

Konflikty zewnętrzne i wewnętrzne w trylogii tajwańskiej Anga Lee

W swoich pierwszych trzech filmach Ang Lee – jeden z najbardziej eklektycznych reżyserów współczesnego kina – podejmuje kwestie, które będą przepracowywane w różnych wariantach w całej jego późniejszej twórczości. To dzieła nie tylko wyjątkowo spójne tematycznie, jak i stylistycznie, ale też najbardziej osobiste. Trylogia tajwańska to w istocie różne warianty tej samej historii, która jest w gruncie rzeczy historią samego reżysera.

Ang Lee urodził się na Tajwanie w 1954 r.¹ Pięć lat wcześniej właśnie tutaj jego rodzice uciekli z Chin, po tym jak dziadkowie ze strony ojca zostali zamordowani podczas rewolucji komunistycznej (w październiku 1949 r. komuniści proklamowali Chińską Republikę Ludową, a dwa miesiące później rząd nacjonalistyczny, wraz z około 1,5 mln osób, zbiegł na Tajwan i ustanowił stolicę w Tajpej). Migracja rodziców dała początek poczuciu wyobcowania i niedopasowania, które będzie towarzyszyło reżyserowi przez całe życie. Lee wychowywał się w tradycyjnym, patriarchalnym domu, w którym pewną ręką rządził surowy, niedostępny ojciec (jego śmierć podczas realizacji *Tajemnicy Brokeback Mountain* w 2005 r. nie pozostanie bez wpływu na tenże film). To on okaże się wzorem dla postaci ojca w trylogii tajwańskiej, która jemu właśnie jest dedykowana i którą reżyser ironicznie nazywa: „Tata ma zawsze rację”.

¹ Korzystam tutaj z licznych wywiadów z Angiem Lee oraz artykułów dotyczących jego twórczości, m.in.: T. Jopkiewicz, *Wszędzie swój, wszędzie obcy*, „Kino” 2006, nr 2, s. 21–23; A. Sterna, *W poszukiwaniu własnego miejsca*, <http://film.onet.pl/O,23737,1314590,1,600,artykul.html> [dostęp: styczeń 2014]; P.T. Felis, *Kino Anga Lee, czyli człowiek kontra fatum*, <http://film.gazeta.pl/film/1,24464,4847468.html> [dostęp: styczeń 2014]; J. Socha, *Ang Lee – mów mi outsider*, <http://www.stopklatka.pl/artykuly/artykul.asp?wi=42949> [dostęp: styczeń 2014].

We wszystkich trzech filmach jego rolę gra ulubiony wówczas aktor Anga Lee – Sihung Lun. Twórca *Ostrożnie, pożądanie* (2007) (dziełem Lee wraca do wspomnień z dzieciństwa) często wspomina w wywiadach o doświadczeniach z młodości, które otwarcie uznaje za siłę napędową swojej twórczości. Reżyser czuł się nieustannie kontrolowany przez ojca, dyrektora szkoły w Tajpej, który uważał, że obowiązkiem syna jest stać na straży honoru i w przyszłości przejąć po nim, wyznaczone przez patriarchalny porządek, obowiązki. Młody Ang ucieczkę znajdował w potajmnym oglądaniu filmów (to kino nazywa do dziś swoją ojczyzną), co swoje konsekwencje znajdzie w ukończeniu szkoły filmowej na Tajwanie. W pewnym sensie była to symboliczna decyzja o oderwaniu się od domu, zwłaszcza że ojciec reżysera przekonany był, iż praca filmowca to hańbiące, uwłaczające zajęcie. Już całkowitym przypieczeniem wyzwolenia była decyzja o wyjeździe do Stanów Zjednoczonych w 1979 r. Lee kontynuował naukę na uniwersytetach Illinois i nowojorskim. W 1992 r. zadebiutował filmem *Dłonie, które leczą*, a w kolejnych latach domknął trylogię *Przyjęciem weselnym* oraz *Jedz, pij, kobieto, mężczyzno*. Projekty te są koprodukcjami tajwańsko-amerykańskimi, wszystkie też okazują się wariantami tej samej tragicomicznej historii.

Ten krótki wstęp do biografii reżysera okazuje się źródłem najważniejszych motywów, w znacznym stopniu determinujących interpretację trylogii tajwańskiej. We wszystkich trzech filmach występuje postać ojca, którego reżyser chce przede wszystkim zrozumieć, poniekąd odnajdując w nim samego siebie i stawiając go w podobnej sytuacji, w jaki sam się znalazł. Trylogia to także subtelna kronika zderzenia tradycyjnego, wschodniego Tajwanu z nowoczesną, zachodnią Ameryką. Ogromną rolę odgrywa tu wyraźnie zarysowany konflikt pokoleń, zestawiony z całym szeregiem innych antagonizmów: duchowym, kulturowym, etnicznym, obyczajowym. Lee nie tylko portretuje konflikt jako taki, ale stara się też wydobyć jego oczyszczającą siłę.

Podstawowym kluczem interpretacyjnym filmów Anga Lee jest uzasadnione przekonanie, że jest to reżyserski kameleon – imponujący rozstrzał stylistyczny, tematyczny i gatunkowy jego twórczości to żywy dowód na to, że jest on w istocie „pierwszym wybitnym reżyserem epoki globalizacji i zwycięstwa idei wielokulturowości”². Wszelka monografia twórcy *Życia*

² T. Jopkiewicz, op.cit., s. 21.

Pi (2013) wiązałyby się z trudnością dopasowania skrajnie różnych kontekstów. Wspólne motywy są jednak obecne i można je odnaleźć już w trylogii. Już ona bowiem, podobnie jak cała późniejsza twórczość filmowa Lee, oparta jest na szeroko rozumianym konflikcie. Reżyser powiedział w jednym z wywiadów: „Myślę, że w moim życiu zawsze były ważne zmagania pomiędzy osobistą wolnością, a społecznymi powinnościami”³. Tak rozumiany konflikt nieuchronnie niesie za sobą zmianę, którą Lee, zgodnie z ideą taoizmu, do której jest bardzo przywiązany, nazywa esencją życia. „To, w co wierzysz – mówi – czemu ufasz, wartości, którymi starasz się kierować w swym postępowaniu, nieuchronnie ulegają zmianie często tracąc swą dawną siłę. Musisz, a przynajmniej powinieneś zaakceptować ten stan i dostosować się do zmian”⁴. Dlatego właśnie konflikt jest w filmach Lee zawsze nośnikiem zmian – trudnych, wymagających, wzbudzających sprzeczne uczucia, ale zawsze potrzebnych. I oczyszczających. Trylogia tajwańska to również różne warianty *katharsis*, które jest nierozzerwalnie połączone z konfliktem, zarówno wewnętrznym, jak i zewnętrznym.

Wyniesione z Azji dziedzictwo wiąże się więc przede wszystkim z doświadczeniem migracyjnym i poczuciem wyobcowania (migracja na Tajwan, a następnie do Stanów Zjednoczonych sprawi, że Lee już nigdy i nigdzie nie poczuje się jak u siebie, co przeniknie do jego filmów w bardzo przewrotny, jak zobaczymy na przykładzie trylogii, sposób) oraz z założeniami filozofii taoistycznej. Te dwa determinujące życie reżysera wątki sprawiają, że posiadał on nie tylko umiejętność kręcenia filmów uniwersalnych, ale również zdolność do empatii, dzięki której obdarza zainteresowaniem odległe, często obce sobie tradycje oraz skrajnie różne życiowe postawy, racje, przekonania. I co najważniejsze, zwłaszcza w przypadku swoich trzech pierwszych filmów – to właśnie Ang Lee najbardziej zbliżył się do zrozumienia osobowości Chińczyka, którą zawsze charakteryzuje szczególnego rodzaju dwoistość.

Chińska kultura – w której dualizm w różnych wariantach odgrywa zasadniczą rolę – oparta jest na fundamencie etniczno-rodzinnym, etnocentryzmie, szacunku do autorytetów, podziale ról płciowych, kontroli emocji i konserwatywnych postawach. Dualizm komplementarny, sięgają-

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 22.

cy swymi korzeniami do naturalnego podziału pracy w rodzinie rolniczej (kobieta zajmowała się domem, mężczyzna pracował na polu), polega na wyraźnym odróżnieniu elementu *yang* (to, co męskie, dosłownie oświetlone przez słońce) i *yin* (to, co żeńskie, dosłownie pozostające w cieniu). Należy zaznaczyć przy tym, że od początku oba te elementy mają się wzajem uzupełniać, w równym stopniu siebie potrzebować, bez siebie nie mogą istnieć⁵. *Dao* to właśnie konieczna harmonia, panujący ład – wszelkie niekorzystne stany wynikają z zachwiania tej harmonii, braku równowagi lub szkodliwej przewagi jednego elementu nad drugim.

