

MAREK SFUGIER

W POSZUKIWANIU DUCHOWOŚCI
DALEKIEGO WSCHODU – SYNKRETYCZNA WIZJA FILMU
ONLY GOD FORGIVES NA TLE TWÓRCZOŚCI
NICOLASA WINDINGA REFNA

*I jeżeli twa prawa ręka stanie ci się powodem upadku, odetnij ją i odrzuć od siebie.
Bo lepiej dla ciebie, jeżeli stracisz jeden ze swych członków,
niż żeby całe ciało twoje miało pójść do piekła.*

Kazanie na górze, Mt 5,30¹

Wstęp

Lata 90. minionego wieku obfitowały w liczne debiuty filmowe reżyserów młodego pokolenia. Spośród nich wszystkich do niewątpliwie udanych należy zaliczyć film *Pusher*² Nicolasa Windinga Refna. Urodzony w 1970 r. w Danii reżyser wpisuje się w grono twórców, którzy mimo braku wykształcenia w sztuce kinematograficznej odnieśli ogromny sukces na arenie międzynarodowej. Wyrzucony z nowojorskiej Amerykańskiej Akademii Sztuk Dramatycznych, zrezygnował z prestiżowej Duńskiej Szkoły Filmowej, aby oddać się całkowicie realizacji wspomnianego już pełnometrażowego debiutu. Podobnie jak Quentin Tarantino czy Kevin Smith pozostał przy tym samoukiem, działającym raczej intuicyjnie niż z wyuczonym schematyzmem. Ważniejsze od rzemiosła okazały się pasja oraz potrzeba twórczej ekspresji – zaszczipione u młodego Nicolasa poprzez seanse kinowe, a także utrwalone w domowym zaciszu dzięki telewizorowi oraz kasetom wideo. Ponadto dla osoby cierpiącej na dysleksję i ślepotę barw kinematografia stanowiła w okresie dojrzewania swego rodzaju audiowizualny filtr, dzięki któremu Refn doświadczał otaczającej go rzeczywistości. Szczególną fascynację znalazł zaś w amerykańskim kinie gatunkowym, tak zniechęconym przez matkę i ojczyma.

¹ Cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, tłum. z j. greckiego S. Kowalski, Warszawa 1988, s. 23.

² *Pusher* (pol. *Diler*), scen. N. Winding Refn i J. Dahl, reż. N. Winding Refn, Dania 1996, 105 min.

Początkowe sukcesy filmów *Pusher* oraz *Bleeder*³, w którym reżyser wraca z nostalgia do swojej młodzieńczej fascynacji filmem i kasetami video, doprowadziły Refna do realizacji pierwszego angielskiego projektu – thrillera pt. *Fear X*⁴. Inspirowany głównie twórczością Davida Lyncha film wszedł na ekrany kin w 2003 r. i nie znalazł uznania u komercyjnego odbiorcy, a reżyser – finansujący obraz w dużej mierze z własnej kieszeni – popadł w bankructwo. Pierwsza dotkliwa porażka w branży filmowej skierowała go wszakże z powrotem do sprawdzonych metod – konwencji realizmu dokumentalnego. W rezultacie w 2004 i 2005 r. powstały kolejno druga – *Pusher 2: With Blood on My Hands*⁵ oraz trzecia – *Pusher 3: I'm the Angel of Death*⁶ część *Dilera*. Następnymi w kolejności były: pseudo-biograficzny film zatytułowany *Bronson*⁷ z 2008 r., enigmatyczny obraz kostiumowy *Valhalla Rising*⁸ z 2009 r. oraz opowieść o bezimiennym kierowcy w klimacie *neo-noir* – *Drive*⁹ z 2011 r. Ten ostatni pozostaje jak dotąd największym sukcesem Nicolasa Windinga Refna, zarówno pod względem komercyjnym, jak i prestiżowym – Złota Palma na festiwalu w Cannes dla najlepszego reżysera za rok 2011.

Spoglądając na twórczość Nicolasa Windinga Refna w latach 1996–2011 z szerszej perspektywy, można dojść do wniosku, że tworzył on zdecydowanie kino męskie. Głównymi bohaterami jego obrazów są wyłącznie mężczyźni, kreowani – co trzeba podkreślić – przez znakomitych aktorów, jak między innymi Kim Bodnia, Mads Mikkelsen, Zlatko Buric, Tom Hardy czy Ryan Gosling. Cechuje ich zazwyczaj silna osobowość – są samotnikami pragnącymi zawiązać otaczającą ich rzeczywistość, ale często również postaciami poszukującymi swojej tożsamości, miejsca i sensu bycia w świecie. Do przewodnich tematów filmów Refna należy zaś zaliczyć egzystencjalizm i dualizm duszy ludzkiej. Rozdarcie wewnętrznie bohatera między dobrem a złem symbolizowane jest zazwyczaj za pomocą przeciwstawnych obrazów, kolorów, scenerii, pór dnia, ale również muzyki. Pod względem doboru tej ostatniej i dopasowania jej do sfery wizualnej swoich filmów wykazuje Refn nadzwyczajne wyczucie – od werbli zespołu *The Bleeder Group* rozpoczynających *Dilera*, po ścieżkę dźwiękową *Drive* skomponowaną przez Cliffa Martinezę.

³ *Bleeder*, scen. i reż. N. Winding Refn, Dania 1999, 94 min.

⁴ *Fear X*, scen. N. Winding Refn i H. Selby Jr., reż. N. Winding Refn, Dania–Kanada–UK–Brazylia 2003, 88 min.

⁵ *Pusher 2: With Blood on My Hands* (pol. *Pusher 2 – Krew na rękach*), scen. i reż. N. Winding Refn, Dania–UK 2004, 96 min.

⁶ *Pusher 3: I'm the Angel of Death* (pol. *Pusher 3 – Jestem aniołem śmierci*), scen. i reż. N. Winding Refn, Dania 2005, 104 min.

⁷ *Bronson*, scen. N. Winding Refn, B. Norman Brock, reż. N. Winding Refn, UK 2008, 92 min.

⁸ *Valhalla Rising* (pol. *Valhalla: Mroczny wojownik*), scen. N. Winding Refn, M. Read i R. Jacobsen, reż. N. Winding Refn, Dania–UK 2009, 93 min.

⁹ *Drive*, scen. na podstawie powieści J. Sallisa H. Amini, reż. N. Winding Refn, USA 2011, 101 min.

Mimo powyższego filmy Refna pozostają głównie kinem gatunkowym o minimalistycznej – dążącej do realizmu – formie. Jest ono surowe, bezkompromisowe, ale zarazem czyste, to znaczy nieskażone przez ideologię czy zaangażowanie polityczne. Swoistym fetyszem reżysera pozostaje zaś przemoc, pojawiająca się w każdym z obrazów w mniej lub bardziej graficznej formie. Jak sam zresztą twierdzi w jednym z wywiadów: „Wierzę, że sztuka jest aktem przemocy. (...) Sztuka ma za zadanie cię przeniknąć – spenetrować. Przemoc nie musi być jednak aktem fizycznym. Może być emocjonalna. Nie musi być także destruktywna. Może być gwałtowną emocją, jednak niekoniecznie o złym odczuciu”¹⁰.

Wszystkie charakterystyczne dla twórczości Refna cechy odnajdują skądinąd odzwierciedlenie w jego najnowszym obrazie zatytułowanym *Only God Forgives*¹¹, który dzięki klarownej wizji reżysera oddala się od kina gatunkowego, stając się poniekąd krokiem w stronę filmu autorskiego. Niniejszy artykuł jest zaś z jednej strony próbą jego analizy pod względem dalekowschodniej duchowości, inspirującej Nicolasa Windinga Refna w procesie twórczym, z drugiej zaś ukazaniem filmu *Tylko Bóg wybacz* jako fenomenalnego przykładu synkretyzmu kultur Zachodu i Wschodu. Mam nadzieję, że tekst ten stanie się przedmiotem do dalszej dyskusji.

