

MARCIN ZWOLAN

## W PUŁAPCE PRAGNIENÍ

TWÓRCZA AUTONOMIA

DOROBKU REŻYSERSKIEGO KANG-SHENGA LEE.

REFLEKSJE NA TLE FILMOGRAFII MING-LIANGA TSAIA

### Wstęp

Ming-liang Tsai (ur. 1957) zapisał się w pamięci odbiorców kina tajwańskiego za sprawą takich tytułów, jak *Niech żyje miłość* (1994), *Dziura* (1998) czy *Goodbye, Dragon Inn* (2003). W kolejnych filmach wracał do tych samych wątków, postaci i miejsc, tworząc specyficzne portrety intymności i alienacji w przestrzeni miejskiej. Analizując dorobek Tsai'a, nie można jednak pominąć enigmatycznej prezencji Kang-shenga Lee (ur. 1968), który wystąpił w prawie każdym z jego dotychczasowych obrazów. W dużym stopniu sposób gry Lee wpłynął na preferowany przez tajwańskiego twórcę styl opowiadania, oparty na oszczędnym aktorstwie i powolnym tempie narracji. Często jednak pomija się, że po ponad 10 latach współpracy z Tsaiem Lee sam rozpoczął karierę reżyserską. Zrealizował dotąd dwa filmy pełnometrażowe, *Zaginiony* (2003) i *Pomóż, Erosie* (2007), które pomimo ciepłego odbioru na międzynarodowych festiwalach nie zapadły w pamięć krytyków i badaczy kina azjatyckiego. Główną przyczyną tego jest marginalizacja dorobku reżyserskiego Lee, pojawiającego się w tekstach badawczych zaledwie jako uzupełnienie do interpretacji problematyki zawartej w obrazach Tsai'a. Aby oddzielić twórczość obu reżyserów, proponuję analizę porównawczą pod kątem wątków odwołujących się do dość obszernej kategorii alienacji, zauważalnej m.in. w relacji pomiędzy bohaterem i miastem oraz w związkach międzyludzkich. Paradoks w udowodnieniu artystycznej odrębności filmów Lee tkwi bowiem w konieczności zestawienia ich z przynajmniej częścią dorobku Ming-lianga Tsai'a. Posłuży to przede wszystkim znalezieniu nowych perspektyw odczytywania obrazów Kang-shenga Lee, pozwalających na docenienie ich formalnego eklektyzmu, gorzkich obserwacji społecznych oraz pozostałych cech, które świadczą o odrębności spojrzenia już nie tylko aktora, ale też reżysera filmowego.

---

ORCID: 0000-0003-3707-2748, DOI: 10.4467/23538724GS.20.055.13495

## Kiedy aktor staje się reżyserem

W książce *Chinese Film Stars* Michael Lawrence podkreśla wpływ, jaki Kang-sheng Lee wywarł na ukształtowanie autorskiego stylu Ming-lianga Tsai. Proces ten miał swój początek przy zdjęciach do drugiego wspólnego projektu, filmu telewizyjnego *Chłopcy* (1991). W trakcie kręcenia sceny, w której aktor miał obrócić głowę i spojrzeć na drugą postać, okazało się, że porusza się zbyt wolno. Tsai kilkakrotnie powtarzał to samo ujęcie, aż uświadomił sobie, że naturalne tempo reakcji Lee jest elementem, który czyni scenę prawdziwą i przekonującą<sup>1</sup>. Lawrence stwierdza, że po *Niech żyje miłość* ujęcia w każdym kolejnym filmie Tsai stawały się coraz dłuższe, a liczba dialogów ulegała zmniejszeniu. Zaznacza także, że sam reżyser zasugerował, jakoby jego obrazy przyswoiły niestandardowy rytm Lee<sup>2</sup>. Lawrence zauważa więc, że typowe dla tego dorobku skrajnie realistyczne doświadczenie czasu filmowego jest zasługą ścisłej współpracy reżysera z aktorem, a nie wyłącznie twórcy-autora<sup>3</sup>.

Skojarzenie z wyłącznie jednym reżyserem nie było największą aspiracją Lee, który z początku nawet nie planował kariery aktorskiej. Zanim został odkryty przez Tsai, pracował m.in. jako kelner, sprzedawca ubezpieczeń i ochroniarz. Wiedział, że prędzej czy później będzie związany z kinem, ponieważ jego brat studiował w szkole filmowej. Lee nie spodziewał się jednak, że wystąpi przed kamerą, bowiem widział siebie raczej po drugiej stronie<sup>4</sup>. Ostatecznie stał się obiektem fascynacji Tsai, którego kadry ukazywały aktora w zwyczajnych, wręcz przyziemnych sytuacjach, podczas jedzenia, snu czy palenia papierosów<sup>5</sup>. Styl wypowiedzi reżysera ewoluował przez lata, w przeciwieństwie do charakterystycznej manieri Lee, odgrywanego w kolejnych filmach postać Hsiao-kanga, zacierającą granicę pomiędzy fikcyjną kreacją i publicznym wizerunkiem aktora<sup>6</sup>.

Artysta, pomimo sporadycznej współpracy z innymi twórcami<sup>7</sup>, zaczął szukać innych form wyrazu. W 2001 r. przyjął funkcję asystenta reżysera przy krótkiej formie dokumentalnej Tsai pt. *Rozmowa z bogiem*. Niedługo później napisał scenariusz

<sup>1</sup> M. Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, s. 379.