Filozofia wschodnia jest z wielu względów niezrozumiała dla Zachodu, bo podczas gdy ta druga stawia na pierwszym miejscu jednostkę, to dla pierwszej najważniejsza jest społeczność⁶. Kolejny dualizm, do którego Ang Lee również odniesie się w swoich filmach, dotyczy wyraźnego podziału na specyficzne szkoły myśli, spośród których najważniejsze to konfucjanizm i taoizm.

Kong Fu Zi (551– 479 r. p.n.e.) opowiada się za społeczeństwem zhierarchizowanym, dla którego swoistym reprezentantem jest rodzina, opierająca się na systemie wzajemnych zależności i podległości (dzieci podlegają rodzicom, żona – mężowi, młodsze rodzeństwo – starszemu)⁷. Mieczysław Jerzy Künstler wymienia szereg determinujących życie każdego Chińczyka cnót⁸, spośród których najważniejsze to *xiao*, tj. miłość synowska, która nakłada obowiązek „szczerości” (*xin*), którą z kolei należy rozumieć jako okazywanie uczuć, jakie powinno się mieć w danej sytuacji. Z *xiao* i *xin* wynika *zhong*, czyli cnota lojalności wobec głowy rodu i wszystkich jego członków. Zespół wszystkich cnót opiera się w chińskiej rodzinie nie na szczerym uczuciu w zachodnim ujęciu, ale na etykietce (*li*), która jest również obrzędem, ceremonią. *Li* utrzymuje postępowanie jednostki w ściśle określonych granicach i stwarza hierarchię w rodzinie i poza nią – w społeczeństwie. Konfucjanizm, który stał się oficjalną ideologią cesarstwa w feudalnych Chinach, nie tylko usilnie próbuje zorganizować społeczeństwo dzięki zasadom i przykazaniom, ale również podkreśla nabożność synowską i re-

⁵ M.J. Künstler, *Dzieje kultury chińskiej*, Warszawa 2007, s. 66.

⁶ Ibidem, s. 67.

⁷ Ibidem, s. 74.

⁸ Ibidem.

lację między ojcem a synem, dla której podstawowym odniesieniem są ceremonie kultu przodków (które mogą odprawiać tylko mężczyźni), niezbędne dla zapewnienia rodzinie powodzenia⁹. Dla etyki konfucjańskiej najważniejsze jest więc powściągliwe życie, skromność i rozsądek – należy żyć według z góry określonych cnót etycznych, szanować tradycję oraz instytucję rodziny, która miała być ideałem osobowym każdego mężczyzny. Małżeństwo na przykład było więc dla młodego mężczyzny spełnieniem społecznego obowiązku zgodnie z wolą rodziny, a nie indywidualnym wyborem partnerki, którą darzył uczuciem¹⁰.

Taoistyczna koncepcja świata wywodzi się z kolei z koncepcji legendarnego Lao-tsy (VI w. p.n.e.). Obserwacja przyrody doprowadziła zarówno jego, jak i jego uczniów do wniosku, że w naturze powtarzają się dwa cykle – dobowy i roczny, w zależności od dominacji *yang* i *yin*¹¹. Podczas gdy konfucjanizm skupia się na relacjach międzyludzkich w hierarchicznym społeczeństwie, taoizm skupia się na człowieku w świecie naturalnym – szczęśliwe życie ma polegać na porzuceniu wszelkich wysiłków i poddanie się rytmowi wszechświata, cyklowi pór roku, niezatrzymanemu następstwu dnia i nocy, życia i śmierci¹². Wysiłki ulepszania świata i ustalania zasad ludzkiego życia są więc nie tylko zbyteczne i bezsensowne, ale i szkodliwe. Künstler zwraca uwagę na fakt, że taoizm neguje konieczność życia w społeczeństwie, choć nie dąży do jego likwidacji – jest wobec niego raczej obojętny, wszelką hierarchię społeczną uważa za niepotrzebną¹³. Taoizm to doktryna eskapistyczna i skrajnie egocentryczna, bo proponująca życie z dala od trosk świata i jego wiecznych niepokojów; ma to być życie w stałym kontakcie z przyrodą i samodzielne wytwarzanie wszystkiego, co konieczne, by utrzymać siebie samego, co jest znamienne zwłaszcza na fakt, że klasyczna myśl chińska stawiała wyżej zbiorowość ludzką niż jednostkę i programowo sobie ów jednostkę podporządkowywała. Taoizm proponował życie w odosobnieniu i apelował o egoistyczne zasłuchanie

⁹ W.S. Morton, Ch.M. Lewis, *Chiny. Historia i kultura*, tłum. B.S. Zemanek, Kraków 2007, s. 316.

¹⁰ Z. Wróbel, *Erotyzm w religiach świata*, Łódź 1990, s. 59.

¹¹ Ibidem, s. 62.

¹² W.S. Morton, Ch.M. Lewis, op.cit., s. 45.

¹³ M.J. Künstler, op.cit., s. 78.

się we własne „ja”, był więc naturalną reakcją na tłumienie indywidualnych aspiracji w tradycyjnej etyce konfucjańskiej. *Dao* w myśli taoistycznej oznaczało drogę, metodę, zasadę i stało ponad wszelkimi podziałami. Najważniejszy był „świat przestrzenny, czyli dotykalny, świat przyrody, w którym nie ma początku ani końca, a jest nieustanny ruch, nieustanny rytm następujących po sobie przemian wzajem się uzupełniających”¹⁴. Zmiana była kwestią zasadniczą, bo „trzeba tylko poddać się w pokorze rytmowi naturalnych przemian i niczemu się nie dziwić, niczemu się nie przeciwstawiać. Należy po prostu zaprzestać wszelkiego działania”¹⁵. Ideałem taoistów będzie więc *wuwei*, czyli „niedziałanie” wiodące do całkowitego stopienia się z *dao*.

Skomplikowany proces syntezy doprowadził przez wieki do wymieszania się trzech wielkich religii w Chinach (konfucjanizmu, taoizmu i buddyzmu), a długa ewolucja, w czasie której każda z trzech doktryn ulegała wpływom dwóch pozostałych, doprowadziła do ukształtowania się synkretyzmu religijnego – konfucjanizm zachował dominację w dziedzinie etyki oraz stosunków rodzinnych i społecznych, taoizm w sferze wierzeń i obrzędów, buddyzm dbał o odprawianie modlitw, nabożeństw i pogrzebów¹⁶. We współczesnych Chinach doszło jeszcze do zderzenia się tych tradycji z pozostałościami rewolucyjnymi i elementami modernizacji. Ang Lee ukazuje sprzeczności wynikające z tego porządku rzeczy, zestawiając je z intensywnymi zmianami w ponowoczesnym społeczeństwie, których esencją są chociażby migracje, w tym przypadku na Tajwan w czasie rewolucji komunistycznej oraz do Stanów niemal 50 lat później. Reżyser, świadomy własnej nieznamomości wszystkich kodów kulturowych, będzie korzystał w swoich amerykańskich filmach z bogatej tradycji zachodniego kina i modyfikował jej klasyczne założenia – będzie dekonstruował melodramat w *Tajemnicy Brokeback Mountain* i *Ostrożnie, pożądanie*, zrekonstruuje niemal wprost na ekran estetykę komiksu w *Hulku* (2003), spróbuje obnażyć amerykańską rodzinę w czasie afery Watergate w *Burzy lodowej* (1997), ukaże zdemitologizowany obraz wojny secesyjnej w *Przejazdźce z diabłem* (1999), przyjrzy się zamieszaniu wokół Woodstock, nie

¹⁴ Ibidem, s. 79.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Z. Wróbel, ibidem, s. 74.

pokazując samego koncertu w *Zdobyć Woodstock* (2009). Podobnie uczyni w trylogii tajwańskiej z klasycznymi dualizmami i podziałami – wykorzysta je i puści w ruch, pozwoli im się zmienić. Nie opowie się po żadnej ze stron, uznawszy to najwyraźniej za najbardziej szkodliwą postawę, wręcz przeciwnie – posłucha wszystkich, wszystkim się przyjrzy.