Konfucjański dylemat rodzinnej wierności oraz obowiązku posłuszeństwa – *Only God Forgives* jako opowieść o miłosiernym synu i pełnej żądzy zemsty matce

Fabula *Only God Forgives* przenosi nas do stolicy Tajlandii – Bangkoku, gdzie pod przykrywką szkoły *muai thai* Julian (Ryan Gosling) i jego brat Billy (Tom Burke) rozprawdzają narkotyki. Sytuacja komplikuje się, gdy pewnej nocy Billy gwałci i morduje nastoletnią prostytutkę, a niedługo po zbrodni sam ginie z ręki jej ojca, wymierzającego w ten sposób sprawiedliwość. Warto wspomnieć, że dzieje się to za przyzwoleniem emerytowanego funkcjonariusza policji – porucznika Changa (Vithaya Pansringarm). Swoiście pojęty akt sprawiedliwości daje początek spirali przemocy, której głównym motorem staje się przybyła do Bangkoku matka braci – Crystal (Kristin Scott Thomas), bezwzględna kobieta, szefowa gangu przemycającego narkotyki do Tajlandii. Nie obchodzą ją okoliczności, jakie doprowadziły do śmierci Billy’ego, ani fakt, że bez powodu – a najwyraźniej z czystych pobudek sadystrycznych – zgwałcił i zamordował dziewczynę. Pragnie wyłącznie krwawej zemsty.

¹⁰ *Nicolas Winding Refn, Director of Drive: Interview on The Sound of Young America*, wywiad przeprowadzony przez J. Smitha, 9.12.2011, <http://www.maximumfun.org/sound-young-america/nicolas-winding-refn-director-drive-interview-sound-young-america#transcript> [4.07.2013].

¹¹ *Only God Forgives* (pol. *Tylko Bóg wybacz*), scen. i reż. N. Winding Refn, Francja–Tajlandia–USA–Szwecja 2013, 90 min.

„Jestem przekonana, że Billy miał swoje powody”¹² – stwierdza lakonicznie, domagając się od Juliana, aby ten dokonał odwetu. Sam Julian nie jest przekonany co do słuszności zemsty, ale nie chce zawieść oczekiwań matki. Dręczony przez mroczne wizje oraz rozterki moralne rozpoczyna pościg za porucznikiem Changiem.

Przewodni wątek filmu – zemsta – zbudowany jest wokół trudnej relacji matki z synem. Podobnie jak w przypadku filmu *Pusher 2*, w którym główny bohater Tonny (Mads Mikkelsen), pragnąc akceptacji i szacunku ojca, gotowy jest zrobić dla niego wszystko, także Julian, szukając matczynej miłości, popychany jest przez nią do zbrodni. Jej rodzicielska miłość skupiona jest zaś najwyraźniej wyłącznie wokół pierworodnego syna – Billy’ego. To on spełniał jej oczekiwania, wykonywał bezkrytycznie jej wolę, nie kwestionował jej zdania. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w nim Crystal widziała swoje podobieństwo czy wręcz godnego następcę w przestępczej działalności. Nawet po jego stracie matka nie potrafi znaleźć dla Juliana akceptacji, stawiając mu starszego brata za wzór do naśladowania. Dla Crystal – bez względu na okoliczności – Julian zawsze pozostanie tym drugim.

Julian jest jednak inny do Billy’ego i zdaje się nie pasować do przestępczego świata Bangkoku. Nie znajduje usprawiedliwienia dla czynu swojego brata, a po wysłuchaniu ojca zamordowanej prostytutki oszczędza go i pozwala mu odejść. Czyn łaski, który wprawia Crystal we wściekłość, pozwala widzowi jednocześnie zobaczyć jej prawdziwe oblicze – osoby autorytarnej, okrutnej, pozbawionej skrupułów i dążącej do celu z chorobliwą bezwzględnością. Budzi w Julianie zarazem emocje poddające w wątpliwość zarówno słuszność działań matki, jak i własną przestępczą egzystencję. Jednakże Julian pozostaje nadal bierny wobec Crystal. Ta dziwna więź uległego syna i dominującej matki – z jednej strony miłość, z drugiej zaś chłód nastawiony na czystą kalkulację zysków i strat – leży, jak można przypuszczać, u podstaw problemów emocjonalnych Juliana. Samodestrukcja uzewnętrznia się poprzez bezpodstawną agresję (pobicie klienta baru karaoke), ale uwidacznia się również w strachu bohatera przed nieuniknioną karą za przestępstwa (wizja ciemnych drzwi kryjących Changa), czy też w braku pewności siebie oraz domniemanej konieczności udowodnienia swojej męskości (dążenie do z góry skazanego na klęskę pojedynku z Changiem). Najistotniejszym kompleksem Juliana pozostaje jednak jego stosunek emocjonalny do kobiet. Charakteryzuje go impotencja, a zarazem pragnienie ze strony kobiety ciepła i miłości. Istotne w tym przypadku są dwie sceny. Pierwsza, gdy Julian siedzi związany na fotelu przed Mai (Yayaying Rhatha Phongam), nie mogąc spełnić jej oczekiwań. Druga, kiedy w marzeniach penetruje zaciśniętą pięścią koralikową zasłonę, za którą śpiewa Mai. Kobieta sprawia wszakże, że przez jej dotyk pięść bohatera otwiera się łagodnie.

Przyczyny tych problemów Juliana należy znów szukać u matki bohatera. Najlepiej widać to w scenie wspólnej kolacji Crystal, Juliana i Mai, gdy matka piętnuje go

¹² *Ibidem*, 29 min.

przed wybranką jako złego człowieka, zajmującego się sprzedażą narkotyków oraz żyjącego w cieniu starszego brata zazdrośnika. „Billy był wszystkim, czym Julian chciałby być”¹³. Podważa również perfidnie jego męskość oraz ubliża Mai, posądzając ją o prostytutkę. Ten rodzaj psychicznej kastracji narzuca widzowi automatycznie pytanie: jak matka może zrobić coś takiego własnemu synowi? Co więcej, zadziwiająca okazuje się w tym wypadku bierna postawa Juliana, który podczas całego monologu matki nie odzywa się ani słowem – nawet jedzenie dla całej trójki zamawia Crystal. Poniżony wybucha dopiero po kolacji, wyladowując swoje frustracje na Mai, aby ta oddała mu wcześniej podarowaną sukienkę. Julian nie jest w stanie obdarzyć innej kobiety uczuciem, obronić jej czy też otoczyć opieką, gdyż nie otrzymał od matki podstawowych wzorców z tym związanych.

Crystal z kolei potrafi znakomicie wykorzystać słabość Juliana i manipulować jego emocjami, głównie pragnieniem matczynej miłości. Traktuje go z wyrachowaniem, przedmiotowo i instrumentalnie. Podsycając iluzję rodzicielskiego uczucia, sprawuje nad nim pełną kontrolę. Widać to najdobitniej w jednej z końcowych scen filmu, gdy prosi go o ostatnią przysługę – zabicie Changa, obiecując mu, że wyjadą z Bangkoku i będą żyli razem z dala od świata przestępczego, jak na rodzinę przystało. Julian przyjmuje propozycję, jednak podczas próby zabójstwa wychodzi na jaw, że Crystal pragnie śmierci całej rodziny Changa. Bohater nie jest jednak w stanie zabić jego małoletniej córki i w ostateczności oszczędza ją. Oszukany po raz kolejny przez matkę postanawia ostatecznie zerwać więzi z Crystal. Przysłowiowe odcięcie pępownicy następuje jednak dopiero wtedy, kiedy znajduje ją martwą w hotelu. Ostatni gest – rozcięcie brzucha matki i włożenie do niego ręki – może zaś symbolizować desperacką chęć powrotu do matczynego łona.