<sup>2</sup> M. Lawrence, *Lee Kang-sheng: Non-professional star* [w:] *Chinese Film Stars*, eds. M. Farquhar, Y. Zhang, London – New York 2010, s. 154.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 155.

<sup>4</sup> V. Hummel, *The Missing: An Interview with Lee Kang-sheng*, „Senses of Cinema”, July 2004, [https://www.sensesofcinema.com/2004/53rd-melbourne-international-film-festival/lee\\_kang\\_sheng/](https://www.sensesofcinema.com/2004/53rd-melbourne-international-film-festival/lee_kang_sheng/) (dostęp: 29.12.2020).

<sup>5</sup> M. Lawrence, *Lee Kang-sheng...*, s. 151–152.

<sup>6</sup> Hsiao-kang to zresztą zdrobnienie imienia aktora; *ibidem*, s. 153.

<sup>7</sup> Lee wystąpił m.in. w dwóch filmach Cheng-shenga Lin (*Dryfujące życie*, 1996; *Słodka degeneracja*, 1997) oraz w *Zwykłych bohaterach* (1999) Ann Hui; D.M. Lee, *Historical Dictionary of Taiwan Cinema*, Lanham – Plymouth 2013, s. 239.

do filmu krótkometrażowego, który spodobał się Tsaiowi, przygotowującemu się wówczas do realizacji kolejnego projektu. Na początku 2003 r. obaj twórcy podjęli decyzję o wyreżyserowaniu swoich własnych fabuł w ramach antologii składającej się z dwóch godzinnych segmentów. Gdy nowela Tsai'a okazała się dłuższa od wstępnych założeń, Lee wrócił na plan swojej i rozbudował jedną z linii fabularnych. W konsekwencji jego pierwsza samodzielna próba reżyserska wyewoluowała do pełnometrażowego filmu pt. *Zaginiony*, a drugi segment okazał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych obrazów w twórczości Tsai'a – *Goodbye, Dragon Inn*. Nowa ścieżka zawodowa okazała się dla Lee dużo bardziej absorbująca niż aktorstwo z prostego względu – czuł, że wreszcie ma nad czymś kontrolę<sup>8</sup>. W rezultacie nie poprzestał na debiucie – zrealizował jeszcze jeden pełen metraż oraz dwa krótkie filmy.

### Krótką charakterystyką dorobku reżyserskiego Lee

W swoich filmach pełnometrażowych Kang-sheng Lee poświęca uwagę maksymalnie trzem postaciom, zarysowując dwie kontrastujące z sobą linie fabularne. W *Zaginionym* starsza kobieta (Yi-ching Lu) gorączkowo poszukuje swojego wnuka, którego pozostawiła bez opieki na placu zabaw. W równoległym wątku wycofany nastolatek (Chieh Chang) ignoruje zniknięcie swojego dziadka (Miao Tian) i udaje się do kafejki internetowej, gdzie odwleka poszukiwania, zajmując się gramami wideo. Główna linia fabularna w *Pomóż, Erosie* dotyczy zaś romansu pomiędzy Jie (Kang-sheng Lee), bankrutem uzależnionym od marihuany i „betelową panienką”<sup>9</sup>, Shin (Ivy Yin). W wątku pobocznym Chyi (Hui-Jen Liao), konsultantka infolinii kryzysowej, zmaga się z samotnością, szukając bliskości w rozmowach telefonicznych ze swoim klientem, którym jest Jie.

W przeciwieństwie do powyższych filmy krótkometrażowe w reżyserii Lee mają natomiast bezpośredni związek z postacią Tsai'a. W *Pamięci*<sup>10</sup>, etiudzie zrealizowanej na potrzeby antologii *Taipei 24H* (2009), Tsai zamienia się obowiązkami ze swoim aktorem, występując po drugiej stronie kamery po raz pierwszy od przeszło 20 lat<sup>11</sup>. Na ekranie towarzyszy mu Yi-ching Lu, kojarzona z rolą matki w serii fil-

<sup>8</sup> V. Hummel, *The Missing: An Interview...*

<sup>9</sup> Potoczne określenie pięknych kobiet w skąpych strojach, które sprzedają orzechy betelowe w neonowych straganach na poboczach ruchliwych tras. Fenomen kulturowy charakterystyczny dla Tajwanu; zob. A. Liu, *Betel Nut Culture in Contemporary Taiwan*, „Asia Pacific: Perspectives” 2010, vol. 9, no. 2, s. 63.

<sup>10</sup> Proponowane tłumaczenie pochodzi od angielskiego tytułu *Rememberance*, ale oryginalny tytuł etiudy w języku mandaryńskim brzmi 自转, co dosłownie oznacza *Ruch obrotowy* [Ziemi].

<sup>11</sup> W. Zheng, 独家探班李康生蔡明亮短片《自转》(Wizyta na planie filmu krótkometrażowego Kang-shenga Lee i Ming-lianga Tsai'a), „sina.com.cn”, 12.08.2008, <http://ent.sina.com.cn/m/c/p/2008-08-12/00152134149.shtml> (dostęp: 4.01.2021).