Lin Tung-Chi zauważa, że ludzie z Zachodu nie mogą pojąć osobowości Chińczyka przede wszystkim dlatego, że pomijają dwoistość jego natury¹⁷. Jego zdaniem każdy Chińczyk jest w równym stopniu konfucjanistą, co taoistą. Konfucjanizm przypisuje się zależnościom społecznym, osobowości w obcowaniu z innymi, świadomości, to tok myślenia praktyczny i prozaiczny zdeterminowany społeczną kontrolą, stadnością, wzajemnymi działaniami kierowanymi przyjętymi zasadami i wyrażonymi poprzez kod form towarzyskich. W społecznym wymiarze etyka konfucjańska ma wzmacniać więzi, podtrzymywać i zapewniać ciągłość. Duchem przewodnim jest poczucie obowiązku wobec społeczeństwa. Taoizm zaś wiąże się z poczuciem indywidualności, osobowością w samotności, podświadomością – Natura i Stan Naturalny, gdzie jednostka i jej swoboda ekspresji są celem i usprawiedliwieniem wszelkich działań, jest swoistą antytezą wobec porządku społecznego i jego instytucji. Taoizm to ucieleśnienie jednostkowej woli, rozbieżność i podziały są więc rzeczą naturalną i pożądaną. Duchem przewodnim jest tu swoboda w podejmowaniu własnych decyzji, bez względu na panujące w społeczeństwie reguły. Tung-Chi pisze, że „społecznie jesteśmy konfucjanistami, indywidualnie zaś taoistami. Pomimo wpajania nadbudowy naszego społeczeństwa, z jego zagmatwanymi więzami rodzinnymi, jego niezliczonym mnóstwem wszelakich konwencji i manierizmów, którym poddajemy się jako dobrzy konfucjaniści, jako jednostki jesteśmy per se zaprzędanymi taoistami”¹⁸. I co najważniejsze – ta pozornie sprzeczna kombinacja nie jest jednak porządkiem szkodliwym i nieudanym, składa się ona bowiem na pozytywne i negatywne elementy w życiu każdego Chińczyka¹⁹. To swoista kontynuacja idei *dao* i wzajemnego uzupełnienia się *yin* i *yang*. I choć nie należy łączyć taoizmu

¹⁷ L. Tung-Chi, *Umysłowość chińska: jej taoistyczne podłoże*, tłum. R. Czarny, [w:] *Taoizm*, wybór tekstów W. Jaworski, red. M. Dziwisz, Kraków 1988, s. 9.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 10.

z zachodnim pojęciem indywidualizmu, to można przyjąć, że odpowiednikiem dwoistości chińskiej osobowości jest w kulturze Zachodu relacja ciała i duszy. Ang Lee wprowadzi swoich bohaterów w te dychotomie, wzbudzi wątpliwości, w wyniku których będą oni rozdarci i nie będą mogli się między sobą porozumieć. Naturalny proces przemian, którym trzeba się poddać, przyniesie jednak oczyszczenie.

Twórczość Anga Lee przynosi potwierdzenie dla uzasadnionej tezy, że myślenie o Wschodzie i Zachodzie w kategoriach dychotomicznych to w istocie mit. Historyczne podstawy upłynniły się bowiem na tyle, że dwa sprzeczne systemy wartości (zachodni, czyli materialistyczny, ekstrawertyczny, analityczny i obiektywny oraz orientalny, czyli duchowy, introwertyczny, syntetyczny i subiektywny) wymieszały się w bardzo złożony, niejednoznaczny sposób, co reżyser *Rozważnej i romantycznej* (1995) twórczo wykorzysta w swoich filmach. Współcześni badacze wspólnie odrzucają tę dychotomię, uznając ją za zbyt uproszczoną – kultury Orientu i Zachodu okazują się zbyt zróżnicowane i złożone²⁰. Ponownie najważniejsze będzie dla Lee odnalezienie między tymi dwoma systemami równowagi, bez niej jednostka będzie skazana na samotność, której katastrofalne skutki nie będą kazały długo na siebie czekać. W przypadku trylogii tajwańskiej obok istotnego wpływu ekspansji Zachodu na świat Orientu (co będzie jednym z głównych tematów *Jedz, pij, kobieto, mężczyzno*) bardzo ważny jest dla reżysera wątek migracji jako szczególny moment krzyżowania się odmiennych porządków. To, co Hajime Nakamura nazywa „nostalgicznym konserwatyzmem”²¹, spotyka się w filmach Lee z amerykańską nowoczesnością. W przypadku trzeciego filmu trylogii na plan pierwszy wysunie się natomiast Tajwan, gdzie od 1950 r. odbywa się odrębny rozwój chińskiej kultury i który reprezentuje umiejętną syntezę tradycji i nowoczesności²². Konflikt pokoleniowy będzie się tu zarysowywał niejako na podstawie zderzenia się kultur (punktem wyjścia jest we wszystkich tych filmach konfrontacja ojca, który nie nadąża za zmianami z jego dziećmi, dla których są one szansą na samorealizację). I on okaże się również fikcją, której

²⁰ H. Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, red. P.P. Wiener, tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, Kraków 2005, s. 22.

²¹ Ibidem, s. 33.

²² M.J. Künstler, op.cit., s. 245.

źródła należy doszukiwać w sprzecznościach targających każdą z postaci na czele z tą patriarchalną – to kolejny stały motyw w filmach Anga Lee – bo to w niej wyrażać się będzie strach przed zmianami przy jednoczesnej tęsknocie za stabilnością. Źródłem wszelkich nieporozumień jest bowiem wpajane kolejnym pokoleniom przekonanie, że „ojciec ma zawsze rację”, nie musi się więc z niczego tłumaczyć, nie znosi sprzeciwu, jest zamknięty na wszelkie argumenty (Lee mówi o relacji z ojcem: „Z upływem lat coraz ciężiej było nam się porozumieć, ponieważ ojciec coraz bardziej i bardziej stawał się ojcem”²³). Lee rozumie, a na pewno próbuje zrozumieć, że jednak i on potrzebuje miłości oraz szacunku. Trylogia tajwańska wydaje się w tym świetle usilną – ale nie desperacką – próbą zrozumienia własnego ojca. Konflikty pokoleniowe okażą się z kolei fikcją wykreowaną przez przeświadczenie, że wszyscy musimy być postrzegani jako większa część całości, np. rodziny czy społeczeństwa. Dorastanie w filmach Lee to więc nie tylko odkrywanie własnej tożsamości emocjonalnej i seksualnej, ale przede wszystkim uwalnianie się z jarzma autorytetów, konwenansów, podziałów, tak by odkryć w sobie coś absolutnie unikalnego i wyjątkowego. To zawsze jest próba ujarznienia jeszcze obcej, nieznannej rzeczywistości, w której tak trudno się odnaleźć. To zawsze poszukiwanie czegoś stałego, co dałoby poczucie bezpieczeństwa. I co najważniejsze – zdaniem Lee nigdy tak naprawdę nie „dorasta się” całkowicie, właśnie dlatego, że wszystko jest w ruchu, cały czas się zmienia. Dowodem na to jest postać ojca, której reżyser nie demonizuje, nie ukazuje w nieprzychylnym świetle – to zamknięty w sobie, milczący i zgorzkniały staruszek, którego reżyser bardzo chce zrozumieć, odkryć jego tajemnicę, a dokonawszy tego, i jemu dać szansę na odkrycie samego siebie.

Scenariusz *Dłoni, które leczą* powstał na konkurs scenariuszowy ogłoszony na Tajwanie. Lee napisał go wspólnie z Jamesem Schamusem, z którym współpracuje do dzisiaj. Już tutaj reżyser z czułą uwagą przygląda się sprawom drobnym, sprzecznościom i nieporozumieniom życia codziennego, które powodują narastającą frustrację. To portret nowojorskiego, żyjącego na przedmieściach małżeństwa – Chińczyka Alexa, biznesmena, i Amerykanki Marthy, pracującej w domu pisarki. Na stare lata wprowadza się do nich ojciec Alexa, który przyjechał do syna z Pekinu. Jest on

²³ T. Jopkiewicz, op.cit., s. 23.

mistrzem Tai Chi, zupełnie nie umie angielskiego, większość czasu spędza w domu, z wyjątkiem lekcji Tai Chi, których udziela w nowojorskiej dzielnicy Chinatown. Lee pokazuje, w jaki sposób między tą trójką rodzi się napięcie, które będzie powodem nieuchronnego konfliktu. Podobnie jak w kolejnych filmach konflikt kulturowy pozwala unaocznic nieporozumienia na tle pokoleniowym i odwrotnie. Ojciec Alexa zdecydowanie zwraca uwagę na fakt, że „Ameryka jest krajem dla młodych ludzi”. Automatycznie przypisuje więc rdzennym Chinom to, co wiekowe, co należy do przeszłości, a tym samym jest skarbnicą wiedzy, tradycji oraz norm. Ameryka jest zaś miejscem, które wydaje się być stworzone dla potrzeb młodych ludzi, którzy z tamtej przestrzeni chcieli się uwolnić. To tutaj mogą się zakochać, założyć własne rodziny, budować karierę zawodową. Opozycje narastają, ale Lee pozwala sobie na przewrotność – puenta *Dłoni, które leczą* to właśnie esencja poszukiwanej przez niego harmonii. Z jednej strony Ameryka okazuje się być szansą na odkrycie samego siebie, na miłość, na odnowienie relacji z najbliższymi również dla pochodzącego z Chin ojca. Z drugiej, tradycja jest niezbędna, żeby w ogóle jakiegokolwiek poszukiwania rozpocząć.