Wątek trudnej relacji Juliana z Crystal w połączeniu z osadzeniem go we współczesnych realiach Azji zdaje się pewnego rodzaju dialogiem z konfucjanizmem, zakładającym harmonijną egzystencję rodziców i dzieci w ramach wspólnoty rodzinnej. W oczach Konfucjusza (551–479 r. p.n.e.) „Być życzliwym oznacza obdarzać ludzi miłością. Największą życzliwością jest miłość wobec własnych rodziców”¹⁴. Należy jednak pamiętać, że konfucjanizm mówi również o zasadzie bezwzględniego posłuszeństwa dzieci wobec rodziców, nawet jeśli postępują oni nieodpowiednio. W książce *Konucjanizm – Wprowadzenie* Xinzhong Yao czytamy: „Wierzy się, że przyczyną wszelkich konfliktów między rodzicami jest nieodpowiednia postawa i zachowanie tych ostatnich, a jeśli dochodzi do zatargów, to obowiązkiem dzieci jest dążenie do zgody przez składanie przeprosin i samokrytyki. (...) W Chinach u schyłku epoki cesarskiej dochodziło do tak absurdalnych skrajności, że znaczenie i wartość życia syna widziano wyłącznie w jego absolutnym posłuszeństwie wobec

¹³ *Ibidem*, 45 min.

¹⁴ Cyt. za: *Wise Men Talking Series: Confucius Says*, Beijing 2006, s. 128–129.

ojca: nawet gdyby ojciec rozkazał synowi poświęcić życie, ten powinien być gotowy na śmierć, w przeciwnym bowiem razie nie zostałby uznany za synowskiego¹⁵.

Zestawiając owe założenia z postacią Juliana, rzucamy światło na właściwy dylemat moralny bohatera, zmuszonego do wyboru między miłością i posłuszeństwem wobec rodziców a ogólnie pojętymi wartościami i dobrem. Julian zdaje sobie sprawę z faktu, że jego matka czyni zło – krzywdzi jego oraz innych. Nie potrafi się jej jednak przeciwstawić, gdyż zakłada, że jako syn winien darzyć ją bezgranicznym szacunkiem. Gdy po feralnej kolacji Mai pyta Juliana: „Dlaczego pozwalasz się jej tak traktować?”, on odpowiada właśnie: „Bo jest moją matką¹⁶”. Słowa te wyrażają charakter kontroli, jaką sprawuje Crystal nad swoim synem. Wiąż rodzicielska, a ściślej dar życia, jakim go obdarzyła, zobowiązuje Juliana do posłuszeństwa oraz uległości wobec matki na wieczność. Ujmując to słowami Crystal: „Kiedy byłam z tobą w ciąży, było dziwnie. Byłeś inny. Chcieli, abym dokonała aborcji, ale się nie zgodziłam¹⁷”.

Czy rodzic, który dał życie swojemu dziecku, może je zarazem odebrać? Czy dar życia może być jedyną podstawą do lojalności dzieci wobec rodziców? Według zasad konfucjanizmu odpowiedź jest oczywista, jednak Nicolas Winding Refn, uciekając od komentowania postaw swoich bohaterów, dąży do tego, aby każdy sam zastanowił się nad granicą lojalności i szacunku wobec rodziców. Ważna pod tym względem jest jedna z ostatnich scen filmu. Crystal przesłuchiwana przez tajską policję zrzuca winę za wszystkie nieszczęścia na swojego syna Juliana. Twierdzi, że był zazdrosny o Billy’ego, sprowadził go na złą drogę i zabił własnego ojca gołymi rękoma. „Dlatego musiał opuścić Amerykę. Jest bardzo niebezpiecznym chłopakiem¹⁸”. Czy rodzicowi przystoi traktować swoje własne dziecko jako tarczę? Czy może sam winien stanowić dla niego ochronę? Reżyser zapytany o inspirację podczas tworzenia postaci Crystal odpowiada: „Podkreślenie otaczającej jej rzeczywistości, jej złej natury, sięga korzeniami do Lady Makbet. Jest niczym pochłaniająca wszystko modliszka, która nie cofnie się nawet przed tym, aby żywić się własnym potomstwem. Zawsze odczuwałem, że zło jest bardziej skuteczne w kobiecej formie. Jeśli spojrzeć na mitologię nordycką, kobiety są zawsze postrzegane jak pierwotne złe kreatury¹⁹”.

Relacja między Julianem a Crystal nie jest wszakże jedynym wątkiem w filmie *Only God Forgives* nawiązującym do konfucjańskich relacji rodzinnych. Tradycyjny motyw wierność i obowiązku posłuszeństwa dzieci wobec rodziców odzwierciedla stosunek ojca do zamordowanej córki. Wymierza on wprawdzie sprawiedliwość

¹⁵ X. Yao, *Konfucjanizm – Wprowadzenie*, tłum. J. Hunia, Kraków 2009, s. 183.

¹⁶ *Only God Forgives*, 46 min.

¹⁷ *Ibidem*, 69–70 min.

¹⁸ *Ibidem*, 75 min.

¹⁹ *Nicolas Winding Refn on Being One With Ryan Gosling*, wywiad przeprowadzony przez L. Hilla, 16.05.2013, http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/05/16/cannes-film-festival-nicolas-winding-refn-on-being-one-with-ryan-gosling/?_r=0 [20.07.2013].

Billy'emu za swoją stratę, ale nietrudno również zauważyć, że jest on odpowiedzialny za los swojej córki. Zapytany przez Changa o to, dlaczego nie powstrzymał jej od prostytucji, odpowiada: „Jak miałbym związać koniec z końcem. Mam cztery córki i żadnego syna”²⁰. Chang wtóruje mu: „Nie chodzi o tę córkę, która umarła, ale o te trzy, które pozostały przy życiu”²¹. Następnie po tych słowach odcina mu rękę. Kara wymierzona przez emerytowanego policjanta zdaje się przeczyć tradycyjnym pojęciom konfucjanizmu, traktującym dzieci jako własność rodziców, którą mogą niemalże dowolnie dysponować.

Przeciwstawnym przykładem pod tym względem pozostaje działanie ojca, który bierze udział w zamachu na policjantów, najwidoczniej tylko po to, aby zapewnić byt swojemu niepełnosprawnemu synkowi. Skonfrontowany przez Changa w swoim warsztacie okazuje skruchę, daje kartkę z nazwiskiem zleceniodawcy i mówi: „Nie boję się konsekwencji. Proszę cię jedynie, abyś oszczędził mojego syna”²². Poza tym sam Chang ma córeczkę i być może angażuje się w działania policji tylko dlatego, aby zapewnić jej utrzymanie.

Podobnie jak w przypadku Juliana i Crystal, również wątki poboczne pozostają bez komentarza Nicolasa Windinga Refna. Reżyser pozwala raczej na to, aby każdy z widzów poddał działania i reakcje postaci pod własny światopogląd oraz doświadczenie i samemu dokonał oceny. Film zyskuje w ten sposób uniwersalność na wzór wielkich arcydzieł kinematografii, które można – a wręcz należy – analizować na kilka różnych sposobów i z kilku odrębnych punktów widzenia. Jest w pewnym sensie niczym *Rashōmon* Akiry Kurosawy²³, w którym nie ma jednej właściwej wersji wydarzeń, a wszyscy bohaterowie zdają się mieć własne racje.