mów o Hsiao-kangu. *Pamięć* umiejscawia tę parę w zamkniętej kawiarni w godzinach nocnych, kiedy oboje zanurzają się we wspomnieniach o zmarłej tancerce, Man-fei Lo, z którą współpracowali na planie *Dziury*<sup>12</sup>. Ostatni analizowany film, *Single Belief* (2016) to piętnastominutowa impresja stworzona na potrzeby kampanii reklamowej marki The Glenlivet<sup>13</sup>. Składa się ze statycznych portretów Kang-shenga Lee sfilmowanych w tajpejskiej dzielnicy Ximending, urozmaiconych narracją z offu, w której reżyser dzieli się refleksjami o przewijających się na ekranie miejscach i początkach swojej kariery. To właśnie w Ximending Tsai odkrył Lee, wówczas ochroniarza w salonie gier, i zaproponował mu pierwszą rolę<sup>14</sup>. *Pamięć* również osadzono w rzeczywistej lokacji – kawiarnia ukazana w filmie należała do Lu i długo była jej głównym źródłem dochodu<sup>15</sup>. Oba krótkie metraże łączy motyw twórczej auto-refleksji – pierwszy oddaje hold współpracownikom, zarówno tym żyjącym, jak i zmarłym, a drugi stanowi humorystyczny autoportret, odwołujący się ironicznie do stylu narracji, który Tsai wypracował w tandemie z Lee.

### Wyłączenie twórczości Lee spod wpływu Tsaia

Na pierwszy rzut oka długoletnia kooperacja z renomowanym twórcą dała aktorowi przewagę nad przeciętnym debiutantom w dwóch aspektach: realizatorskim i promocyjnym. Kang-sheng Lee nakręcił *Zaginionego* we współpracy z większością stałego zespołu Tsaia, wśród której znalazła się wspomniana już Lu oraz operator Peng-jung Liao, co hipotetycznie generowało ryzyko powielenia języka wizualnego i technik aktorskich. Między innymi dlatego w negatywnych recenzjach *Zaginionego* pojawiały się określenia w rodzaju „łżejszy Tsai”<sup>16</sup>, a w pozytywnych pomimo dostrzeżenia talentu debiutanta wciąż uwzględniano formalne podobieństwo do filmów starszego kolegi<sup>17</sup>. Film zdobył aż trzy nagrody na festiwalu w Rotterdamie<sup>18</sup>, gdzie wyświetlono wcześniej każdy film pełnometrażowy wyreżyserowany przez Tsaia<sup>19</sup>. Można wprawdzie

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Beijing Dentsu, *Single Belief*, 18.04.2017, <http://www.beijing-dentsu.com.cn/en/post.php?id=195> (dostęp: 8.01.2021).

<sup>14</sup> C. Rojas, *Homesickness*, Cambridge – London 2015, s. 143.

<sup>15</sup> V. Hummel, *The Missing: An Interview...*

<sup>16</sup> D. Elley, *The Missing*, „Variety”, 14.10.2003, <https://variety.com/2003/film/reviews/the-missing-3-1200538613/> (dostęp: 3.01.2021).

<sup>17</sup> M. Tsai, *The Missing*, „The Bitter Critic”, 24.09.2004, <http://www.thebittercritic.com/2004/09/missing.html> (dostęp: 3.01.2021).

<sup>18</sup> Film otrzymał główną nagrodę festiwalu Tiger Award oraz dwa wyróżnienia: od krytyków (Nagroda FIPRESCI) i stowarzyszenia KNF. International Film Festival Rotterdam, *Awards 2004*, <https://iffrr.com/en/iffrr-2004/awards-2004> (dostęp: 3.01.2021).

<sup>19</sup> International Film Festival Rotterdam, *Tsai Ming-liang*, <https://iffrr.com/en/persons/tsai-ming-liang> (dostęp: 3.01.2021).

spekulować, czy debiut Lee dostał się do konkursu dzięki reputacji znanego twórcy, ale wciąż jest mało prawdopodobne, że zdobyłby tyle wyróżnień wyłącznie ze względu na skojarzenie go z Tsaikiem. Drugi film Lee, *Pomóż, Eroście* (2007), rywalizował o Złotego Lwa w Wenecji, zwracając na siebie uwagę odważnymi scenami erotycznymi i spolaryzowanymi opiniami, jakie pojawiły się po pierwszych projekcjach<sup>20</sup>. Dziś niewiele osób pamięta o sukcesach obu filmów na międzynarodowych festiwalach<sup>21</sup>, co klasyfikuje je zaledwie jako ciekawostkę dla zagorzałych fanów.

Kang-sheng Lee, obawiając się, że publiczność uzna *Zaginione* za imitację twórczości starszego kolegi, poprosił go, aby dał mu przestrzeń do podejmowania własnych decyzji<sup>22</sup>. Dzięki temu każdy z jego filmów prezentuje zupełnie inną jakość i wymyka się klasyfikacji intertekstualnej typowej dla teorii autorskiej, którą stosowano w opisywaniu twórczości Tsaia<sup>23</sup>. Dorobek reżyserski Lee jest trudny do usystematyzowania, przez co nie wzbudza większego zainteresowania w kręgach badawczych. Świadczy o tym szczątkowa ilość źródeł bibliograficznych dotyczących *Zaginione*<sup>24</sup> oraz fakt, że na temat *Pomóż, Eroście* ukazał się zaledwie jeden artykuł, opublikowany na łamach czasopisma „Offscreen”. Jako aktor o profilu „gwiazdy nieprofesjonalnej”<sup>25</sup> Lee stał się częścią ikonografii Tsaia, a jego próby reżyserskie są automatycznie postrzegane przez pryzmat tej samej ikonografii, co utrudnia zbudowanie autonomicznej wypowiedzi filmowej.