Kontrasty wynikające z sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie, są ukazywane niejednokrotnie w stosunkowo oczywisty sposób, na przykład w ujęciach ukazujących dom rodzinny z zewnątrz – w jednym oknie ojciec ćwiczy Tai Chi, w drugim Martha pracuje przy komputerze. Ojciec nie zna angielskiego, a Martha nie zna chińskiego – bariera językowa przekłada się na barierę emocjonalną. Opozycje będą narastały aż do pęknięcia, które przyniesie oczyszczenie. Bohaterowie reagują na konflikt wręcz fizjologicznie, jakby nie potrafiąc poradzić sobie z własnymi emocjami, zwracali się z pomocą do ciała. Ojciec szuka ratunku w Tai Chi, syn zachowa się w iście „amerykański” sposób – agresywnie zaatakuje żonę i zdemoluje kuchnię, a potem się upije.

Tai Chi, chińska medytacja ruchowa, odgrywa oczywiście kluczową rolę w *Dłoniach, które leczą*, który to tytuł nie jest zbyt precyzyjnym tłumaczeniem określenia *Tai Shou*, czyli angielskie *pushing hands* (tudzież *push hands*). *Pushing hands* to nazwa wspólnych ćwiczeń Tai Chi podejmowanych wraz z partnerem lub partnerką, stanowiących uzupełnienie

nie dla form solowych²⁴. Tai Shou oznacza dosłownie przesuwanie dłoni i określa zestaw wspólnych ćwiczeń wywodzących się ze związku Tai Chi z samoobroną (tłumaczenia tego określenia są zróżnicowane: jest to tzw. „wielki filar” utrzymujący równowagę pomiędzy niebem a ziemią, ale również „wyniosła ostateczność” lub „najwyższe prawo”, czyli *tao*; można też spotkać się z dłuższą nazwą, czyli Tai Chi Chuan, gdzie *chuan* będzie oznaczało pięść i wskazywało pochodzenie Tai Chi ze szkół walki). To swego rodzaju taniec wspólnej harmonii lub uzupełnianie się w spokojnym, medytacyjnym ruchu biegunowych przeciwieństw, ale również lekcja skupienia uwagi, bo jeden nieprzemyślany ruch może zachwiać całym ćwiczeniem i skrupulatnie odnajdywaną równowagą. Wong Kiew Kit pisze w swoim wprowadzeniu do chińskiej medytacji ruchowej: „Przy *push hands* szczególnie wyraźnie widać ciągle przechodzenie z yin do yang. Napięcie i odprężenie, do przodu i do tyłu, pełnia i pustka, otwieranie i zamykanie, wdychanie i wydychanie występują przemiennie w regularnym cyklu nie tylko u jednej i tej samej osoby, lecz uzupełniają się w obu partnerach wciąż tworząc harmonijną całość. Jeśli jeden z ćwiczących jest w pełnej fazie yang, drugi musi być w pełni yin, o ile jeden przechodzi z yang do yin, u drugiego występuje przemiana odwrotna – z yin w yang. Podczas gdy jeden wdycha, drugi wydycha, gdy jeden czyni krok do przodu, drugi musi cofnąć się o taki sam krok. Partnerzy niejako wspólnie tworzą koło yin-yang”²⁵. W *Dłoniach, które leczą* odnalezienie się w nowych, z reguły niesprzyjających warunkach przypomina naukę pływania – najważniejsze jest utrzymanie równowagi i unoszenie się na wodzie. „Dwie konieczne czynności, jeśli chce się mieć udane życie”, jak zauważa Marcus Merlin, jedna z postaci książki Rodrigo Fresána pt. *Ogrody Kensigton*²⁶. Woda odsyła nas z kolei do bardzo istotnego wątku w filozofii taoistycznej. W dziele *Laotse, czyli Tao Te King* przeczytać można: „Na całym świecie nie ma nic bardziej miękkiego i słabszego niż woda. Nic jednak nie dorówna sposobowi, w jaki pokonuje twardość. Niczym nie można jej zmienić. To, że sła-

²⁴ Na podstawie: W. Kiew Kit, *Tai Chi dla początkujących*, Warszawa 1995 oraz D. Stabiecki, *Tai Chi Chuan: chińska szkoła ćwiczenia świadomości*, Mandala 1991.

²⁵ W. Kiew Kit, op.cit., s. 86–87.

²⁶ R. Fresána, *Ogrody Kensigton*, tłum. T. Pindel, wyd. muchaniesiada.com, Kraków 2007, s. 265.

bość może pokonać siłę, a miękkość niszczy twardość, wie każdy na Ziemi, jednak nikt nie chce podług tego działać²⁷.

Tai Chi to, obok kompleksowego systemu profilaktycznych ćwiczeń zdrowotnych i sztuki naturalnego i estetycznego poruszania się, również nauka poszukiwania równowagi pomiędzy zabawą i refleksją, napięciem i odprężeniem, skupieniem i relaksem. W przypadku *Dłoni, które leczą* nieodzowny wydaje się też fakt, że Tai Chi odsuwa widmo zniedołężnienia starczego oraz jest kontynuacją tradycji ćwiczeń, których celem jest długie życie i zachowanie zdrowia²⁸. Agresja Alexa będzie źródłem rezygnacji i rozpacz, podczas gdy mistrzowskie Tai Chi jego ojca okaże się wymagającą lekcją wewnętrznego spokoju. Łączenie przeciwieństw, a więc elementów *yin* i *yang* to podstawa umożliwiająca rozwój i zmianę, co prasymbol Tai Chi obrazowo wyraża (mała biała plamka w czarnej części i odwrotnie). Tak jak nie ma ściśle określonego rozpoczynania i kończenia, zła czy dobra, tak trudno mówić o ścisłym podziale pokoleniowym. Wszelkie restrykcyjne rozgraniczenia powodują konflikty, dlatego oba elementy powinny się ze sobą wiązać, wzajemnie warunkować i uzupełniać. Do podstawowych zasad Tai Chi należy gibkość, miękkość i wolne wykonywanie ściśle określonych sekwencji ruchowych, a więc to, co jest opozycją dla determinujących współczesność konkurencji, konsumpcyjności, codziennego stresu. Alex, chiński emigrant jest też – a wręcz przede wszystkim – biznesmenem, amerykańskim yuppie, te elementy składają się więc na jego codzienność, która jest zupełnie obca ojcu.

Skonfrontowany ze zmieniającym się światem Mistrz Chu mimo trudności w znalezieniu porozumienia ze swoją synową (ujętej w niemal stereotypowe ramy – Martha jest wegetarianką, ma obsesję na punkcie swojej wagi, nie jest szczególnie zainteresowana seksem, nie ma szczególnych umiejętności rodzicielskich) usilnie szuka właśnie harmonii. Gdy jednak perspektywa odsunięcia go od rodziny staje się coraz bardziej realna, odchodzi sam, z godnością i w milczeniu. To przypomina Alexowi, dlaczego w ogóle zgodził się, żeby ojciec z nim zamieszkał – ostatecznie wszyscy dochodzą do kompromisu, postanawiając dać sobie wolną przestrzeń,

²⁷ Na podstawie internetowej wersji tekstu, <http://comma.dt.pl/e-books/TaoTeKing/Html/TaoTeKing-1.html>.

²⁸ W. Kiew Kit, op.cit., s. 7.

a nie nieustannie się od siebie oddalać. Martha uczy się akceptować ojca, co swoje symboliczne odzwierciedlenie znajduje w udekorowanym przez nią pokoju dla Chu. Sam Chu odnajduje swoje miejsce dzięki przyjaźni z nauczycielką chińskiej kuchni, osiąga równowagę, której poszukiwał w Tai Chi.