Uduchowienie sztuki walki a bezlitosna przemoc – kilka słów o buddyjskiej wizji „drogi wojownika” w filmie *Only God Forgives*

Z metaforycznym uduchowieniem fabuły *Only God Forgives* wiąże się pewna anegdota, którą Nicolas Winding Refn chętnie opowiada podczas licznych wywiadów. Przebywając w Bangkoku z rodziną i przygotowując się do zdjęć do filmu, zauważył, że jego dwuletnia córka budziła się stale o tej same porze w nocy, wskazując palcem na miejsce w kącie pokoju i krzycząc: „Niel!”. Jak mówi Refn: „W pokoju

²⁰ *Only God Forgives*, 12 min.

²¹ *Ibidem*, 13 min.

²² *Ibidem*, 53–54 min.

²³ *Rashōmon*, scen. A. Kurosawa i S. Hashimoto, na podstawie powieści R. Akutagawy, reż. A. Kurosawa, Japonia 1950, 88 min.

było coś, co się z nią komunikowało i nie pozwalało jej w nocy spać²⁴. Reżyser postanowił spytać o radę tajską manager produkcji. Ta zaś przejęta sprawą wróciła do hotelu z szamanem, który po krótkim rytuale wypędził ducha. Refn zaznacza, że podobna sytuacja mogłaby się skończyć dla niego w USA lub Europie zamknięciem w szpitalu dla umysłowo chorych. Dodaje także: „Wówczas zrozumiałem, że duchowość, mistycyzm i rzeczywistość mają w Azji inne znaczenie. Wtedy dotarło też do mnie, jaki rodzaj filmu chcę zrobić”²⁵.

Ucieleśnieniem duchowości w *Only God Forgives* jest postać Changa. Stanowi swego rodzaju przeciwagę dla świata przestępców i pozostaje nieosiągniętym ideałem dla Juliana. Reżyser, mówiąc o pomysle na scenariusz do filmu, stwierdza: „Miałem opowieść o dwóch postaciach – człowieku wierzącym, że jest Bogiem – tajskim poruczniku policji, oraz człowieku poszukującym religii, w którą mógłby wierzyć”²⁶. Na przeszkodzie temu ostatniemu staje jednak własna pycha – podświadome dążenie do obalenia Boga i zastąpienia go własną osobą. Wyzwanie Changa do pojedynku *muai thai* kończy się wszakże przegraną.

W kinowej twórczości Nicolasa Windinga Refna przemoc jest bardzo istotnym przejawem ekspresji artystycznej. W *Only God Forgives* można odróżnić dwa rodzaje jej fizycznego przejawu, każdy ma inne znaczenie i służy różnym celom. Z jednej strony mamy bowiem bezpodstawną przemoc, wynikającą z pychy i egoizmu ludzkiego – charakteryzującą się morderstwami, gwałtem, zemstą, ale też tzw. zabawą w Boga. Widoczna jest głównie w działaniach Billy’ego, a później jego matki Crystal. Z drugiej zaś strony została ukazana uduchowiona przemoc, posiadająca, jak się zdaje, pełne uzasadnienie moralne. Jest ona zarazem przeciwdziałaniem nastawionym na zwalczanie zła – swoistym pojęciem zadośćuczynienia, wymierzaniem sprawiedliwości czy też kary. Reprezentuje ją Chang poprzez użycie sztuk bojowych – *muai thai* oraz miecza *krabi*. Fascynacja reżysera przemocą jako przejawem ekspresji sztuki oraz nawiązanie w filmie do tajskich sztuk wojennych nie są przypadkowe. Warto zatem przyrzeć się pokrótce technikom bojowym wykorzystanym w *Only God Forgives*.

Najszerzej reprezentowaną formą walki w filmie jest *muai thai*, czyli tajski boks. Jednoznaczne ustalenie daty czy nawet okresu powstania tejże techniki jest ze względu na brak źródeł niemożliwe. Przyjmuje się ogólnie, że owa sztuka bojowa wywodzi się bezpośrednio z tzw. *muay boran* – starożytnego boks, będącego mieszaniną wpływów chińskich oraz indyjskich. Za ojca *muai thai* uważa się zaś powszechnie

²⁴ Cyt. za: W. Mitchell, *Between Heaven and Hell*, „DFI Film” (Digital Issue, May 2013), <http://www.dfi-film.dk/only-god-forgives> [25.07.2013].

²⁵ Cyt. za: R. Asdourian, *13 Things We Learned About Only God Forgives from Nicolas Winding Refn at Cannes Film Festival*, 22.05.2013, <http://thefilmstage.com/features/13-things-we-learned-about-%E2%80%98only-god-forgives%E2%80%99-from-nicolas-winding-refn-at-cannes-film-festival/> [26.07.2013].

²⁶ *Nicolas Winding Refn on Being...*

króla Syjamu Naresuana (1555–1605)²⁷. W trakcie drugiej inwazji birmańskiej w latach 1563–1564 został on wzięty na dwór w Pegu (dzisiejsze Bago) jako zakładnik. Według legendy dzięki swojej sprawności w tajskim boksie zdołał pokonać najlepszych birmańskich mistrzów sztuk walki, zyskując tym samym wolność. Jako waleczny wojownik stanął zaś w późniejszym okresie na czele armii Syjamu, wypierając najeźdźcę z kraju. *Muai thai* zyskało większą popularność na początku XVIII wieku za panowania Króla Tygrysa Suriyenthathibodiego (zm. 1709), który, podróżując po Syjamie, walczył ponoć z każdym rzucającym mu wyzwanie śmiałkiem²⁸. Dalszy rozwój boks tajskiego nastąpił w drugiej połowie XIX wieku, kiedy zaczął się powoli przekształcać ze sztuki bojowej w sport. W 1887 r. na mocy dekretu króla Chulalongkorna (1853–1910) wszedł nawet w skład obowiązkowego programu wychowania w akademiach wojskowych i kolegiach nauczycielskich. Modernizacja oraz dostosowanie zasad walki do zachodnich standardów nastąpiły wszakże dopiero w latach 20. i 30. XX wieku. W efekcie tych reform *muai thai* stał się sportem narodowym Tajlandii.

Obecnie pojedynek tajskiego boks – poprzedzony rytualnym tańcem zwanym *waikbru* – odbywa się na ringu między dwoma zawodnikami z tej samej kategorii wagowej w systemie rundowym. Zawodnicy walczą w rękawicach bokserskich przy zastosowaniu szeregu technik uderzanych i kopanych. Dozwolone są kopnięcia – stopą, piętą i kolanem, uderzenia – pięścią, grzbietem dłoni (tzw. *backfist*) lub łokciem, walka w klinczu, pojedyncze rzuty oraz przechwycenie nogi przeciwnika wraz z następującą techniką. Niedozwolone są zaś: gryzienie, uderzenia głową, duszenie, celowe kopanie w krocze, wkładanie palców w oczy, zapasy czy zakładanie przeciwnikowi wszelkiego rodzaju dźwigni bądź kluczy. Należy wszakże pamiętać, że większa część tych technik wchodziła w skład dawnego systemu bojowego. Zwycięzca kończy walkę przez nokaut, techniczny nokaut, poddanie przeciwnika, jego kontuzję lub dyskwalifikację czy też po decyzji punktowej sędziów po upływie wyznaczonego czasu starcia²⁹.