Długoletnia więź pomiędzy twórcami znajduje odzwierciedlenie w powierzonych podobieństwach tematycznych pomiędzy ich filmami. Dopiero po ich analizie oraz uwzględnieniu zastosowanych technik filmowych można udowodnić, że dzieła obu reżyserów należy traktować jako zupełnie odrębne. Edwin Mak w artykule o *Pomóż, Eroście* uogólnia motyw alienacji w obrazach Tsaia i Lee, sprowadzając go do wizerunków wyobcowanych mieszkańców Tajpej, którzy przestają być anonimowi za sprawą przypadkowego spotkania z drugim człowiekiem<sup>26</sup>. Gdy jednak przyjrzymy się bliżej poszczególnym relacjom, wówczas zauważymy podstawowe różnice nie tylko w ich przebiegu, ale też w konsekwencjach. Pojemna

<sup>20</sup> M. Collett-White, *Touching Taiwanese film explores sex and suicide*, „Reuters”, 5.09.2007, <https://www.reuters.com/article/film-venice-taiwan-dc/touching-taiwanese-film-explores-sex-and-suicide-idUKL0568786620070905> (dostęp: 5.01.2021).

<sup>21</sup> IMDb.com, *Bu jian – Awards*, <https://www.imdb.com/title/tt0384344/awards> (dostęp: 3.01.2021).

<sup>22</sup> Ming-liang Tsai pełnił funkcję producenta przy każdym z filmów Lee; V. Hummel, *The Missing: An Interview...*

<sup>23</sup> S.H. Lim, *Positioning auteur theory in Chinese cinemas studies: intratextuality, intertextuality and paratextuality in the films of Tsai Ming-liang*, „Journal of Chinese Cinemas” 2007, vol. 1, no. 3, s. 223.

<sup>24</sup> J. Chang, J. Wicks, S. Noguchi, *An Annotated Bibliography for Taiwan Film Studies*, New York 2016, s. 151.

<sup>25</sup> Odniesienie do tytułu eseju Michaela Lawrence’a, *Lee Kang-sheng: Non-professional star*.

<sup>26</sup> E. Mak, *Pleasure and Its Discontents: Lee Kang-Sheng’s Help Me, Eros*, „Offscreen” 2010, vol. 14, no. 2, [https://offscreen.com/view/pleasure\\_discontents](https://offscreen.com/view/pleasure_discontents) (dostęp: 28.12.2020).

kategoria alienacji, przejawiająca się w związku pomiędzy bohaterem i miastem czy zagadnieniach cielesności i erotyki, posłuży zatem do wskazania tych rozbieżności i stworzenia podstaw do rozdzielenia dwóch dorobków reżyserskich.

## Bohater w kontekście miasta

James Tweedie określił wizję Tajpei proponowaną przez Tsaia jako próbę zarówno udokumentowania rozwoju współczesnego miasta, jak i zebrania śladów jego rozkładu<sup>27</sup>. Rozkład może przejawiać się w wyludnieniu przestrzeni publicznej, co jest skutkiem tajemniczej epidemii w *Dziurze* lub długiego okresu suszy w *Kapryśnej chmurze* (2005). Plany totalne stanowią rzadkość w filmografii Tsaia, co przekłada się na zaledwie fragmentaryczny wizerunek współczesnej metropolii. Zanieczyszczenie dźwiękowe charakterystyczne dla dużych miast zostaje zastąpione przez inwazyjne zjawiska atmosferyczne, czego przykładem jest monotony szmer ulewy towarzyszący bohaterom *Buntowników neonowego Boga* (1992), *Dziury* czy *Bezpańskich psów* (2013). Kang-sheng Lee w *Zaginionym* z dużą częstotliwością stosuje plany ogólne, ukazujące Tajpei jako regularną metropolię, z licznymi wieżowcami i blokami mieszkalnymi na horyzoncie, wypełnioną ludzkim gwarem i warkotem silników. *Pomóż, Erosie* rozgrywa się natomiast na niewielkim fragmencie zgiełkowej ulicy w Tajpei, przy której znajduje się miejsce pracy Shin oraz mieszkanie Jie. O ile w *Zaginionym* dynamizm przestrzeni miejskiej podsyca ruchoma kamera śledząca tulaczkę bohaterki, o tyle w *Erosie* statyczne obrazy zostają urozmaicone przez ruch postaci lub obiektów usytuowanych na drugim lub trzecim planie widzenia. Migające sylwetki pojazdów i błyskające reflektory towarzyszą protagonistom nawet w scenach halucynacji bohatera, gdzie betelowe panienki odgrywają spowolniony taniec erotyczny. Taka optyka nie jest charakterystyczna dla utworów Tsaia, który, w przeciwieństwie do Lee, nie skupia się na obiektywnej percepcji przestrzeni, koncentrując się raczej na zaniku znaków rozpoznawczych, uniemożliwiającym odtworzenie topografii miejsca.