Tak jak syn będzie chciał uwolnić się od ojca, tak by móc całkowicie poświęcić się własnej rodzinie, tak ojciec uwolni się od syna. Dopiero sam, na niezależnym od rodzinnych zależności gruncie dostanie szansę na miłość. Cała sytuacja najtrudniejsza jest jednak dla Marthy, której nieustanne przebywanie z Chu uniemożliwia pracę. Lee ukazuje na ekranie naoczne opozycje – Martha je przy stole widelcem, pracuje przy komputerze, codziennie rano biega, Chu używa pałeczek, uprawia Tai Chi i kaligrafię, je tradycyjne chińskie potrawy. Spokojne, wystudiowane pisanie kaligrafii skonfrontowane jest z symbolizującym postęp komputerem Marthy, która przecież też tworzy (a przynajmniej próbuje pisać kolejną książkę). Szereg symboli otaczających Mistrza Chu odsyła do chińskiej kultury, w której język mówiony i pisany jest ściśle związany z tradycyjnymi sposobami myślenia²⁹. Konsekwencją kulturowego rozdarcia jest w *Dłoniach, które leczą* pozornie sprzeczna tożsamość dziecka Alexa i Marthy, który uczy się jednocześnie dwóch języków i próbuje znaleźć porozumienie zarówno z dziadkiem, jak i rodzicami.

Reżyser przeciwstawia więc zróżnicowane elementy bardzo wyraźnie, ale nie pozwala na proste przeciwstawienie: represyjny tradycjonalizm, a buntowniczy idealizm. Wszystko się tutaj krzyżuje, miesza, jest w ciągłym ruchu. Alex, który jest zbyt zabiegany, żeby sprostać problemom i nie potrafi podjąć stanowczej decyzji, tęskni za przeszłością, potrzebuje jej, by poczuć się bezpiecznym; w pewnym momencie mówi wręcz: „Ojciec jest częścią mnie”. Chu z kolei sam będzie musiał się zbuntować. Kulturowy szok sprawi, że zamknie się on w sobie, co zostanie ukazany w dosłowny sposób w scenie, w której zbuntuje się przeciwko swojemu szefowi w chińskiej restauracji – postawa Tai Chi zbuduje wokół niego mur, przez który nie będzie można się przebić. W ironicznej, niemal komiksowej konwencji (czyżby nieśmiała zapowiedź *Hulka* i *Przyczajonego tygrysa, ukrytego smoka*?) stary Chu pokona i mafiosów, i dziesiątki policjantów, którzy nie

²⁹ H. Nakamura, op.cit., s. 179.

będą w stanie nawet nim poruszyć. Ostatecznie będzie musiał jednak się otworzyć i to paradoksalnie sprawi, że odnajdzie spokój. To otwarcie się – które tylko pozornie jest równoznaczne z poddaniem się – jest zapowiedzią gestu ojca, który wieńczy kolejny film reżysera.

W *Przyjęciu weselnym*, stary, zgorzkniały generał na emeryturze musi pogodzić się z emancypacją swojego syna, symbolem tej zgody jest nie tylko podziękowanie jego amerykańskiemu partnerowi za opiekę nad swoim synem, ale również uniesienie dłoni przed strażnikiem podczas odprawy na lotnisku. Symboliczne otwarcie się to metaforyczne wyjście poza chiński mur, o czym opowiada *Jedz, pij, kobieto, mężczyzno*. Tradycyjna chińska kultura zakłada bowiem niezmienność fundamentalnych założeń, które nie podlegają modyfikacji. Ta szczególnego rodzaju pasywność dotyczyła zarówno sztuki, jak i codziennego życia. Zbudowany w okresie panowania dynastii Ming w celach obronnych chiński mur to przecież także symbol ochrony chińskiej tożsamości i sposób izolowania się od świata oraz od innych ludzi. Akcja ostatniego filmu trylogii tajwańskiej ma miejsce wprawdzie na Tajwanie, ale i tutaj, podobnie jak w Chinach, dom to zamknięta, otoczona wyznaczającym granice murem przestrzeń, z której bardzo trudno się uwolnić. Mur przestał ograniczać się do funkcji obronnej, ale też stał się w pewnym momencie ważniejszy od domu. Ang Lee sięga do metaforyki zamykania, odgradzania się i sugeruje, że kulturowa hybrydyzacja – w racjonalnych, kontrolowanych granicach – daje szansę na uwolnienie się.

Lee nie rozdziela więc życiowych racji, jest świadomy zarówno niebezpieczeństw, jak i dobrych stron zarówno pędzącej naprzód nowoczesności, jak i tradycji, która daje spokój i siłę. Ameryka jest przy tym przestrzenią krzyżujących się kultur, odnalezienie w niej kompromisu to zadanie bolesne i wymagające, ale oferujące nowe, nierzadko zaskakujące perspektywy. Lee szuka takiego złotego środka, bo jest świadomy, że dążenie do niezależności niekoniecznie jest niewinne i bezbolesne, tak jak chciałyby tego zachodnia kultura. Skostniała, ograniczająca tradycja z kolei nie musi być nienawistna i bezużyteczna. Taka filozofia szczególnie widoczna jest w *Przyjęciu weselnym*, który jest niejako kolejnym wariantem historii z *Dłoni, które leczą*. Nie bez przyczyny więc już sekwencja otwierająca buduje wyraźny obraz opozycji, zapowiadającej nadchodzący konflikt. Głos

matki nagrany na wysłanej z Chin kasecie zostaje zestawiony z młodym ciałem syna ćwiczącego na siłowni. Matka namawia go do stanowczej decyzji w sprawie wyboru kandydatki na żonę, mówi też o ojcu, który przeszedł na emeryturę i nie jest już tak zdrowy jak dawniej, podczas gdy Lee pokazuje zdrowe, silne, umięśnione ciało ich syna. *Przyjęcie weselne* to historia Wei Tunga, młodego emigranta z Tajwanu, obecnie mieszkającego w Nowym Jorku, odnoszącego sukcesy biznesmena. W porozumieniu ze swoim partnerem Simonem postanawia on pomóc dziewczynie, która wynajmuje od niego mieszkanie i potrzebuje zielonej karty – podejmują decyzję o ślubie, zwłaszcza że pomoże to spełnić marzenie rodziców o żonie dla syna. Niespodziewanie jednak przyjeżdżają oni z Tajwanu. Wei cierpi ukrywając fakt, że jest gejem, ale postanawia zaaranżować fikcyjne małżeństwo. Cała sytuacja zamienia się w tragiczną i komiczną zarazem farzę, której skutki będą wieloznaczne. Matka ostatecznie dowie się prawdy, okaże się, że ojciec wiedział o wszystkim już od dawna. Dochodzi wreszcie do zdarcia masek, ale odkrycie prawdy dokona się przez kłamstwo – i będzie miało ono oczyszczającą siłę.

Przyjęcie weselne opowiada o konfrontacji kultur, w których rządzą odmiennie pomysły, idee, style życia. We współczesnych społeczeństwach Zachodu, które portretuje tutaj Lee, ideałem przestaje być małżeństwo, a stają się nimi zarówno homo-, jak i heteroseksualne związki mające opierać się na – jak pisze Anthony Giddens w książce *Przemiany intymności* – tzw. czystej relacji. Zdaniem Giddensa mają polegać one na tym, że „jednostki wchodzi w związek dla niego samego, czyli dla tego, co każda z nich może wynieść z trwałej więzi z drugą sobą, i trwa tylko dotąd, dokąd obie strony czerpią z niej dość satysfakcji, by chcieć ją utrzymać”³⁰. Mężczyźni i kobiety odnoszą się do odmiennych narracji miłosnych, dlatego należy tak je przeformułować przez obydwie płci, by umożliwić emancypację. Podstawową cechą „czystej relacji” jest elastyczność, która uczy, że niepewność może być czymś normalnym i pożądanym, bo może ulepszyć sytuację życiową jednostki. Owa ponowoczesna „czysta relacja” reprezentowana w filmie Anga Lee przez parę homoseksualnych bohaterów przeciwstawiona jest tradycyjnym wartościom, które przywożą ze sobą rodzi-

³⁰ A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 75.