Druga tradycyjna metoda walki ukazana w filmie *Only God Forgives* wiąże się z mieczem *krabi*. Obecnie jest częścią systemu bojowego zwanego *krabi-krabong*, co można tłumaczyć jako „walkę mieczem i kijem”. Podobnie jak w przypadku *muai thai*, dokładne ustalenie daty powstania stylu jest niemożliwe. Sam termin *krabi-krabong* jest współczesny i powstał dopiero w 1936 r. Należy zaś przypuszczać, że u podstaw tej sztuki walki leżą wpływy chińskie i staroindyjskie, wzbogacone o birmański *banshai* oraz indonezyjski *silat*. Duży udział w kształtowaniu *krabi-krabong* miały także japońskie techniki władania mieczem – *kenjutsu*. Wskazują na to

²⁷ S. Tokarski, *Sztuki walki. Ruchome formy ekspresji filozofii Wschodu*, Szczecin 1989, s. 190.

²⁸ J. Szymankiewicz, *Sztuki walki Maleszji, Indonezji, Filipin, Birmy i Tajlandii*, Warszawa [b.r.w.], s. 103.

²⁹ Więcej szczegółów nt. zasad współczesnego *muai thai* zob. <http://www.muaythai-fighting.com/muay-thai-rules.html> [25.07. 2013].

ożywione stosunki syjamsko-japońskie na początku XVII wieku. Po klęskach pod Sekigaharą (1600) oraz upadku twierdzy w Osace (1615) wielu roninów walczących dla stronników Toyotomiego Hideyoshiego (1536–1598), a później również jego syna Hideyoriego (1593–1615) uciekło przed prześladowaniami Tokugawów do Syjamu. Jednym z nich był pirat-podróżnik Yamada Nagamasa (1590–1630). Wraz z oddziałem około tysiąca roninów miał on w 1628 r. pomóc Syjamczykom stłumić zamieszki po śmierci ich króla Songthama (zm. 1628)³⁰. Sam miecz *krabi* w postaci, jaką znamy dzisiaj (zakrzywiona głownia rozszerzająca się ku sztychowi, całkowity brak jelca i długość ostrza około 50 cm), zdaje się zresztą jednoręczną kopią japońskiej *katany*³¹.

Obecnie *krabi-krabong*, które w przeszłości stanowiło z *muai thai* jeden system walki, nie jest tak popularne i rozpowszechnione w Tajlandii. Istnieje zaledwie jedna szkoła uznawana przez rząd tego kraju. Nazywa się Buddhai Swan i założył ją na przedmieściach Bangkoku w 1949 r. Sumai Masamarn (1914–1998). Jej adepci zobowiązani są zaś do przestrzegania pięciu zasad:

- 1) Zawsze mów prawdę i nie oszukuj innych.
- 2) Nie kradnij.
- 3) Nigdy nie odbieraj życia na próżno (dotyczy zarówno ludzi, jak i zwierząt).
- 4) Wstrzymaj się od kazirodztwa oraz niewłaściwych praktyk seksualnych.
- 5) Wstrzymaj się od alkoholu oraz narkotyków wpływających na umysł³².

Spoglądając na pięć powyższych reguł Buddhai Swan, należy stwierdzić, że zarówno zawarte w niej wartości, jak i towarzyszący im trening fizyczny pozwalają adeptom sztuk wojennych zapanować nad przemocą wynikającą z ich profesji. W efekcie można mówić o „drodze wojownika”, nadającej technikom bojowym formę wymiaru duchowego. Przemoc schodzi na drugi plan, a prawdziwi wojownicy uciekają się do siły fizycznej jedynie w skrajnych przypadkach. Zasada ta charakteryzuje przeważającą większość sztuk wojennych Dalekiego Wschodu. W filmie *Only God Forgives* ucieleśniana jest przez postać Changa. Przemoc wynikająca z jego działań pozostaje – jak wspomniano wcześniej – reakcją na krzywdy innych oraz sposobem wymierzenia kary sprawcom.

Analizując pięć zasad Buddhai Swan, nietrudno również zauważyć, że są one poniekąd tożsame z regułami buddyzmu. Poszukiwanie przez wojowników duchowego wsparcia w buddyzmie nie jest w przypadku Azji niczym nadzwyczajnym. Za przykład może posłużyć najsłynniejszy szermierz japoński – Miyamoto Musashi (1584–1645), który wykładnię swojej duchowej drogi inspirowanej buddyzmem zen zawarł w traktacie *Dokkōdō* (*Samotna droga*, 1645), spisany na tydzień przed śmier-

³⁰ D.K. Wyatt, *Thailand: A Short History*, London 1983, s. 106.

³¹ Por. B. Trubnikow, *Wielki leksykon broni i uzbrojenia*, przeł. O. Makarowska i A. Sitarski, Poznań 2000, s. 58.

³² T. Tippic, *A Visit with the Late Arjan Sumai, the Last Grandmaster of Krabi-Krabong (1914–1998)*, http://www.thaiboxing.com/ajarn_sumai [28.07.2013].

cia³³. Motyw zen pojawia się również w filmie *Only God Forgives* w scenie przesłuchania przez Changa angielskiego gangstera Byrona (Byron Gibson). „Pamiętajcie, drogie panie, cokolwiek się wydarzy, miejcie oczy zamknięte. A wy, mężczyźni, dobrze się przyglądajcie”³⁴. Byron nie chce jednak ujawnić Changowi mocodawcy zamachu na jego życie, ublizając jedynie tajskim policjantom. W efekcie Chang wbija mu w ręce, a następnie w uda szpile z włosów kobiet i bukietów kwiatów znajdujących się w barze, przykuwając tym samym Byrona do fotela. „Nie dostrzegasz, co dla ciebie dobre. Dlatego lepiej, abyś nic nie widział”³⁵. Po tych słowach Chang pozbawia Byrona wzroku za pomocą nożyka do obierania owoców. „Masz wybór, ale jesteś uparty. Skoro nie słuchasz, co dla ciebie dobre, to nie musisz słyszeć w ogóle”³⁶. Po czym wbija w uszy gangstera szpikulec do kucia lodu.

Należy przypuszczać, że Byron nie przeżył przesłuchania. Być może w swoich ostatnich mękach wydał Crystal – zleceniodawczynię zamachu. Możliwe też, że stracił język, co by było logicznym następstwem dalszego ciągu przesłuchania przez Changa. Co jednak ważniejsze dla naszych rozważań, to fakt, że cała scena nawiązuje bezpośrednio do japońskiego motywu trzech mądrych małpek – *sambiki-no saru*, z których pierwsza Mizaru zasłania oczy, druga Kikazaru uszy, a trzecia Iwazaru usta. Czasami towarzyszy im czwarta małpka – Shizaru, krzyżująca ręce. Wszystkie cztery łączą się kolejno w powiedzenie: „Kto nie widzi zła, nie słyszy zła, nie mówi o złu, nie czyni zła, chroni się tym samym przed złem”. Słowa są nawiązaniem do złotej zasady etycznej, wyrażanej w Nowym Testamencie następującymi słowami Jezusa: „Cokolwiek więc chcecie, aby wam ludzie czynili, czyńcie im także”³⁷.

W kontekście filmu można więc powiedzieć, że zło, jakiego sprawcą był Byron, pomagając zorganizować zamach na Changa, w którym zginęli niewinni policjanci, powraca ostatecznie do niego samego. Jest konsekwencją czynu i wynika z działania gangstera. W tym wypadku można postrzegać Changa jako ucieleśnienie buddyjskiej karmy. U Mistrza Kaisena czytamy wszakże: „Každy czyn powodowany wolą tworzy skutki (...). Jeśli dobry uczynek da w rezultacie dobre efekty, a niewłaściwe działanie pociągnie za sobą złe skutki, nie ma to nic wspólnego ze sprawiedliwością, zadośćuczynieniem czy też karą wymierzoną przez jakąś moc oceniającą naturę działania. Wynika to z własnej natury samego czynu, z jej własnego prawa”³⁸.

