

# Buddyzm i kino

(prolegomena)

KRZYSZTOF LOSKA

Pierwszą próbę przybliżenia Europejczykom filozofii buddyjskiej podjął włoski jezuita Ippolito Desideri (1684-1733), który podczas pięcioletniego pobytu w Lhasie poznał język i tradycję tybetańską oraz prowadził działalność misyjną wśród ludności rdzennej<sup>1</sup>. Na zainteresowanie „mądrościami Wschodu” trzeba było jednak poczekać do następnego stulecia, kiedy to wraz z ekspansją kolonialną doszło do rozkwitu badań nad kulturą orientálną i edycji przekładów z języków oryginalnych. Publikacje Sándora Csomy de Kőrösa, Eugène’a Burnoufa, Henry’ego Steela Olcotta czy Thomasa Rhysa Davidsa sprawiły, że zachodni intelektualiści i pisarze – wśród nich m.in. Artur Schopenhauer, Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau – zaczęli szukać źródeł inspiracji w myśli indyjskiej.

Od początku ubiegłego stulecia w kulturze zachodniej odniesienia do buddyzmu pojawiały się coraz częściej, choć w popularnych wyobrażeniach buddyzm kojarzył się przede wszystkim z obrazem mnicha z ogoloną głową, noszącego charakterystyczne szaty w kolorze ochry, nierzadko pogrążonego w modlitwie, jakby oderwanego od rzeczywistości, bo kroczącego ścieżką prowadzącą do oświecenia. W ten sposób wizerunek ten uległ natychmiastowej egzotyzacji zgodnie z opisaną niegdyś przez Edwarda W. Saida strategią polegającą na konstruowaniu ujednolicających schematów, dzięki którym powstaje zwarty system wiedzy na temat innych kultur lub religii<sup>2</sup>.

Orientalistyczne stereotypy ludzi Wschodu, jako równocześnie biernych i porywczych, łagodnych i skłonnych do przemocy, odegrały istotną rolę w literaturze i sztuce, także filmowej, ponieważ od początku w kinematografiach zachodnich pojawiały się wątki zagrożenia, a zarazem fascynacji odmiennością. Nie zamierzam skupiać się na wizualnych reprezentacjach Orientu w kinie hollywoodzkim – pisałem o tym gdzie indziej<sup>3</sup> – chcę jednak zwrócić uwagę na wykorzystanie tematyki buddyjskiej w kinie amerykańskim. Po drugie, postaram się pokazać, w jaki sposób twórcy azjatyccy (przede wszystkim południowokoreańscy) posługują się medium filmowym w celu przedstawienia buddyzmu jako praktyki życiowej (a nie tylko jako doświadczenia medytacyjnego). Wreszcie, po trzecie, chciałbym wskazać krytyczny potencjał zawarty w filmach, w których pojawia się odmienne spojrzenie na tradycję religijną wyrastające z potrzeby powiązania wymiaru sakralnego ze świeckim, duchowości z cielesnością.

Posługując się sformułowaniem „film buddyjski”, trzeba mieć świadomość jego wieloznaczności, ponieważ kryją się za tym określeniem tak różnorodne dzieła, jak *Zaginiony horyzont* (*Lost Horizon*, 1937, reż. Frank Capra), *Harfa birmańska* (*Biruma no tategoto*, 1956, reż. Kon Ichikawa) czy *Puchar Himalajów* (*Phörpa*, 1999, reż. Khyentse Norbu). Sharon A. Suh wskazała na pięć kryteriów pozwalających

jących na zaliczenie filmu do tej kategorii (przy czym wystarczy spełnienie jednego z warunków): 1) kontemplacyjny wymiar związany z kwestią wyrzeczenia się pragnień, 2) prezentacja życia monastycznego (jego wartości i ograniczeń), 3) typowa sceneria (klasztor, pustelnia, wspólnota mnichów), 4) odniesienie do doktryn buddyjskich lub właściwej tematyki filozoficznej, 5) obecność buddyjskiej interpretacji rzeczywistości<sup>4</sup>.