ce z Tajwanu. Wywrotowa rola w zmianie obyczajowości przypisywana jest nie bez powodu przede wszystkim kobietom i homoseksualistom. Ang Lee, „człowiek bez domu, wszędzie obcy”, wybiera właśnie perspektywę innych, wykluczonych: gejów, emigrantów, outsiderów. Jego bohaterowie są rozdarci pomiędzy walką o indywidualizm, a światem surowych reguł i norm. Owe normy i reguły dają jednak bezpieczeństwo, którego każdy z bohaterów trylogii tajwańskiej w gruncie rzeczy bardzo potrzebuje. Radykalne zerwanie z nimi wiąże się z katastrofalnymi skutkami (o czym jest poniekąd uchodzący za najsłabszy film Lee *Hulk*). *Przyjęcie weselne* nie jest jednak filmem opisującym rewolucyjny przewrót. Surowi, głęboko zakorzenieni w tradycji i etyce konfucjańskiej rodzice kochają swoje dzieci, bo kochają związane z nimi marzenia, które muszą być zrealizowane – tradycja potrzebna jest bowiem niezależnie od miejsca i czasu oraz okoliczności, w jakich znalazło się młodsze pokolenie. Niezależnie od tego, na jakie życie zdecydowały się dzieci, jakiegoś szczególnego rodzaju uniwersalna przyzwoitość, niezbędny szacunek wymaga, żeby o nią zadbać. Jak mówi reżyser: „Przy całej mojej wierze w możliwość zdystansowania się od kulturowych nakazów, byłbym naiwny, gdybym twierdził, że całkowita wolność istnieje. Od pewnych rzeczy, narzucanych przez społeczeństwo, nie uciekniemy, a od niektórych wręcz nie powinniśmy uciekać, są one bowiem tożsame z elementarną przyzwoitością”³¹. Warto w tym miejscu zauważyć, że cała trylogia tajwańska to również obraz rodziców, da których dzieci już zawsze będą dziećmi. Najlepiej widać to w scenie w *Przyjęciu weselnym*, w której rodzice głównego bohatera wygłupiają się z synem (czy też raczej dosłownie nim), wspominając z gorzką ironią, że jeszcze niedawno dopiero uczył się chodzić. Przewrotność wszystkich tych filmów polega na fakcie, że uwolnienie się od rodziny może jeszcze bardziej ją do siebie zbliżyć. Hierarchiczna, obarczona arbitralnymi regułami struktura rodziny oparta jest bowiem na relacjach władzy i szeregu represyjnych podporządkowań, które niosą ze sobą hipokryzję, samotność i poczucie niespełnienia. Jednocześnie zarówno *Dłonie, które leczą*, jak i *Przyjęcie weselne* to dwa portrety pozornie odmiennych związków partnerskich, których łączy doświadczenie zrywania z tradycją, a więc również żegna-

³¹ B. Hrapkowicz, *Kino prawdziwsze niż życie. Rozmowa z Angiem Lee*, <http://www.stopklatka.pl/wywiady/wywiad.asp?wi=42977>.

nia się z własną młodością – sekwencja wieńcząca drugi film Anga Lee to przejmujący obraz właśnie takiego pożegnania.

Tytułowe przyjęcie weselne, huczne, chaotyczne, zanurzone w ostrych czerwonych barwach, to w istocie spektakl, narracja skonstruowana przez bohaterów na, jak się okaże, rzecz zachowania ciągłości rodziny. Lee w skrajny, na granicy groteski sposób pokazuje, że wesela organizowane są głównie dla rodziców. Przyjęcie w jego drugim filmie jest oszałamiające i bardzo emocjonalne, skupia się wokół patetycznych rytuałów i serwowania wykwintnych potraw – jest w istocie koszmarem dla panny młodej i pana młodego, którzy muszą przyjąć określone pozy. Reżyser w przewrotny sposób wydobywa absurd, sztuczne bogactwo, rytualność i teatralność tradycyjnego wesela.

Tradycja uroczystych chińskich wesel wieńczących zaręczyny jest niezwykle bogata i skomplikowana oraz ściśle związana z kultem ojca³². Powinien on być wszechwładny i cnotliwy zarazem, tak by umiejętnie rozporządzać majątkiem i losami domowników często kilkupokoleniowych rodzin. To do jego podstawowych obowiązków należało sprowadzenie na świat jak największej liczby synów i znalezienie dla nich żon. Marzenia rodziców o wnuku w *Przyjęciu weselnym* to właśnie pozostałość po tradycji, według której najważniejsza była ciągłość rodu i kontynuowanie kultu przodków. Małżeństwo było dla każdego mężczyzny nie samowolną decyzją, ale spełnieniem społecznego obowiązku zgodnie z wolą rodziny³³ i wiązało się przede wszystkim z przyczynami materialnymi, dlatego ogromna większość z nich była aranżowana. Był ściśle określony proces, na który składał się podejmowany przez rodziców wybór odpowiedniej żony, składanie prośby o wyrażenie zgody do przodków, prośba o zgodę rodziców kandydatki etc. Etyka konfucjańska szczegółowo opisywała rytuał ślubu. Rola czerwieni była niezwykle istotna, bo symbolizowała szczęście, dobrobyt, sukces i pomyślność. Wiara ta związana jest z prehistorycznym kultem Słońca, do którego modlili się Chińczycy. Wesele to dzień wyjątkowy i czerwone barwy sukni panny młodej oraz kwiatu przy marynarce pana młodego mają o tym przypominać. Czerwone mają być też pomieszczenia, w których odbywa się przyjęcie, co symbolicznie zwiastuje

³² Na podstawie: L. Wasiliew, *Kulty, religie i tradycje Chin*, Warszawa 1974.

³³ Z. Wróbel, op.cit., s. 59.

szczęście, które ma spłynąć na parę młodą. W *Przyjęciu weselnym* Ang Lee pokazuje również tradycję związaną z pokojem sypialnym, który nazywa się pokojem radosnym i w którym odbywa się ostatni obrzęd z udziałem kawalerów i młodych kobiet – wesoła zabawa ma stworzyć rodzinną atmosferę, którą małżeństwo ma zapamiętać na całe życie.

Moc rytuałów związanych z tytułowym przyjęciem zostaje emocjonalnie wzmocniona przez Anga Lee przez szczerą, głęboko zakorzenioną potrzebę posiadania wnuków przez dziadków, którzy wzbudzają reakcje na granicy litości i ciepła, ale, jak się okaże, też mających swoje tajemnice. Ponownie – wszystko jest w ruchu, wszystko się zmienia, dlatego zamknięty w sobie ojciec otwiera się na obcym terytorium, rozumie, uważnie słucha, uczy się. Nie tylko języka, który dostarcza mu odpowiednich informacji, ale również akceptacji i niczym niezapśredniczonej – przynajmniej do czasu – miłości. Konfrontacja kultur odbywa się właśnie na podstawie zderzenia życiowych postaw, które usiłują znaleźć płaszczyznę porozumienia. Reżyser zdaje się sugerować, że jeśli możliwe to jest w rodzinie – strukturalnej jednostce społeczeństwa – możliwe będzie to również na wyższym poziomie. Zmiany w obyczajowości nie muszą wcale wiązać się z katastrofalnymi skutkami i całkowitym zerwaniem z tradycją, wręcz przeciwnie – ona zawsze będzie potrzebna, bo porządkuje chaos. Jego reprezentantem będzie zupełnie przypadkowa ciąża, w którą zajdzie Wei Wei podczas fikcyjnej nocy poślubnej – to tradycja pozwoli złagodzić zakłopotanie i frustrację, które będą wynikiem tej maksymalnie niejednoznacznej sytuacji.

Reakcja rodziców na wiadomość, że ich syn jest gejem, jest niejednoznaczna – są oni przede wszystkim niepewni, ale w wymykający się, paradoksalny sposób właśnie owa niepewność daje im szczęście. Wyjeżdżają oni z Ameryki nie rozczarowani bolesną przecież prawdą, ale szczęśliwi, że ich syn odnalazł swoje miejsce. Zarówno w Chinach, jak i na Tajwanie homoseksualizm był do późnych lat 90. uznawany za chorobę i prawnie karalny. Kontakty homoseksualne są wprawdzie legalne, ale żadne prawo nie uznaje jednoznacznie związków jednopłciowych, zwłaszcza że chińskie społeczeństwo nie jest zbyt tolerancyjne (na Tajwanie, z którego pochodzą rodzice głównego bohatera *Przyjęcia weselnego*, kontakty homoseksualne były zakazane w armii pod groźbą kary śmierci – zauważ-

my w tym miejscu, że ojciec Wei Tunga był generałem). Rozwijający się kapitalizm powoduje jednak, że w dużych miastach coraz silniejsze stają się głosy domagające się wyzwolenia z państwowej kontroli i poszukiwania odpowiadających emancypującemu się społeczeństwu form życia³⁴. To homoseksualistów można uznać za pionierów walki o indywidualizm w społeczeństwie, w którym decydującą rolę odgrywa tradycja i grupowa dyscyplina. Skreślenie homoseksualizmu z listy chorób w 2001 r. przez Chińskie Towarzystwo Psychiatryczne to pierwszy ewidentny przejaw postępu cywilizacyjnego, które dla zachodniego społeczeństwa wydaje się oczywiste. Ang Lee zestawia te krzyżujące się postawy w *Przyjęciu weselnym*, który powstał w 1993 r., a więc długo za nim Chiny w ogóle brały pod uwagę legalizację kontaktów homoseksualnych i zaczęła się nieśmiała rewolucja seksualna.