Innym ciekawym motywem dalekowschodnim jest pojawiający się w *Only God Forgives* dualizm duszy wojownika, wyrażany u japońskich samurajów epoki Tokugawa poprzez zachowanie równych proporcji między *bu* – wyszkoleniem bojowym

³³ Por. M. Sflugier, *Droga, którą kroczył samotnie. Postać Miyamoto Musashiego w kontekście jego Dokkōdo*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2012, z. 2, s. 81–98.

³⁴ *Only God Forgives*, 56 min.

³⁵ *Ibidem*, 59 min.

³⁶ *Ibidem*, 60 min.

³⁷ Cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu...*, s. 26.

³⁸ Mistrz Kaisen, *Zazen Satori*, Katowice 2004, s. 30–31.

a *bun* – wykształceniem. Posługując się ponownie przykładem Miyamoto Musashiego, należy zauważyć, że wojownik był również twórcą: pisarzem – autorem między innymi *Gorin-no sho* (*Księga pięciu kręgów*, 1645) i wspomnianego *Dokkōdō*, oraz malarzem podążającym w stylu za Kaihō Yūshō (1533–1615). Chang z kolei oprócz praktyki *krabi-krabong* wyraża się poprzez śpiew – powszechne w Azji karaoke. Śpiewa o marzeniach oraz niezapomnianej miłości. Sam Refn określa to w następujący sposób: „Pomysł polegał na tym, że jeśli jest Bogiem, musi być w jakiś sposób czczony. Pomyślałem sobie, że będzie śpiewał tajskie piosenki, ponieważ jest w tym coś bardzo nacjonalistycznego”³⁹. Nietrudno też odnieść wrażenie, że w ujęciach, w których Chang stoi na scenie i śpiewa, otaczany jest przez grono „wyznawców”. Swoicie pojętą „boskość” Changą widać również w innych scenach: między innymi kiedy starsza osoba oddaje mu szacunek poprzez poczęstowanie go herbatą czy też gdy zostaje powitany przez uczniów szkoły *muai thai* Juliana ukłonem.

Biorąc pod uwagę uduchowioną siłę Changą oraz jego wręcz boską naturę, a zarazem zestawiając je z postacią Juliana, która jedynie dąży do podobnych aspiracji, nie dziwi fakt, że ten ostatni przegrywa z kretesem w decydującym pojedynku. Gdy jednak porównamy obydwu bohaterów pod względem fizyczności, można odnieść wstępnie inne wrażenie. Chang wygląda niewątpliwie na słabszego od Juliana. Jest od niego starszy oraz mniejszy. Z europocentrycznego punktu widzenia to on początkowo wydaje się skazany na porażkę. Scena pojedynku ma więc metaforyczny wymiar Sądu Bożego znanego z chrześcijańskiego średniowiecza. Zwycięstwo należy do tego, po czyjej stronie jest Bóg, a zarazem sprawiedliwość i racja.

Wkrótce po pojedynku następuje też czas osądu Juliana. Po raz kolejny Chang stawia się w pozycji Boga, chwyta za *krabi* i wymierza bohaterowi karę. Złe uczynki z przeszłości powracają do Juliana. W konkluzji traci obydwie ręce, które mogą oznaczać zabójstwo ojca oraz matki, jeśli uznamy, że emerytowany porucznik policji jest postacią metafizyczną – ucieleśnieniem karmy bądź Bogiem, a sam Julian zgładził swoją matkę w hotelu znalezionym mieczem. Nawiązując do poprzedzającego artykułu cytatu z Nowego Testamentu, czyn Changą może też symbolizować rozgrzeszenie młodzieńca oraz ocalenie jego duszy przed piekłem. Jest niczym chrześcijański Sąd Ostateczny.

Pierwiastek obcy energią napędzającą zło – Zachód, Wschód a taoistyczne wyobrażenie równowagi sił

„Byłem na spotkaniu w Duńskim Instytucie Filmowym. (...) Dostałem brakujące fundusze na film *Only God Forgives*. (...) Jest to tani film, budżet wynosi tylko

³⁹ W. Mitchell, *Between Heaven...*

3 600 000 euro. Na pewno przyznano mi te środki dlatego, że dostałem nagrodę w Cannes. Powinienem podziękować Francuzom. Pomogliście mi. Życzę wam, żebyście odzyskali swoje kolonie. (...) Przepraszam, nadal macie kolonie. Teraz możecie je mieć oficjalnie”⁴⁰. Słowa Nicolasa Windinga Refna wypowiedziane dla francuskiej telewizji obrazują w dość prześmiewczy sposób typowo europocentryczny punkt widzenia Azji. W światopoglądzie tym pomija się niejednokrotnie fakt, że historia kultur Azji jest znacznie starsza od europejskiej czy amerykańskiej. Towarzysząca jemu pycha wypiera również często fakt, że kolonializm pozostaje jedynie nieudaną próbą zdominowania świata – Azji, ale także innych kontynentów. Zmaganie to odcisnęło wszakże swoje krwawe piętno na wzajemnych stosunkach Wschodu z Zachodem.

W przypadku Tajlandii, zwanej w przeszłości przez Europejczyków królestwem Syjamu, pierwsze kontakty z Europą sięgają wstecz do początku XVI wieku i związane są z zamorską działalnością Portugalczyków, którzy po podboju Malakki wysłali w 1511 r. poselstwo do króla Syjamu Ramathibodiego II (1473–1529). Wkrótce też uzyskali przywileje handlowe, eksportując do ojczystego kraju ryż, medykamenty, lakę oraz srebro. Syjamscy kupcy zyskali sobie zaś wśród Portugalczyków renomę zręcznych doradców. Przyjazne początkowo stosunki uległy zaostrzeniu po 1608 r., gdy w rejonie pojawili się Holendrzy, stanowiący konkurencję nie tylko dla portugalskiego handlu, ale również działań misjonarzy katolickich. W skład tych ostatnich wchodziło często francuscy jezuita. Jednakże pierwsi oficjalni wysłannicy króla Francji dotarli do Syjamu w 1680 r. na pokładach statków Francuskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Lata 80. XVII wieku zaowocowały ożywionymi stosunkami między Francuzami a sprzyjającym im królem syjamskim Naraiem (1633–1688), który pragnął wykorzystać ich jako przeciwwagę wobec wpływów portugalskich oraz holenderskich. W 1687 r. wypowiedział nawet wojnę Anglikom obecnym w Syjamie od 1612 r. Sytuacja uległa znacznemu pogorszeniu, gdy wpływy mocarstw zachodnich, w szczególności Francuzów, na dworze króla Naraia stawały się coraz silniejsze. W rezultacie doprowadziło to do tzw. rewolucji syjamskiej z 1688 r., zakończonej oblężeniem obsadzonej francuskimi żołnierzami twierdzy w Bangkoku, śmiercią prozachodniego króla oraz zerwaniem na wzór japoński stosunków z Zachodem⁴¹.

⁴⁰ Cyt. za: NWR (pol. *Refn, reżyser bezkompromisowy*), scen. i reż. L. Duroche, Francja 2012, 3–4 min.