We współczesnej refleksji nad metafizycznym wymiarem filmu wybrzmiewa przekonanie, że kino jest medium pozwalającym na przedstawienia złożonych form doświadczenia transcendencji<sup>5</sup>, a nawet formą praktyki religijnej, która zawiera namysł nad naturą rzeczywistości<sup>6</sup>. Nie oznacza to wszelako, że dokonał się radykalny zwrot w stronę duchowości, nadal bowiem dominuje uproszczony, nierzadko karykaturalny obraz buddyzmu, w którym mnisi dysponują niemal nadprzyrodzonymi zdolnościami (np. *Kuloodporny /Bulletproof Monk/*, 2003, reż. Paul Hunter), są ucieleśnieniem inności i symbolem wszystkiego, co obce kulturze zachodniej (zazwyczaj w sensie pozytywnym).

Patrząc z perspektywy historycznej, można zauważyć, że wątki buddyjskie pojawiały się już w czasach kina niemego, jak chociażby w *Duszy Buddy (The Soul of Buddha)*, 1918, reż. J. Gordon Edwards) z Thedą Barą w roli egzotycznej tancerki wysłanej w dzieciństwie do klasztoru; *Złamanej lilii (Broken Blossoms)*, 1919, reż. David Wark Griffith), której bohater, Huan Cheng (Richard Barthelmess), wyruszył z Chin do Europy, by tam głosić naukę o miłosierdziu i rezygnacji z pragnień; czy w niemiecko-indyjskiej adaptacji książki Edwina Arnolda *Światło Azji (Prem Sanyas /Die Leuchte Asiens/)*, 1925, reż. Franz Osten i Himansu Rai), opowiadającej o życiu Siddharthy z punktu widzenia religii chrześcijańskiej.

Niewątpliwie ważną rolę w konstruowaniu zbiorowych wyobrażeń na temat buddyzmu odegrał *Zaginiony horyzont*, film będący ilustracją eskapistycznej fantazji na temat raj utraconego. Adaptacja powieści Jamesa Hiltona opowiada o mitycznej krainie Shangri-La, położonej w górach Tybetu – regionie niedostępnym zwykłym śmiertelnikom – gdzie w klasztorze buddyjskim, założonym przez belgijskiego zakonnika, ojca Perraulta (Sam Jaffe), znaleźli schronienie ostatni przedstawiciele dawnej cywilizacji – lud długowieczny i miłujący pokój<sup>7</sup>. Tybetańscy mnisi i nauki Buddy stanowią wyłącznie pretekst dla pokazania egzotycznej scenerii, na tle której rozgrywają się romantyczne przygody bohaterów, Roberta Conwaya (Ronald Coleman) i Sondry Bizet (Jane Wyatt).

Wszystko to pozostaje w zgodzie z orientalistycznym toposem odległych krain jako pustych przestrzeni – groźnych i tajemniczych, ale zarazem urzekających wizualnym pięknem – które wymagają „oswojenia”, podczas gdy ich mieszkańcy potrzebują przewodnika duchowego. Tybet nie jest tu miejscem rzeczywistym, ale „wymyślonym” przez Europejczyków, istniejącym niejako poza czasem i przestrzenią<sup>8</sup>, buddyzm zaś przypomina uniwersalistyczną religię mającą wiele wspólnego z chrześcijaństwem. Niedostępne regiony zawsze pobudzały wyobraźnię odkrywców marzących o dokonaniu podboju i poznaniu tajemnicy Innego<sup>9</sup>. Nie inaczej jest w przypadku Roberta Conwaya, który w naukach buddyjskiego lamy (w rzeczywistości katolickiego zakonnika) odnajduje głęboką mądrość, o której zapomniano na Zachodzie.

W ten sposób docieramy do ważnego składnika wielu orientalistycznych opowieści, a mianowicie nadziei na odrodzenie duchowe płynące z Dalekiego

Wschodu oraz zerwanie z egoizmem i skrajnym indywidualizmem. W fantazmatycznym Tybecie główny bohater szuka lekarstwa na głęboki kryzys wartości, a jednocześnie ucieczki od świata pogrążonego w ciągłych konfliktach zbrojnych. Podobną funkcję pełni buddyzm w późniejszym o dekadę filmie *Ostrze brzytwy* (*The Razor's Edge*, 1946, reż. Edmund Goulding) – opowieści o pilocie (Tyrone Power), który pod wpływem traumatycznych doświadczeń wojennych udaje się do klasztoru położonego w Himalajach, gdzie dzięki naukom mnicha (Cecil Humphreys) odnajduje sens życia i powód, by wrócić do świata.