Niezależnie od tego, w jakich warunkach dorastają bohaterowie jego filmów, zawsze walczą z represją. W trylogii tajwańskiej człowiek jest tak mocno wpisany w kontekst społeczny, kulturowy i polityczny, że wydaje się, iż bez niego nie ma prawa funkcjonować. Bohaterowie na różne sposoby walczą o to prawo, podczas gdy ojciec zawsze skrywa niespodziankę, która całkowicie zmienia porządek. Te niespodzianki puentują każdy z tych filmów, co jest zawsze zaskakujące zarówno dla postaci, jak i widzów. Lee udowadnia za ich pomocą, że walka o indywidualizm nie musi się odbywać kosztem całkowitego odrzucenia tradycji. Ciężące na bohaterach społeczne konwencje porządkują świat; szukanie w nich kompromisu jest zadaniem trudnym i wymagającym, ale dającym szansę na znalezienie porozumienia. Cała farsa tytułowego przyjęcia weselnego w drugim filmie Lee kończy się właśnie tym, że wszyscy wychodzą z niej dojrzałsi i mądrzejsi. Główny bohater mówi z rezygnacją: „Wszystkie te kłamstwa. Przywykłem do nich”. To owo przywiązanie, które jest niemal związaniem, jest źródłem wszelkich starć, ale, jak powiedziałby Ennis Del Mar z *Tajemnicy Brokeback Mountain*: „Jeśli nie możesz czegoś zmienić, musisz z tym żyć”. Głęboko osadzona w filozofii taoistycznej trylogia tajwańska to dowód na to, że poddać się nierzadko oznacza otworzyć, a znieruchomieć – poddać się zmianom. Wystarczy chcieć.

³⁴ Na podstawie: M. Kamiński, *Życie gejów w komunistycznych Chinach*, http://innastrona.pl/bq_chiny.phtml.

Ang Lee wychował się w kulturze, w której trzeba podporządkować się rodzicom, bo to oni są tymi, którzy dali nam życie (warto w tym miejscu podkreślić, że na Tajwanie nigdy nie odrzucano tradycyjnych wartości). Jak mówi bohater *Dłoni, które leczą*: „Muszę opiekować się moim ojcem, tak jak on opiekował się mną”. Chińczycy przez tysiące lat budowali swoje społeczeństwo na idei rodzinnej jedności i wspólnoty. Postęp cywilizacyjny, globalizacja i migracje sprawiają, że wszyscy, zarówno rodzice, jak i dzieci, uświadamiają sobie kryzys i nieuchronne zmiany, jakie za sobą niesie. Mieczysław Jerzy Künstler zauważa, że „nie ma dziś dziedziny życia w Chinach, która by nie została w mniejszym lub większym stopniu przekształcona przez wpływy zachodnie”³⁵. Młodsze pokolenie marzy więc o indywidualnej wolności kojarzonej z zachodnim stylem życia, podczas gdy przywiązanie do tradycyjnych idei wciąż rządzi chińską rodziną. Szacunek dla rodziny wciąż ma ścisły związek ze strukturą społeczeństwa, zwłaszcza że władza rodzinna była rozciągana na cały naród i politykę³⁶. Jest to znamienne zwłaszcza w przypadku *Burzy lodowej*, w której Lee sportretuje wpływ upadku autorytetu ojca narodu na pojedynczą, pozornie niczym nie wyróżniającą się rodzinę amerykańską.

Dom rodzinny to miejsce, które interesuje Lee najbardziej. To przestrzeń oparta na paradoksie – z jednej strony represyjna, zniewalająca, tłamsząca, z drugiej – dająca poczucie bezpieczeństwa. Ta sprzeczność znajdzie odbicie w przyszłym życiu, które już zawsze polegać będzie na desperackim szukaniu rozwiązania z paradoksalnych sytuacji. Symbolem domu rodzinnego jako takiego jest we wszystkich filmach trylogii tajwańskiej stół rodzinny, swoiste centrum, w którym buzuje emocje, rządzi konwenanse. To przy stole odbywa się teatr hipokryzji, ale też następuje wybuch. To tu ma miejsce rozdarcie i pojednanie. Nie bez przyczyny kluczowe sceny odgrywają się właśnie przy stole – w *Dłoniach, które leczą* podczas kolacji mówi się w różnych językach, spożywa różne potrawy w różny sposób, w *Przyjęciu weselnym* to przy stole odbywa się spektakl, z którego ojciec będzie dochodził do determinujących dalszy rozwój wypadków wniosków. Istotną rolę odegra obiad z okazji święta dziękczynnie-

³⁵ M.J. Künstler, op.cit., s. 244.

³⁶ H. Nakamura, op.cit., s. 266–268.

nia zarówno w *Burzy lodowej*, jak i *Tajemnicy Brokeback Mountain*. Stołowi rodzinnemu poświęcony jest wreszcie ostatni film trylogii.

Jedz, pij, kobieto, mężczyzno (tytuł filmu to chińskie przysłowie mówiące o najważniejszych ludzkich potrzebach: jedzeniu, piciu oraz uprawianiu miłości) jest właśnie opowieścią o domu rodzinnym i stole, przy którym zbiera się cała rodzina w każdą niedzielę. Przygotowywanie i spożywanie posiłków odgrywa kluczową rolę – to metafora samorealizacji, poszukiwania przepisu na życie i próby scalenia rozproszonej rodziny. Film otwiera ujęcie hałaśliwej, ruchliwej ulicy, która zostaje przeciwstawiona z długą, wyciszoną, bardzo intymną sekwencją przygotowania obiadu. Akcja rozgrywa się na Tajwanie, także konflikt pokoleniowy wysuwa się automatycznie na plan pierwszy. Główny bohater, stary mistrz kuchni, jest wdowcem mieszkającym z trójką córek, które coraz bardziej się od niego oddalają. Każda z nich jest inna – najstarsza Jia-Jien jest zagorzałą katoliczką, nauczycielką, która próbuje leczyć złamane serce, Jia-Chien to kolejny wariant skupionej na karierze yuppie, tym razem w wersji kobiecej, wreszcie najmłodsza Jia-Ning, dwudziestolatka zakochująca się w chłopaku swojej przyjaciółki z pracy (Jia-Ning pracuje w fastfoodzie, który jest ironicznym przeciwstawieniem dla przygotowywanych przez ojca tradycyjnych, wyrafinowanych potraw). Wszyscy spotykają się w niedzielę przy rodzinnym stole, przy którym niemal dosłownie gotują się emocje. Skrywane przez lata żale i lęki, na czele z tym przed powiedzeniem prawdy – to ten strach jest powodem bezradności. Świat zostaje jednak wprawiony w nieuchronny ruch (symbolizowany przez powracające sceny z tajwańskich ulic), pojawiają się w nim nowe osoby, nadchodzą zmiany. Dopiero rozstanie umożliwi wszystkim samorealizację, rozkwit, które pozwoli na oczyszczenie. Okaże się też, że być może żadnego konfliktu nie było, bo ojciec też miał swoją tajemnicę.

Każda z córek spotyka na swojej drodze mężczyznę. Gdy związki te zaczynają rozkwitać, ich dotychczasowe role muszą ulec przemianie, a sytuacja w rodzinie dąży nieuchronnie ku zmianom, których każda z tych postaci bardzo potrzebuje. Przywiązanie do tradycji i głęboko wpojona potrzeba zachowania masek, które umożliwiają utrzymanie ciągłości, blokuje możliwość rozwoju i pójścia naprzód. Reżyser wyraża przekonanie, że miłość, swoisty filtr dla wyzwolenia, jest niezbędną częścią życia, podobnie jak jedzenie czy picie. Kilkakrotnie powraca w filmie motyw niemal

artystycznego przygotowywania posiłków, które są ekwiwalentem dla wyrażania uczuć w rodzinie, w której, jak się okazuje, bardzo trudno o szczerość. Posiłki oraz cały szereg innych rytuałów pełni podobną funkcję do tej, której przypisane jest wesele w *Przyjęciu weselnym* czy sztuka Tai Chi w *Dłoniach, które leczą* – to szczególnego rodzaju forma spełnienia, zagłuszenia głodu miłości, o którym nie wolno rozmawiać. To również forma komunikacji – jedna z córek zwraca przy stole uwagę, że „my nie rozmawiamy – my jemy”, inna mówi swojemu partnerowi: „Nie pamiętam wielu rzeczy z młodości, ale pamiętam smaki”. Duże znaczenie przypisywane sztuce kulinarnej jest ściśle związane z energią seksualną, którą emanuje do otoczenia człowieka i która należy wydobywać z wrażeń węchowych czy wzrokowych. Gotowanie w Chinach jest więc ściśle powiązane z filozofią, na którą składa się wiara w harmonię, naturalną równowagę między siłami przyrody i związkami między otaczającymi ludzi przedmiotami. Sztuka Tai Chi, sztuka przygotowania wesel, sztuka kulinarna – to wszystko jest częścią składową i jednoczesnym symbolem szeroko pojętej sztuki życia, w której nieustannie trzeba się specjalizować, ćwiczyć w niej, doskonalić swoje umiejętności równie wytrwale jak je kochać. Funkcję, którą pełni tu jedzenie, w *Rozważnej i romantycznej* czy *Tajemnicy Brokeback Mountain* przytłaczający, przypisać można pozornie niezmiennemu krajobrazowi, na którego tle reżyser będzie ukazywał zachodzące w swoich bohaterach powolne zmiany.