⁴¹ M. Teixeira, *The Portuguese missions in Malacca and Singapore (1511–1958)*, Lisboa 1961, s. 54; J.G. da Silva, *Morskie dzieje Portugalczyków*, Gdańsk 1987, s. 353; B. Ruangsilp, *Monographs on the History of Asian-European Interaction*, t. 8: *Dutch East India Company Merchants at the Court of Ayutthaya: Dutch Perceptions of the Thai Kingdom, c. 1604–1765*, Boston 2007, s. 42; D.F. Lach, *Asia in the making of Europe*, t. 1: *The Century of Discovery*, London 1994, s. 519–538; J.E. Wills Jr., *1688: A Global History*, New York–London 2002, s. 87.

Względny izolacjonizm trwał do lat 20. XIX wieku. Kontakty z Wielką Brytanią odnowiono w 1826 r. przez emisariusza Angielskiej Kompani Wschodnioindyjskiej Henry'ego Burneya (1792–1845). Ważny okazał się również Traktat Bowringa (ang. Bowring Treaty) z 1855 r., w którym zezwolono Brytyjczykom między innymi na handel we wszystkich portach morskich oraz zakup ziemi w Bangkoku. W latach 40. i 50. XVIII wieku wznowiono także stosunki dyplomatyczne z Francją. W roku 1856 podpisano traktat ułatwiający handel z Francuzami, zezwalający im na wolność religijną w obrębie Syjamu oraz otwierający francuskim okrętom wojennym dostęp do portu w Bangkoku. Wzmoczona aktywność ekonomiczna i militarna Francuzów w rejonie Kambodży i Laosu doprowadziła jednak do zbrojnego konfliktu z Syjammem w 1893 r. Tak zwana wojna francusko-syjamska zakończyła się klęską Syjamu i utratą roszczeń tego państwa do terenów Laosu i Kambodży oraz Górnej Birmy na rzecz Brytyjczyków. Walka o sporne terytoria wybuchła ponownie niespełna 50 lat później, gdy Tajlandia wystąpiła zbrojnie wobec francuskiego rządu Vichy. Pomimo militarnych sukcesów straciła wkrótce swoje wpływy, gdyż Kambodża i Laos wróciły pod opiekę Francji w 1946 r.⁴²

W kontekście trudnych stosunków z europejskimi mocarstwami zadziwiająco dobrze wyglądają relacje Tajlandii z USA. Królestwo Syjamu było bowiem pierwszym krajem azjatyckim, z którym Stany Zjednoczone zawarły pakt o wzajemnej przyjaźni i handlu. Stało się to w 1833 r., czyli na 11 lat przed Cesarstwem Chińskim i 21 przed Japonią. W 1856 r. traktat został renegotjowany, w efekcie czego król Mongkut (1804–1868) udzielił przebywającym w Syjampie Amerykanom praw eksterytorialnych. Do dnia dzisiejszego Tajlandia oraz Stany Zjednoczone kontynuują przyjazne relacje międzypaństwowe. Wyrazem tego są chociażby traktat o wzajemnej przyjaźni, zacieśniający więzi gospodarcze między obydwojma krajami z 1966, oraz umowa o wolnym handlu z 2004 r.

Po krótkim zarysowaniu stosunków Tajlandii ze światem Zachodu nietrudno spostrzec, że w przeszłości była ona traktowana przedmiotowo przez mocarstwa europejskie. Europejczycy współdziałali często ze sobą, ingerując w sprawy państwa – podsycali wewnętrzne spory oraz podżegali konflikty z sąsiadami. Często też Syjam stawał się areną, na której rozgrywały się spory zachodnich imperiów. Mimo to należy też pamiętać, że adaptacja niektórych wzorców zachodnich oraz przeprowadzenie reform na wzór europejski pozwoliły Tajlandii zachować daleko idącą niepodległość. W przenośni całość przypomina poniekąd współzależne siły *yin* i *yang*, charakterystyczne dla chińskiego taoizmu i przedstawione graficznie za pomocą symbolu *Tajjitu*. W tym wypadku biała kropka na połowie czarnego tła znaku może być kojarzona z korzystnymi reformami, jakie przyniosły stosunki z Zachodem.

⁴² C. Baker, P. Phongpaichit, *A History of Thailand*, Cambridge 2005, s. 47–80; P.P. Mishra, *The History of Thailand*, Santa Barbara–Denver–Oxford 2010, 83–94; D.K. Wyatt, *Thailand...*, s. 199–207.

Wcześniej napisano również, że jednym z zainteresowań twórczych Nicolasa Windinga Refna jest dualizm natury ludzkiej – wewnętrzna walka między dobrem i złem. Reżyser przedstawia ową dwoistość często za pomocą przeciwstawnych obrazów bądź kolorystyki. W przypadku *Only God Forgives* idzie nieco innym tropem. Ucieka bowiem do personifikacji pierwiastków dobra i zła przez sprzecznych sobie bohaterów, wpisując ich zarazem we wspomnianą już ideę taoizmu. Chodzi oczywiście o postacie Crystal i Changa. Chang – *yang* – to mężczyzna o łagodnych rysach twarzy, którego charakteryzuje duchowość (kontemplacja – ćwiczenia z mieczem). Jest Tajem i pochodzi z Bangkoku, gdzie darzony jest powszechnym szacunkiem. Reprezentuje tradycyjne wartości – rodzinność, skromny ubiór, mieszka w uboższej dzielnicy miasta. Występuje często na tle natury, a w stosunkach z innymi osobami dąży do bezpośredniej konfrontacji. Crystal – *yin* – jest zaś kobietą o twardych rysach twarzy, zdominowana przez cielesność (np. scena w klubie z nagimi kulturystami). Pochodzi z Ameryki i jest obca miastu. Wzbudza powszechną odrazę, a typowe dla niej są pycha i materializm. Na czas pobytu w Bangkoku mieszka w zamożnej, zabudowanej części miasta. Posługuje się intrygą, traktuje Tajów odgórnie i jest nawet gotowa, aby poświęcić swojego syna dla własnego dobra. Tragizm głównego bohatera obrazu – Juliana, polega między innymi na tym, że pozostaje on uwięziony między *yin* a *yang*. Z jednej strony poszukuje w Changu religii, z drugiej więź rodzicielska przykuwa go do Crystal. Brak jednoznacznego działania – wspomniana wcześniej niemoc – pozostaje zaś przyczyną jego klęski.

Czytając wypowiedź Nicolasa Windinga Refna na temat Francji i jej kolonii, można by się spodziewać, że film *Only God Forgives* będzie przedstawiał europocentryczną wizję współczesnego Bangkoku. Jest jednak wręcz przeciwnie. Pierwiastek obcy kojarzony z Crystal oraz cudzoziemcami, którzy w pierwotnych wersjach scenariusza zostali opisani jako Anglicy, jest w filmie ewidentnie elementem napędzającym spiralę zła. Obcy jawią się jako bezwzględni przestępcy, rasiści i intryganci, pochłonięci materialną żądzą zysku. Stoją za handlem narkotykami, bezpodstawną przemocą, morderstwami i gwałtami. Wykorzystują Tajów do własnych rozgrywek oraz szemranych interesów. Zakłócają wewnętrzną harmonię Tajlandii, co znakomicie obrazuje jedna z końcowych scen filmu, gdy Julian wraz ze swoim tajskim pomocnikiem wkraczają w butach do domu Changa z zamiarem jego zagłady.