Można zgodzić się z Tomoko Masuzawą, która zauważyła, że Shangri-La stanowi odbicie osiemnastowiecznych wyobrażeń Europejczyków na temat klasycznej kultury Orientu, jest ucieleśnieniem swoistej utopii, kolejnym wariantem mitu Arkadii<sup>10</sup>. W *Zaginionym horyzoncie* pojawia się plansza z napisem: *Czy nigdy nie śniłeś o miejscu, w którym panowałby pokój i szczęście, gdzie życie nie byłoby walką, ale wieczną przyjemnością?* Okazuje się, że takie miejsce istnieje wyłącznie w marzeniach, co potwierdza tytuł filmu, *wskazujący na to, że wartości duchowe zostały dziś wyparte przez ślepą pogoń za doczesnymi sprawami*<sup>11</sup>.

Obraz mistycznego Tybetu i buddyzmu sprowadzonego do prostego przesłania moralnego powrócił w wielu amerykańskich i europejskich filmach z lat 90. ubiegłego wieku, potwierdzając tym samym żywą fascynację kulturą orientalną. Jednak zarówno *Mały Budda* (*Little Buddha*, 1993, reż. Bernardo Bertolucci), *Kundun* (1997, reż. Martin Scorsese), jak i *Siedem lat w Tybecie* (*Seven Years in Tibet*, 1997, reż. Jean-Jacques Annaud) nadal łączyły idealizm w podejściu do tematu z pewną naiwnością, zniekształcając przy tym historię i czasem (choć nie zawsze) pomijając współczesne konteksty polityczne.

Thānissaro Bhikkhu nazywa takie upraszczające spojrzenie „buddyzmem romantycznym”, którego cechą charakterystyczną jest powiązanie niektórych elementów nauczania buddyjskiego z psychologią zachodnią, dzięki czemu powstaje nowy rodzaj metody terapeutycznej prowadzącej do odzyskania równowagi duchowej i zdrowia psychicznego. W zjawisku tym dostrzega przejaw zawłaszczania kulturowej i religijnej tradycji Wschodu, przy jednoczesnej próbie ujednoczającego spojrzenia na nią (co wydaje się typowe dla orientalistycznej strategii postępowania)<sup>12</sup>. Tybet wciąż pozostaje wytworem zachodnich wyobrażeń, przypomina cenny obiekt, który należy ocalić, a tym samym przejąć nad nim władzę dla dobra jego mieszkańców (nierazko trzeba połączyć badania naukowe z filantropią).

Potwierdzenia takiego podejścia do Orientu dostarcza *Siedem lat w Tybecie*, historia austriackiego himalaisty Heinricha Herrera (Brad Pitt), który tuż przed końcem II wojny światowej uciekł z brytyjskiego obozu jenieckiego i znalazł schronienie w klasztorach Lhasy. W jego spojrzeniu na buddyjskich mnichów dominuje opiekuńczość połączona z paternalizmem – tubylcy są bowiem przedstawiani jako lud prymitywny, stojący znacznie niżej w rozwoju cywilizacyjnym, po dziecięcemu naiwny i nieznający zachodnich zdobyczy technologicznych. Główny bohater zaprzyjaźnia się z młodym Dalajlamą (Jamyang Jamtsho Wangchuk), zostaje nawet jego nauczycielem, ale siedmioletni pobyt w Tybecie wpływa przede wszystkim na samego Herrera. Wskutek spotkania z kulturą nieskażoną zachodnimi wpływami zachodzi w nim duchowa przemiana, zdobywa mądrość, do której dostęp utracili Europejczycy.