Metropolia w ujęciu Tsaia jest przestrzenią niestabilną, stwarzającą przeszkody w budowaniu relacji międzyludzkich. W *Która tam jest godzina?* (2001) Hsiao-kang, sprzedając zegarki na przeludnionej kładce w centrum miasta, zadrza się w obcej kobiecie (Shiang-chyi Chen), która niedługo potem wyjeżdża do Paryża. Kładka ma być w najbliższym czasie zburzona, co oznacza, że więź pomiędzy nim a obiektem jego uczuć ulegnie zerwaniu. Tsai zamyka tę historię w krótkim metrażu o wymownym tytule *Nie ma tu już kładki* (2002), gdzie Shiang-chyi po powrocie do Tajpei pragnie odnaleźć mężczyznę, ale dowiaduje się, że miejsce, w którym pracował, zostało zlikwidowane. Flannery Wilson wskazuje na częstotliwość eksponowania

<sup>27</sup> J. Tweedie, *Morning in the new metropolis: Taipei and the globalization of the city film* [w:] *Cinema Taiwan*, eds. D.W. Davis, R.R. Chen, London – New York 2007, s. 121.

puszki pozostawionej po charakterystycznym elemencie architektonicznym, traktując ją jako dowód nieustannej transformacji przestrzeni miejskiej w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego<sup>28</sup>. Chociaż otoczenie bohaterów w obu filmach przypomina zwyczajne miasto z tłumem ludzi i kolumnami samochodów w tle, Tsai woli przyglądać się próżni wywołującej wrażenie dezorientacji. Selekcjoner festiwalu w Pusan, Ji-seok Kim, w nocy programowej o *Zaginionym* przywołuje motyw niestabilności otoczenia w kontekście analizy zielonego ogrodzenia otaczającego teren budowy, kojarząc fizyczną barierę z labiryntem<sup>29</sup>. Panele dzielą remontowany park z placem zabaw, na którym bohaterka gubi swojego wnuka, można je dostrzec przy wizycie kobiety na komisariacie policji, a także na kolejnych etapach jej gorączkowych poszukiwań. Obecność charakterystycznego elementu infrastruktury na obrzeżach kadru uznałbym jednak za przejaw spójności przestrzennej, umożliwiającej odczytanie topografii miasta.

Miasto z punktu widzenia Lee przypomina żywy organizm dzięki pieczołowitemu odtworzeniu realiów społecznych, co można dostrzec w dominacji plenerów nad wnętrzami oraz zastosowaniu technik dokumentalnych. W jednym z wywiadów reżyser opisał sposób, w jaki zaaranżował dziesięciominutowe ujęcie, w którym bohaterka błąka się po placu zabaw, prosząc o pomoc przechodniów: jej rozmówcy nie mieli pojęcia, że grają w filmie, ponieważ ekipa nagrywała sytuację z ukrycia. Podobnie było w scenie, w której Yi-ching Lu wskakuje na skuter przypadkowego kierowcy, zmuszając go do uczestnictwa w poszukiwaniu zagubionego dziecka. Lee ostatecznie wybrał dubel, w którym obcy mężczyzna bezceremonialnie zrzuca Lu z pojazdu<sup>30</sup>. Bezradność bohaterki nie wynika więc z niestabilności otoczenia, ale obojętności napotkanych ludzi – prawie każda z postaci epizodycznych przewijających się na ekranie lekceważy dramat starszej kobiety bądź niechętnie oferuje doraźną pomoc.

Warto także zwrócić uwagę na wizerunek klientów wchodzących w bliższy kontakt z Shin i jej koleżankami w *Pomóż, Erosie* – są to anonimowi kierowcy wymuszający na kobietach usługi seksualne. Edwin Mak interpretuje dwuznaczne relacje sprzedawczyni z mężczyznami jako efekt pułapki libidinalnej, która w ujęciu logiki kapitalistycznej służy wyciąganiu zysku z dwóch aspektów – kobiecej służalczości oraz męskiej dominacji, jakkolwiek iluzorycznej. Mak poszerza ten wątek o kontekst geograficzny, odwołując się do sekwencji, w której Shin po rozstaniu z Jie wyjeżdża na wieś, gdzie zostaje zatrudniona jako zbieraczka betelu. W rezultacie nigdy nie udaje jej się uciec od przemysłu. Ostatecznie akceptuje swój los i powraca do pracy na ulicy w Tajpej. Lee, ukazując konflikt bohaterów z otoczeniem, osiąga spójną wizję współczesnej metropolii, zarówno pod kątem uwarunkowań ekonomicznych, jak i moralnych.

<sup>28</sup> F. Wilson, *New Taiwanese Cinema in Focus*, Edinburgh 2014, s. 116–117.

<sup>29</sup> J. Kim, *The Missing*, „Busan International Film Festival”, [https://www.biff.kr/eng/html/archive/arc\\_history\\_2\\_view.asp?sm=Y&pyear=2003&s1=&page=&idx=8249](https://www.biff.kr/eng/html/archive/arc_history_2_view.asp?sm=Y&pyear=2003&s1=&page=&idx=8249) (dostęp: 5.01.2021).