Nie po raz pierwszy reżyser ucieka do zabiegu przeciwstawienia sobie różnych światopoglądów i kultur. Czyni to w *Valhalla Rising*, gdzie obserwujemy trzy systemy wierzeń pożerające się nawzajem, ale również w trylogii *Pusher*, w której reżyser podważa ideę multikulturowości – niemalże cały świat przestępczy Kopenhagi opanywany jest przez emigrantów. Nie są to jednak tak pełne i metafizyczne obrazy, jak w *Only God Forgives*. Tajowie – Chang i policjanci – chronią swoich rodaków przed obcymi. Walczą z pierwiastkiem inwazyjnym niczym z rakiem pochłaniającym zdrowe ciało. Zmuszeni są też często, aby „usuwać chorą tkankę”. Ich bój toczy się na płaszczyźnie fizycznej, ale również w sferze duchowej, kiedy konfrontują uczynki

cudzoziemców z własnymi wartościami. Narodowy wymiar tego zmagania oddaje opisana już wyżej scena przesłuchania Byrona, mająca w drugim szkicu scenariusza nieco inny, bardziej nacjonalistyczny wydźwięk. Chang przesłuchuje w niej rosyjskiego gangstera o imieniu Dimitri, a nie jak w wersji ostatecznej angielskiego przestępcę Byrona. Za każdym razem, gdy odbiera mu jeden ze zmysłów, zwraca się do niego w języku tajskim następującymi słowami:

Widzę jak spoglądasz na moich ludzi.
Sposób, w jaki sponiewierasz ich swoimi oczami.
Za to odbieram ci wzrok.
...
Żyjesz w moim kraju, jednak nie znasz mojego języka.
Nie starasz się go nawet nauczyć.
Za to odetnę ci język.
...
Miałeś szansę. Mogłeś podążyć innymi ścieżkami...
Jednak nie słuchasz... Dlatego daję ci ciszę...⁴³

W kontekście powyższych słów nie dziwi, że postać Changa kojarzy się białym gangsterom z diablem. Jak powiada na krótko przed śmiercią Billy do swojego brata: „Czas spotkać się z diablem”⁴⁴. Reprezentuje on bowiem wartości i zasady, które są sprzeczne z ich stylem życia. W efekcie jednak to jego droga okazuje się dominująca, a pierwiastek obcy zostaje pokonany. Crystal umiera, Julian zostaje osadzony, a zło w efekcie zatrzymane. Poniekąd przypomina to rzeczywistą sytuację Tajlandii, która mimo nacisku ze strony europejskich mocarstw pozostaje jedynym nigdy nieskolonizowanym krajem w obszarze Azji Południowo-Wschodniej. Stąd też wywodzi się nazwa państwa, oznaczająca w tłumaczeniu „kraj wolnych ludzi”, co z dumą podkreślają Tajowie.

W globalnym świecie kinematografii trudno wszakże mówić o tak zażartej walce o wpływy i dominację, jak w przypadku przedstawionych wyżej stosunków Tajów z cudzoziemcami. Film pozostaje przede wszystkim nośnikiem kultury – współczesnym rodzajem medium, które przez uniwersalizm dąży do swojej najdoskonalszej formy. Oznacza to w praktyce, że niezależnie od tego, kto go stworzył i gdzie powstał, będzie on czytelny w każdym kręgu kulturowym. Jednakże jego odbiór nie musi być jednakowy. Za przykład może w tym miejscu posłużyć dramat Kurosawy *Ci, którzy nadebrnęli tygrysoni na ogon*⁴⁵ – uznany w pierw przez japońskich cenzorów za kpinę z rodzimej tradycji, a następnie potraktowany przez amerykańskie władze

⁴³ N. Winding Refn, *Only God Forgives*, Second Draft Script, s. 65, za: <http://alexcassun.wordpress.com/2013/04/16/new-script-only-god-forgives/> [29.07.2013].

⁴⁴ *Only God Forgives*, 5 min.

⁴⁵ *Tora-no o wo fumu otokotachi* (pol. *Ci, którzy nadebrnęli tygrysoni na ogon*), scen. i reż. A. Kurosawa na podstawie sztuki G. Namikiego, Japonia 1945, 59 min.

okupacyjne jako obraz zbyt nacjonalistyczny⁴⁶. Sytuacja ma się podobnie z filmem Nicolasa Windinga Refna *Only God Forgives*, polaryzującym zarówno widzów, jak i krytyków. Niezależnie od opinii, nie można odmówić reżyserowi głębokiej wizji artystycznej. U podstaw jego artyzmu leżą inspiracje duchowością Dalekiego Wschodu. Cały obraz ma także synkretyczny wymiar. Nieważne, czy akcja będzie się działa w Singapurze, Pekinie czy Tokio, wymowa *Only God Forgives* będzie taka sama. Ogromną rolę w tym procesie odegrał zaś sam reżyser. Dzięki niemu dualizm duszy ludzkiej łączy się z dwojaką naturą wojownika. Mistrz sztuk walki występuje w roli twórcy, a jego przemoc równa się ekspresji artystycznej. Wzajemne stosunki matki i syna wpisują się zaś znakomicie w problematykę konfucjanizmu. Przeciwstawne siły taoizmu – *yin* i *yang* – przypominają zmagania Tajów o zachowanie niezależności wobec zachodnich kolonizatorów.

Wszystko to sprawia, że *Only God Forgives* łamie bariery kulturowe, stając się nośnikiem wartości oraz idei. Pięknie podsumowuje to Piotr Kletowski w felietonie *Filmowa karma według Refna*, pisząc: „Jednak w przeciwieństwie do większości twórców kina artystycznego, Refn – rozkochany w kinie gatunkowym, zwłaszcza tym klasy B i C, pochłanianym w dzieciństwie na wideo – posługuje się matrycami kina *genre*, wyciskając z gatunkowych wzorców to, co w nich najciekawsze, najbardziej widowiskowe. Co chyba najważniejsze, Refn – być może nawet nie zdając sobie z tego sprawy (na tym właśnie polega jego talent, ale i w ogóle na tym polega talent jako taki) – używając kina gatunkowego, tworzy filmowe moralitety. Dzieła, które – jakby wbrew sobie – zawierają głębsze, egzystencjalne znaczenie. Przez świecące migotliwe obrazy, podbite czadową muzyką (klania się stary mistrz Eisenstein z jego koncepcją montażu pionowego) prześwieca często filozoficzna mądrość dotycząca sytuacji człowieka zmuszonego do rozpoznania swej sytuacji w świecie”⁴⁷.

SUMMARY

IN SEARCH OF THE FAR EASTERN SPIRITUALITY. A SYNCRETIC VISION OF *ONLY GOD FORGIVES* IN THE WORKS OF NICOLAS WINDING REFN

This article is an attempt to analyze the controversial film *Only God forgives* in terms of its creative inspirations associated with the Far Eastern spirituality. The works of Nicolas Winding Refn were chosen as a basis for those reflections. They include eight movies and

⁴⁶ A. Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, New York 1983, s. 143–144; K. Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945–1952*, Washington–London 1992, s. 32.

⁴⁷ P. Kletowski, *Filmowa karma według Refna*, 7.08.2013, <http://www.rp.pl/arttykul/9146,1036846-Filmowa-karma-wedlug-Refna.html> [7.08.2013].

constantly appearing themes: existentialism, the duality of the human soul, the eternal struggle between good and evil, and violence as a form of art expression. The later part of this article focuses on the syncretic meanings of those themes for the major philosophical ideas and historical motifs found in Thailand. These include: the duality of the human soul combined with the dual nature of the *way of the warrior* and Buddhist elements which are complementing it. The perception of an martial arts master as an artist, and the role of spiritualised violence in his artistic expression. The main motive of a mother and son relationship as an attempt at dialogue with certain issues of Confucianism. And Taoist opposing forces – *yin* and *yang*, as a resemblance of the struggle of Thai people to preserve their independence against Western colonizers. The author hopes that this modest contribution to the debate on the art works of Nicolas Winding Refn will be a subject for further studies.