*Dalej, dalej, jeszcze dalej*, reż. Im Kwon-taek (1989)

Pomimo upływu lat w filmie Jeana-Jacques'a Annauda nadal dominuje schemat znany z *Zaginionego horyzontu* – w buddyzmie szuka się lekarstwa na choroby duszy, idealizuje jego wyznawców, a jednocześnie zachowuje poczucie wyższości nad kulturą, która go stworzyła. Podobne podejście można znaleźć we wcześniejszym o kilka lat *Małym Buddzie*, opowieści o współczesnej rodzinie amerykańskiej, której najmłodszy przedstawiciel, kilkuletni Jesse (Alex Wiesendanger), okazuje się reinkarnacją zmarłego lamy z tybetańskiego klasztoru. Scenariusz inicjacyjny, wzorowany na modelu opisywanym przez Arnolda van Gennepa<sup>13</sup>, w którym punktem wyjścia jest zerwanie więzi ze wspólnotą, a etapem końcowym ponowna integracja, łączy się z wizją fantazmatycznej krainy – mitycznego Shangri-La, dokąd wyjeżdżają ludzie Zachodu, by odzyskać utracone siły. We wspomnianych filmach wyraźnie wybrzmiewa przekonanie, że pobyt na Wschodzie może być jedynie czasowy, ponieważ religia buddyjska, z jej nauką o nieistotności jaźni (w znaczeniu niezmiennego bytu) i przemijalności wszystkich rzeczy, jest trudna do zaakceptowania w pragmatycznym świecie, w którym indywidualizm i budowanie tożsamości są wartościami nadrzędnymi. W pułapkę utopijnego i idealizującego spojrzenia na kulturę buddyjską wpadł również Martin Scorsese przy okazji realizacji filmu *Kundun*, w którym pokazał Dalajlamę jako człowieka bez skazy, będącego uosobieniem dobra (w przeciwieństwie do Chińczyków reprezentujących zło)<sup>14</sup>.

Nie zawsze tematyka buddyjska w kinie amerykańskim sprowadzała się do opowieści biograficznych, w których kluczową rolę pełniło spotkanie Wschodu i Zachodu, często twórcy swobodnie czerpali inspiracje z azjatyckich tradycji kulturowych czy religijnych, wpisując się w strategię orientalistyczne, o czym przekonują takie filmy, jak *Drabina Jakubowa* (*Jacob's Ladder*, 1990, reż. Adrian Lyne), *Pomiędzy niebem a ziemią* (*Heaven and Earth*, 1993, reż. Francis Ford Coppola), *Ghost Dog: Droga samuraja* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999, reż. Jim Jarmusch), *Między słowami* (*Lost in Translation*, 2003, reż. Sofia Coppola) czy *Zen Noir* (2004, reż. Marc Rosenbusch)<sup>15</sup>. Większość krytyków zwracała uwagę na powierzchowne potraktowanie problematyki buddyjskiej oraz przystosowanie jej do wrażliwości amerykańskiego odbiorcy. Widać to na przykład w po-



*Dlaczego Bodhidharma wyruszył na wschód?*, reż. Bae Yong-Kyun (1989)

czątkowej sekwencji *Pomiędzy niebem a ziemią*, rozgrywającej się na tle idyllicznej wiejskiej scenerii, w otoczeniu świątyń, w których modlą się mnisi, oraz w scenach ceremonii religijnych, zwłaszcza pogrzebowych, w których reżyser zamazuje różnice między buddyzmem i chrześcijaństwem. Niektórzy twórcy traktują buddyzm jako modną etykietkę i łączą seks tantryczny oraz zmysłową erotykę z nirwaną, mieszają karmę z fatalizmem przeznaczenia, jak Marc Lawrence w komedii romantycznej *Prosto w serce* (*Music and Lyrics*, 2007).