<sup>30</sup> V. Hummel, *The Missing: An Interview...*

Techniki filmowe stosowane przez Tsaia są natomiast bardziej introspektywne. Akcentują świat wewnętrzny postaci poprzez dobór ciasnych i anonimowych lokacji. Emilie Yueh-yu Yeh i Darrell William Davis, charakteryzując pejzaż miejski w jego filmach, wskazują na zastąpienie panoramicznych widoków klaustrofobicznymi wnętrzami, wśród których wymieniają: opustoszałe i przeżarte wilgocią mieszkania, obskurne sauny i hotele, a także windy, klatki schodowe i publiczne toalety<sup>31</sup>. Preferowany przez Tsaia styl narracji, oparty na długich, statycznych ujęciach i oszczędnych technikach aktorskich, w połączeniu z ciasnotą lokacji kreuje osobliwą kategorię odbiorczą, przypisując widzowi funkcję obserwatora w sytuacjach intymnych, w których bohaterowie z założenia powinni być sami. W rezultacie im dłużej oglądamy postać na ekranie, tym intensywniej odczuwamy dyskomfort – samotność postaci implikuje bowiem nieobecność innych ludzi, w tym widza. Chris Berry rozwija ten model uczestnictwa w eseju o realizmie hiperbolicznym w filmach Tsaia, gdzie wspomniana zależność stanowi tylko jeden z czterech paradoksów odbiorczych<sup>32</sup>. Punkt widzenia w obrazach Lee nie budzi podobnych wątpliwości, ponieważ kadrowanie, wybór planów i ruch kamery przywodzą na myśl perspektywę naocznego świadka. Ułatwia to analizę jego fabuł przez pryzmat problematyki społecznej, utrudnia zaś bliższą identyfikację z postaciami. Reżyser tworzy dystans pomiędzy widzem a bohaterami poprzez fotografowanie bohaterów przez szybę lub za pośrednictwem zwierciadła – można to zauważyć m.in. w *Zaginionym*, kiedy bohaterka zgłasza zniknięcie wnuka na posterunku. Nawet w najbardziej sentymentalnym ujęciu w *Pamięci*, w którym Yi-ching Lu i Ming-liang Tsai wyrażają swoją żalobę za pośrednictwem tańca, widz zostaje po raz pierwszy ulokowany na zewnątrz kawiarni, obserwując intymny moment przez witrynę.

## Relacje interpersonalne

Problem alienacji w filmach Tsaia staje się czytelny dla widza dzięki wizualizacji stanów emocjonalnych bohaterów – autor *Niech żyje miłość* raczej stroni od zgłębiania czynników zewnętrznych, takich jak uwarunkowania ekonomiczne i społeczne. Twórca osiąga efekt subiektywizacji, odwołując się m.in. do kategorii nostalgii, co odzwierciedlają sekwencje musicalowe w *Dziurze* i *Kapryśnej chmurze*, w których główne postaci śpiewają z playbacku do przebojów z lat 60. Yeh i Davis wskazują na pstrokaciznę kostiumu, niedopracowaną choreografię i kokieteryjne lamanie czwartej ściany jako elementy ekspresji kreujące ironiczny portret seksualnej

<sup>31</sup> E.Y. Yeh, D.W. Davis, *Camping Out with Tsai Ming-liang* [w:] *Taiwan Film Directors. A Treasure Island*, New York 2005, s. 224.

<sup>32</sup> C. Berry, *Where Is the Love? Hyperbolic Realism and Indulgence in VIVE L'AMOUR* [w:] *Island on the Edge*, eds. C. Berry, F. Liu, Hong Kong 2005, s. 89–90.



żądzy<sup>33</sup>. Kiedy jednak zestawimy barwną inscenizację z realistyczną warstwą narracji, w której stan fizyczny i psychiczny bohaterów ulega stopniowemu pogorszeniu, dostrzegamy, że imaginowane spektakle stanowią antidotum na paraliżujące poczucie beznadziei i niezaspokojoną potrzebę bliskości z drugim człowiekiem. Warto zauważyć, że Kang-sheng Lee również odnosi się do stanu tęsknoty w noweli *Pamięć*, w której razem z Yi-ching Lu i Tsaiem wspominają tancerkę Man-fei Lo, czy w krótkim metrażu *Single Belief*, gdzie dzieli się z widzom refleksjami o początkach swojej kariery. Nostalgia nie stanowi najbardziej rozpoznawalnej cechy jego dorobku reżyserskiego. Źródeł alienacji bohaterów szuka przede wszystkim w realiach współczesnego Tajpej, odwołując się m.in. do uzależnienia od technologii i bezradności wobec mechanizmów rynkowych.

Beznamiętny portret postępu technologicznego w *Zaginionym* stanowi przeciwagę dla melancholii charakteryzującej narrację w *Goodbye, Dragon Inn*. James Tweedie określa kino Fu Ho w drugim filmie jako relikwiny przeszłości, obszerne i opustoszałe miejsce tułaczki dla duchów minionej ery, zmarginalizowanych w epoce nowych mediów. Niebieskie światło monitorów w kafejce internetowej w *Zaginionym* traktuje natomiast jako przykład technologicznej kompresji, wskutek której wielka infrastruktura zostaje zastąpiona przez mały ekran komputera<sup>34</sup>. Kompresja przekłada się również na ochłodzenie relacji interpersonalnych, wynikające z zastąpienia prawdziwych uczuć sferą fantazji. Bileterka w *Goodbye, Dragon Inn*, powlócząc chorą nogą, pokonuje długie korytarze starego kina, aby zostawić posilek kinooperatorowi, w którym się podkochuje. Tymczasem skupiony na grze wideo nastoletni bohater *Zaginionego* nie dostrzega, że rywal w świecie wirtualnym to w rzeczywistości starszy mężczyzna siedzący obok w tej samej kafejce internetowej. Jie w *Pomóż, Eroście* szuka bliskości na infolinii kryzysowej. Będąc pod wpływem marihuany, fantazjuje o swojej rozmówczyni Chyi, wyobrażając ją sobie jako półnągą kobietę masturbującą się w biurowym boksie. Jie utrzymuje z nią kontakt nawet po rozpoczęciu związku z Shin – wówczas pisze z konsultantką na czacie internetowym i ignoruje flirt partnerki, z którą dzieli łóżko.

