-shenga interesuje wymiar polityczny wydarzeń z okresu kolonialnego, stąd pierwszoplanowa rola takich tematów, jak wyzysk ekonomiczny czy dyskryminacja rasowa.

Wojownicy tęczy nie są rekonstrukcją historii; film ten pokazuje raczej, w jaki sposób wpływa ona na życie jednostek i całych grup społecznych, zarówno w czasach minionych, jak i teraźniejszości. Tajwański reżyser przekonuje, że historia i fikcja nie są opozycyjne względem siebie, że wytwarzanie pamięci nie polega na porządkowaniu faktów, ale nadawaniu im znaczenia, że fikcjonalizacja historii jest zabiegiem koniecznym w przypadku dzieła filmowego, pozwala na nowe spojrzenie na historię kolonialną. Krytycy zarzucający reżyserowi niezgodność z rzeczywistością, swobodną interpretację faktów oraz podporządkowanie ich z góry przyjętemu założeniu, zapominają, że nawet zawodowi historycy zawsze „nakładają na fakty określony wzorzec fabularyzacji”⁵¹. W ten sposób proponują określoną narrację i narzucają pożądany model reprezentacji przeszłości, nierzadko uzależniony od sytuacji politycznej, podobnie jak czyni to Wei Te-sheng.

50. Robert A. Rosenstone, *Seediq Bale as history*, w: *Taiwan Cinema...*, s. 141–142.

51. Hayden White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. Ewa Domańska, w: Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków 2000, s. 213.