Nie znaczy to, że filmy buddyjskie powinni realizować wyłącznie twórcy pochodzący z krajów Dalekiego Wschodu, że produkcje wietnamskie, tajskie i południowokoreańskie są „bardziej autentyczne” niż amerykańskie czy europejskie. Pseudoetnograficzne spojrzenie, prezentujące buddyzm jako symbol inności, wpisujące się w popularne wyobrażenia na temat Orientu, pojawia się również w kinematografiach azjatyckich. Przekonuje o tym twórczość Kima Ki-duka, jednego z najważniejszych reżyserów koreańskich, którego *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) jest przede wszystkim uniwersalną opowieścią o powstrzymaniu się przed wyrządzeniem krzywdy żywym stworzeniom i wyrzeczeniu się przemocy<sup>16</sup>.

Przesłanie moralne jest podporządkowane wizualnemu pięknu kadrów, w których dominują posążki Buddy, utensylia religijne, kamienne stupy i latarnie, a przede wszystkim erem pośrodku jeziora. Wszystkie obrazy podkreślają jedynie egzotykę scenerii i służą estetyzacji odmienności kulturowej. Duchowy wymiar sprowadza się do prostych nauk powtarzanych przez starego mnicha-mędrca, które mają uświadomić młodemu akolicie, że wyzbycie się pragnień i pogodzenie się z nietrwałością rzeczy jest kluczem do odzyskania równowagi duchowej (w końcowych scenach reżyser przywołuje sławną Sutę Serca, zawierającą wskazówki dotyczące prawdziwej mądrości)<sup>17</sup>.

O ile wyróżniony na europejskich festiwalach w Sofii, Locarno i San Sebastian film Kima Ki-duka został bardzo dobrze przyjęty przez publiczność zachodnią, która nie miała problemu ze zrozumieniem uniwersalnego przesłania duchowego, o tyle wcześniejsze filmy reżyserów południowokoreańskich, poruszające tematykę buddyjską, uznawano za zbyt hermetyczne, niełatwe w odbiorze dla nieprzygotowanego widza. Na czym polega ta różnica, można zobaczyć na przykładzie klasycznego dzieła *Dlaczego Bodhidharma wyruszył na wschód?* (*Dalmaga dongjjokeuro gan kkadakeun?* 1989, reż. Bae Yong-kyun), w którym – podobnie jak u Kima – narracja jest epizodyczna, skupia się na życiu monastycznym, ważną rolę odgrywają nauki udzielane akolitom przez sędziwego mędrca oraz widoki natury. Obrazy gór, rzek, lasów, zwierząt nie służą jednak budowaniu wizualnego piękna, ale pełnią rolę służebną, wpisują się w strukturę znaczeniową dzieła.

Wolny rytm opowieści o trzech mnichach w różnym wieku – starym Hye-goku (Yi Pan-yong), młodym Ki-bongu (Sin Won-sop) i kilkuletnim Hae-jinie (Hwang Hae-jin) – jest przerywany rozbudowanymi retrospekcjami oraz nieoczekiwanymi wstawkami subiektywnymi (marzenia sennie), których zadaniem jest przewyciężenie ograniczeń języka filmowego i wywołanie dezorientacji. Wiele scen wydaje się z pozoru niejasnych, enigmatycznych, ponieważ ich interpretacja jest uwarunkowana tradycją buddyjską, do której bezpośrednio się odwołują. Zapowiada to tytuł filmu, przywołujący postać założyciela buddyzmu chan (zen), który na przełomie V i VI wieku n.e. wyruszył z Indii przez Himalaje do Chin, by głosić naukę Buddy i przekonywać, że droga do oświecenia prowadzi przez medytację. Jednak odpowiedź na pytanie, dlaczego Bodhidharma wyruszył na wschód, jest zaskakująca i nie rozwiewa żadnych wątpliwości, podobnie jak inne koany – zagadki mające wytrącić uczniów z utartych ścieżek myślowych i doprowadzić do przebudzenia – przywoływane przez starego mnicha<sup>18</sup>.