Zarówno w portrecie nastolatka w *Zaginionym*, jak i w sylwetce dorosłego mężczyzny Lee diagnozuje mechaniczną skłonność do poszukiwania coraz silniejszych bodźców za pomocą narkotyków, pornografii lub gier komputerowych. Inny przykład braku umiarkowania podaje w wątku Chyi. Rzeczywisty wizerunek konsultantki ma niewiele wspólnego z wyobrażeniami Jie – kobieta cierpi na nadwagę i żyje w stałym związku bez miłości. Jedyнным wyrazem troski ze strony jej męża, z zawodu kucharza, jest nieustanne przyrządzanie potraw, które Chyi konsumuje w samotności. Lee opiera się pokusie estetyzacji, przyglądając się, jak mężczyzna nadziewa śliskie jelita surowym mięsem lub kadrując w zbliżeniu dłonie bohaterki,

<sup>33</sup> E.Y. Yeh, D.W. Davis, *Camping Out with Tsai...*, s. 232.

<sup>34</sup> J. Tweedie, *Morning in the new metropolis...*, s. 124.

rozrywające palczkami tłustą golonkę. Nie bez powodu twórca osadza fantazje erotyczne Jie w banalnych przestrzeniach, takich jak biuro czy ulica, a obiekty jego fascynacji przywdziewa w tandetne, infantylnie kostiumy. Tym samym zwraca uwagę widza na czysto konsumpcyjny aspekt uzależnień bohaterów. Edwin Mak traktuje tę konwencję w kontekście utowarowienia ludzkich pragnień, uznając je za nihilistyczny przejaw mechanizmów typowych dla kapitalizmu<sup>35</sup>.

Tsai również unika fetyszyzowania cielesności, ukazując ją przez pryzmat do-  
rażnego zaspokojenia potrzeby intymności. W *Niech żyje miłość* obserwujemy, jak May Lin (Kuei-mei Yang) i Ah-jung (Chao-jung Chen) udają się do opuszczonego mieszkania, aby odbyć stosunek. Ich fizyczny kontakt nie jest, jak pisze Chris Berry, gloryfikowany przez nastrojowe oświetlenie czy romantyczne szept. W połączeniu z faktem, że bohaterowie nie znają nawet swoich imion, zbliżenie pozostaje anonimowe i desperackie w swojej impulsywności<sup>36</sup>. Troy Michael Bordun, opisując *Kapryśną chmurę* w kontekście cech gatunkowych komedii romantycznej, wskazuje na warunki niesprzyjające uczuciu rodzącemu się pomiędzy Hsiao-kangiem i Shiang-chyi. Jednym z nich jest kwestia sprawności seksualnej bohatera, który jako aktor porno potrafi się podniecić tylko przed kamerą. Badacz zwraca także uwagę na bariery architektoniczne pomiędzy postaciami oraz interpretuje otaczającą bohaterów suszę jako metaforę nierozładowanego napięcia erotycznego<sup>37</sup>. W zakończeniu filmu, kiedy Shiang-chyi obserwuje przez kratę w ścianie, jak otoczony przez ekipę zdjęciową Hsiao-kang gwałci nieprzytomną aktorkę, napięcie zostaje rozładowane – mężczyzna przerywa odgrywany stosunek przed wytryskiem i wkłada członek do ust Shiang-chyi. Kochankowie po raz pierwszy przeżywają orgazm, przelamując zarówno fizyczną, jak i psychiczną barierę. Pomimo nieobyczajnego charakteru sceny, gest Hsiao-kanga jest zaskakująco romantyczny, zwłaszcza po uwzględnieniu ruiny moralnej, w jakiej tkwi świat zewnętrzny<sup>38</sup>. Zbliżenia bohaterów *Niech żyje miłość* można odczytywać z podobnej perspektywy – anonimowe schadzki są jedynym wyrazem uczuć, na jaki mogą sobie pozwolić przy otaczającym ich rozkładzie.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że relacja seksualna Jie i Shin w *Pomóż, Erosie* również stanowi remedium na poczucie beznadziei, ale Lee pozostaje bardziej krytyczny w ocenie bohaterów niż Tsai. Do pierwszego zbliżenia dochodzi w minimalistycznym, futurystycznie oświetlonym pomieszczeniu, gdzie postaci są splecione w niepraktycznych, absurdalnych pozycjach i wyglądają, jakby odczuwały ból, a nie przyjemność. Metody inscenizacji wywołują surrealny efekt, którego nie uświadczymy w skrajnie realistycznym erotyzmie filmów Tsai. Lee idzie o krok dalej w scenie orgii, w której Jie zdradza Shin z jej koleżankami. Edwin Mak stwierdza,

<sup>35</sup> E. Mak, *Pleasure and Its Discontents...*

<sup>36</sup> C. Berry, *Where Is the Love?...*, s. 93.

<sup>37</sup> T.M. Bordun, *In Defence of Love: Tsai Ming-liang's The Hole and The Wayward Cloud*, „Mise-en-scène” 2019, vol. 4, no. 2, s. 29–30.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 31.

że ta sytuacja przypieczętowanie los bohatera owładniętego autodestrukcyjnym pragnieniem konsumpcji<sup>39</sup>. Na wijących się ciałach postaci widnieją loga znanych marek, które paradoksalnie odzierają ich pożądanie z wartości. Lee operuje dosadną symboliką, aby wskazać, że idealizowany przez Jie seks nie jest buntem wobec samotności czy kryzysu moralności – przeciwnie, staje się czynnikiem przyspieszającym upadek norm. Twórca w rozmowie ze „Screen Anarchy” przyznał się do braku subtelności, zdradzając, że nawet Tsai uznał sceny erotyczne w *Erosie* za dużo bardziej bezpośrednie niż w jego filmach, co stanowi zaskakujące wyznaczenie ze strony reżysera *Kapryśnej chmury*<sup>40</sup>.