Tradycyjne rodzinne podziały i arbitralnie przypisywane role tworzą bariery, których nie sposób przekroczyć. Podczas gdy każda z córek próbuje oderwać się od rodzinnego domu, ojciec na własną rękę próbuje odnaleźć się w nowej sytuacji. Finał filmu to kolejny wariant *katharsis*, które przyniesie wyznanie prawdy – okaże się, że stary mistrz kuchni i wdowiec ma romans z o wiele młodszą od siebie kobietą. Emocje w tej scenie są równie niejednoznaczne po stronie widzów, jak i bohaterów – to jednocześnie zawód i ulga. Chu jest bowiem w istocie postacią tragiczną, zmagającą się z nadchodzącą starością i desperacko próbującą pogodzić się z utratą swoich największych miłości – żony, zanikającego smaku (który przez lata definiował go jako człowieka i artystę – to oczywista metafora utraty kontroli) oraz oddalających się córek. Pojawia się również widmo śmierci, którego zwiastunem jest odejście jego najbliższego przyjaciela.

Podczas gdy *Dłonie, które leczą* i *Przyjęcie weselne* skupiają się na dzieciach rozczarowujących swoich zakorzenionych w tradycji rodziców, *Jedź, pij, kobieto, mężczyzno* opowiada o rodzicu, który poniósł klęskę w spełnieniu oczekiwań swojego potomstwa. Reżyser z sympatią i ironią przygląda się drobnym zmianom, jakie zachodzą we współczesnym, pomieszanym społecznie i kulturowo społeczeństwie. W scenach pokazujących ruchliwą ulicę kamera zwraca uwagę widza na stojącą pośrodku skrzyżowania policjantkę kierującą ruchem. Wydaje się, że podobną rolę musi pełnić w życiu każdego człowieka tradycja. Podczas gdy zachodnie wpływy (symbolizowane w filmie przez klasyczną, zachodnią muzykę, Chrześcijaństwo czy fastfoody) coraz skuteczniej zakłócają rodzinne życie, to niedzielne obiady okażą się ostatnim grupowym rytuałem, który przetrwał. Finałowa, przejmująca scena pożegnania z ogrodzonym wysokim murem domem to obraz pojednania, które możliwe było dzięki rozstaniu – ten paradoks to metafora innych komplikacji, które dopiero nadejdą.

Wszelkie konwenanse, tradycyjne normy czy autorytety Lee ukazuje w satyryczny, ale nie złośliwy sposób, bowiem uznaje je wprawdzie za ograniczające i uciążliwe, ale naturalne. To przekłada się na jakość tych filmów, których siłą jest harmonia i równowaga – czyli to, czego ich bohaterowie szukają najbardziej. To rodzina jest dla reżysera swoistym symbolem czy też reprezentantem społeczeństwa, w którym indywidualne jednostki desperacko poszukują oparcia w chaosie, który usiłuje uporządkować chociażby tradycja. Ang Lee mówi, że „ta potrzeba jest tak silna, że ludzie za cenę przynależności do określonej grupy społecznej czy konwencji tłamszą swoje największe pragnienia, walczą z nimi, nie mają odwagi być sobą, okopują się stereotypowymi wyobrażeniami”³⁷. Kulturowa hybrydyzacja ma zdaniem Lee szansę rozluźnić tradycyjne więzi i niemal dosłownie „oczyścić atmosferę”.

Wątki podjęte w trylogii tajwańskiej znajdują swoje pełne rozwinięcie w późniejszej twórczości reżysera: rozterki miłosne wchodzących w życie młodych kobiet w *Rozważnej i romantycznej* są pretekstem do przyjrzenia się sposobom funkcjonowania klasowych barier i tradycyjnych autorytetów, *Burza lodowa* to próba ukazania Ameryki po aferze Watergate, kiedy nastąpił druzgocący upadek autorytetów, zakorzeniony w kinie gatunko-

³⁷ M. Wiktor, *Ostrożnie, Ang Lee*, „Film” 2008, nr 1, s. 64.

wym *Przyczajony tygrys, ukryty smok* to w istocie obraz dwóch miłosnych związków, młodzięczego i dojrzałego, które w ostatecznym rozrachunku niewiele się od siebie różnią, *Przejażdżka z diabłem* opowiada o dojrzewaniu i poszukiwaniu uniwersalnych wartości w czasie wojny secesyjnej, *Tajemnica Brokeback Mountain* to w istocie obraz utraconej młodości, zaprzepaszczonych szans, niezrealizowanych marzeń, w *Ostrożnie, pożądanie* Ang Lee portretuje młodą kobietę odkrywającą własną seksualność w skrajnie niesprzyjających warunkach oraz jej przyjaciół rozbudzających w sobie obywatelskie zaangażowanie, w *Zdobyc Woodstock* przygląda się z charakterystyczną dla trylogii tajwańskiej ciepłą ironią utopijnemu światu młodości zestawionemu ze zgorzkniałością rodziców. Sam Lee wydaje się pogodzony ze swoim wyobcowaniem, dlatego jego filmy w żadnej mierze nie są manifestacjami. To z poczucia alienacji czerpie on siłę. Dla twórcy trylogii tajwańskiej liczy się ciągle poszukiwanie, nierzadko bez wiedzy czy doświadczenia, na ślepo i po macoszemu. Niewiedza daje nieograniczone możliwości – i to od nas zależy, jak je wykorzystamy. To jest właśnie przywilej młodości.

Wszyscy w pewnym momencie swojego życia chcemy uwolnić się od rodziców i utożsamianej z nimi przeszłości. Trylogia tajwańska mówi o szczególnie bolesnym momencie życia, kiedy żegnając się ze swoimi rodzicami, żegnamy się z własną młodością.

Summary

Article is devoted to the analysis of the theme of conflict in the first three films by Ang Lee, which make up the trilogy *Father knows best*. Author examines how conflicts are expressed in films *Pushing Hands*, *The Wedding Banquet* and *Eat, drink, man, woman*. Author refers to the biography of the director and marks important fact that Ang Lee recognizes experiences of his youth – especially the difficult relationship with his own father – the driving force of his work. It is considered therefore that impressively diverse films – stylistically, thematically and typically – have common themes, which – originated in the trilogy – find their development in later films. Author analyzes the assumptions of Confucianism and Taoism contained in the trilogy and examines the duality of Chinese personality, based on the foundation of ethnic-family, ethnocentrism, respect for

authority, the division of gender roles, emotional control and conservative foundations, that Ang Lee contests and deploys in new, multicultural and global environments. Consequently author examines the issue of collision between the Eastern and Western perspectives, conflict of generations and the conflict as carrier of change. The conclusion is that the trilogy presents different variants of catharsis, which will penetrate into the later Ang Lee's films.

Абстракт

Статья посвящена анализу теме конфликта в первых трех фильмах режиссера Энга Ли – «Отец знает лучше» трилогию. Автор исследует, как конфликты строятся в фильмах «толкающие руки», «Свадебный банкет» и «Ешь, пей, мужчина, женщина». Автор относится к биографии режиссера и отмечает важный факт, что Энг Ли признает опыт юности – особенно сложные отношения с его собственным отцом – движущую силу своей работе. Фильмы по Энга Ли очень разные – стилистически, тематически и обычно – но есть общие темы. Они возникли в трилогии и найти свое развитие в более поздних фильмах. Автор анализирует предположения конфуцианства и даосизма в трилогии и рассматривает двойственность китайской личности, которая является, который основан на фундаменте этнической семейства, этноцентризма, уважения к власти, разделение гендерных ролей, эмоционального контроля и консервативных фондов. Анг Ли Конкурсы и desloys эти темы в новых, мультикультурных и глобальных средах. Автор рассматривает вопрос о столкновении между восточной и западной точек зрения, конфликт поколений и конфликт в качестве носителя перемен. Вывод таков, что трилогия представляет различные варианты катарсиса, которые будут проникать в более поздних фильмах Энг Ли.