*Koan jest narzędziem przekroczenia morza namiętności, pozwala na pokonanie iluzji i odkrycie jaźni* – wyjaśnia Hye-gok. Droga do osiągnięcia prawdziwej mądrości nie jest prosta, o czym przekonuje się Ki-bong, który z początku uważa, że ucieczka od świata materialnego i zamknięcie się w klasztorze rozwiążą jego problemy (żałoba po śmierci ojca, konieczność opieki nad niewidomą matką). Mistrz wielokrotnie tłumaczy mu, że *nie można osiągnąć oświecenia, jeśli nie kocha się świata i nie jest się jego częścią. To nie wszechświat jest niedoskonały, ale nasz język, nasza wiedza, myślenie i świadomość* – mówi dalej sędziwy mnich. Ki-bong wraca do świeckiej rzeczywistości, ale dopiero gdy zachodzi w nim dogłębna przemiana duchowa, gdy pojmuje znaczenie cierpienia i wartość współczucia oraz zrozumie słowa mistrza, że *odejście jest częścią powrotu, a powrót – odejściem*. W słowach tych zawiera się przekonanie o konieczności przewyciężenia dualizmu, który rządzi ludzkim postrzeganiem świata zewnętrznego, i pogodzenia się z tym, że *jedno jest wszystkim, a wszystko jednym* – jak głosi Sutra Girlandy Kwiatów<sup>19</sup>.

Bae Yong-kyun podsuwa widzowi jeszcze jeden trop interpretacyjny, wynikający z przekonania, że sztuki wizualne stanowią część buddyjskiego nauczania. W dawnych czasach taką funkcję pełniło malarstwo tuszowe, obrazki malowane na jedwabnych lub bawełnianych zwojach, ilustrujące istotne prawdy. Koreański reżyser odwołuje się bezpośrednio do dwunastowiecznego cyklu dziesięciu wierszy i towarzyszących im obrazów namalowanych przez chińskiego mnicha Kuo-ana Shih-yuana, opisujących poszukiwanie zagubionego wołu, co można odczytywać

jako alegorię wysiłków Ki-bonga prowadzących do przebudzenia. Droga pasterza (ale też i bohatera filmu) rozpoczyna się od uświadomienia sobie bólu związanego ze stratą, następnie dostrzeżenia możliwości przekroczenia cierpienia i przecięcia dualizmu, później ujarzmienia agresji i nauczenia się współczucia w stosunku do wszystkich istot żyjących, rozwinięcia cnoty cierpliwości i pogodzenia się z tym, że wszystko jest jednym, wreszcie osiągnięcie prawdziwej mądrości, czyli oświecenia<sup>20</sup>.

Drugim reżyserem południowokoreańskim, w którego twórczości tematyka buddyjska odgrywa zasadniczą rolę, jest Im Kwon-taek, autor takich filmów, jak *Mandala* (*Mandara*, 1981) czy *Dalej, dalej, jeszcze dalej* (*Aje aje bara aje*, 1989). W obu dziełach ważną rolę odgrywa konfrontacja świata zewnętrznego, z jego przyjemnościami i cierpieniami, z życiem monastycznym. Twórcy nie chodzi bynajmniej o proste przeciwstawienie sacrum i profanum ani wskazanie jedynej właściwej ścieżki, jaką powinien kroczyć człowiek pragnący oświecenia. Pierwszy z filmów, będący adaptacją powieści Kima Seong-donga, opowiada o młodym nowicjuszu Beob-wunie (Ahn Sung-ki) i starszym, zapijaczonym mnichu Ji-sanie (Jeon Mu-song). Struktura narracyjna opiera się na retrospekcjach, które odsłaniają przed widzem przyczyny upadku Ji-sana. Przed laty mnich wdał się w romans z nastoletnią dziewczyną i został oskarżony o gwałt, a następnie wykluczony ze wspólnoty klasztornej.

Zgodnie z nauczaniem buddyjskim pragnienie przyjemności zmysłowej staje się źródłem cierpienia, bo choć seks na krótko przynosi ukojenie i daje złudną nadzieję na osiągnięcie jedności ze światem, to z upływem czasu uczucie to okazuje się ulotne i puste. Bohater opuszcza kochankę, zaczyna się włóczyć po barach i klubach nocnych, aż wreszcie uświadamia sobie prawdziwe powołanie i postanawia wrócić do świątyni, z której został wypędzony. Nie znaczy to, że należy odwrócić się od świata, bo starszy mnich wciąż podtrzymuje swoje wcześniejsze słowa, że *Buddy nie spotyka się wyłącznie w klasztorach*, młodszy zaś przekonuje się, że asceza i oderwanie się od spraw ziemskich nie muszą prowadzić do odkrycia prawdziwej mądrości. Jako że akcja obejmuje kilka lat ich życia, obaj mężczyźni spotykają się ponownie – wspólnie wędrują po górach i bezdrożach, aż w końcu docierają do małej świątyni, w pobliżu której Ji-san umiera, a jego towarzysz ustawia stos całopalny. Po ceremonii pogrzebowej Beob-wun wraca do rodzinnego miasta, by spotkać się z matką, która porzuciła go w dzieciństwie, a potem wyrusza w dalszą drogę.