Lee decyduje się na ukazywanie postaci w pułapce swoich pragnień, rezygnujących z refleksji na rzecz pogoni za kolejnymi bodźcami. Zdaniem Carlosa Rojas warstwa narracyjna *Zaginionego* pozwala widzowi na identyfikację z nieprzepracowaną stratą, ukazaną za pośrednictwem desperackiego poszukiwania potencjalnie nieżyjącego dziecka lub odwlekania żałoby ucieczką w świat wirtualny. Starsza kobieta i nastolatek ostatecznie rezygnują z poszukiwań, zatrzymując się na placu budowy, otoczonym charakterystycznym zielonym ogrodzeniem. Po jego drugiej stronie pojawiają się sylwetki zaginionych postaci: małego chłopca i dziadka. Bohaterowie nie widzą jednak fantomów, pozostając w obrębie własnych wyobrażeń. Rojas uznaje, że Tsai koncentruje się na prewencyjnym przewidywaniu straty, umożliwiającym przedwczesne rozliczenie się z jej skutkami<sup>41</sup>, co widać w zarazem sentymentalnych i płonnych działaniach bohaterów. W jednej z linii fabularnych filmu *Która tam jest godzina?* obserwujemy, jak Hsiao-kang dopasowuje każdy napotkany zegar w Tajpej do czasu paryskiego, co Sylvain Verstricht określa jako głęboko romantyczny gest, wynikający z pragnienia zajmowania tej samej przestrzeni, co przebywająca wówczas w Paryżu Shiang-chyi<sup>42</sup>. Ów subtelny przejaw buntu wobec samotności stanowi jednocześnie symbol pogodzenia się z nieuchronnym.

## Podsumowanie

Dorobek reżyserski Kang-shenga Lee wyróżnia się na tle twórczości Ming-lianga Tsai krytycznym stosunkiem do realiów społecznych, kulturowych i ekonomicznych, ukazując pogoń bohaterów za iluzorycznymi wartościami, które stanowią źródło ich alienacji. Tsai, pomimo osadzania swoich historii w atmosferze mo-

<sup>39</sup> E. Mak, *Pleasure and Its Discontents...*

<sup>40</sup> A. Vijn, *IFFR 2008: Interview with “Help Me, Eros” actor / writer / director Lee Kang-Sheng*, „Screen Anarchy”, 14.02.2008, <https://screenanarchy.com/2008/02/iffr-2008-interview-with-help-me-eros-director-lee-kang-sheng.html> (dostęp: 30.12.2020).

<sup>41</sup> C. Rojas, *Homesickness*, Cambridge – London 2015, s. 147.

<sup>42</sup> S. Verstricht, *Spaces, Tactics, and Time: City Wandering in Taiwanese Cinema from 1992 to 2006*, Montreal 2011, s. 49.

ralnego rozkładu, daje bohaterom szansę emocjonalnego oczyszczenia, co widać m.in. w końcowej scenie *Niech żyje miłość* czy w długiej sekwencji masażu erotycznego w *Dniach* (2020). Wymowa jego filmów okazuje się więc bardziej optymistyczna od narracji proponowanych przez Lee. *Pomóż*, *Erosie* zamyka sekwencja, w której bohater usiłuje popełnić samobójstwo, skacząc z okna, ale zamiast ciała spadającego na chodnik widzimy deszcz kuponów na loterię, co Edwin Mak uznaje za ostateczny dowód uprzedmiotowienia postaci<sup>43</sup>. Obraz ten potwierdza, że Lee może być surowy w ocenie swoich bohaterów, ale ich postawy mają uzmysłwić widzowi zwodniczo banalny morał, o którym reżyser wspomina zarówno w wywiadach<sup>44</sup>, jak i w narracji pozakadrowej w *Single Belief*. Dotyczy on odrzucenia pogoni za nieuchwytnym, zwolnienia tempa życia i docenieniu uroków otoczenia. Refleksje tego typu mogą zniechęcić potencjalnego widza, zwłaszcza tego, który przyzwyczaił się do subtelniejszych narracji Tsaia, co uznają za sztandarowy dowód odrębności Lee – jego względny pesymizm i tendencja do kontestowania ekscesów współczesności oferuje bowiem zupełnie inne doświadczenie filmowe. Wpływ Tsaia powinien więc być zminimalizowany w dyskursie badawczym o dotychczasowych i, miejmy nadzieję, przyszłych obrazach Kang-shenga Lee.

## SUMMARY

### TRAPPED BY DESIRE: UNDERSTANDING THE CREATIVE AUTONOMY OF KANG-SHENG LEE'S DIRECTORIAL OUTPUT. REFLECTIONS ON THE FILMOGRAPHY OF MING-LIANG TSAI

This article aims to bring forward the directorial output of Kang-sheng Lee by both exposing and minimizing its correlation with Ming-liang Tsai's body of work. Lee is mainly known for acting in Tsai's films, which led to the marginalization of his directorial oeuvre. The discourse is divided into two parts. The first one is largely biographical and delineates Lee and Tsai's creative relationship while acknowledging the former's path to directing and the reception of his films. The second section is devoted to a comparative analysis of both filmmakers' bodies of work through the lens of alienation. Thus, by understanding the differences between the two Taiwanese filmmakers, Lee's body of work can finally be analyzed on its own merits.

---

<sup>43</sup> E. Mak, *Pleasure and Its Discontents...*

<sup>44</sup> A. Vijn, *IFFR 2008...*