Im Kwon-taek dokonuje w swoim filmie przewartościowania tradycyjnej ścieżki buddyjskiej, zgodnie z którą kontemplacja i medytacja prowadzą do głębokiego poznania i zrozumienia istoty rzeczy, oraz pokazuje, że dopiero zaangażowanie w sprawy świata uczy ludzi współczucia. Koreański reżyser przekonuje widzów, że przebudzenie może się dokonać dzięki codziennej pracy i pomocy niesionej bliźnim (opowieść o mnichu, który pomagał chorym podczas zarazy). *Podczas gdy w powieści pojawia się oskarżenie wymierzone w stronę ortodoksyjnych wspólnot buddyjskich, to w filmie krytyka ascetycznej ścieżki medytacyjnej prowadzi do przyjęcia perspektywy humanistycznej*<sup>21</sup>.

*Dalej, dalej, jeszcze dalej* można uznać za rozwinięcie problematyki zainicjowanej w *Mandali*, zmierzającej do ustalenia właściwej relacji między życiem monastycznym i świeckim, z tą wszak różnicą, że tym razem fabuła skupia się na postaciach kobiecych poszukujących prawdziwej mądrości. Bohaterką jest Sun-nyeo (Kang Soo-yeon), która przybywa do buddyjskiego klasztoru, by tam roz-

począć nowe życie, jednak przekonuje się, że nie można osiągnąć oświecenia, odcinając się od świata i zamykając w pustelni. Przypominają jej o tym słowa sędziwego mnicha w jednej ze scen przywoływanych we wspomnieniach. Narracja jest zbudowana na zasadzie łańcucha retrospekcji, z których poznajemy nie tylko szczegóły z dzieciństwa i młodości bohaterki, ale także kontekst historyczny (obalenie ostatniego króla Korei, antyjapońskie powstanie chłopskie, neokolonialna zależność od Stanów Zjednoczonych, protesty studenckie).

Sun-nyeo opuszcza wspólnotę mniszek z koanem do przemyślenia: *co jest prawdziwe: dusza, która została w klasztorze, czy ciało wędrujące po świecie?* Podobnie jak w przypadku Ji-sana poszukiwanie właściwej drogi odbywa się przez inicjację seksualną. Bohaterka wchodzi w intymne relacje z mężczyznami: pierwszy z nich ginie w wypadku w kopalni, drugi – pacjent szpitala, w którym pracuje jako pielęgniarka – również umiera. Jej wrażliwość na cierpienie innych ludzi oraz pomoc niesiona bliźnim są zestawione z postawą jej rówieśnicy, Jin-sung (Jin Young-mi), która ucieka od świata i oddaje się wyłącznie medytacji w klasztorze. I znów nie chodzi o radykalne przeciwstawienie dwóch dróg czy wskazanie jedynej słusznej, bo w finałowych scenach filmu, po śmierci przeoryszy, Sun-nyeo w końcu uświadamia sobie konieczność połączenia rzeczywistości duchowej z materialną.

Podobnie jak we wcześniejszym filmie opozycja monastycznego odosobnienia i wielkomijskiego zgiefku znajduje rozwiązanie w postaci prostego życia w małej wspólnotie wiejskiej i poświęceniu się dla innych, a więc w humanistycznych wartościach, które reżyser wydobywa z buddyjskiej ścieżki. Podstawowa różnica polega na skupieniu się na postaci kobiecej, co jest wyjątkowe w kontekście omawianych filmów, a przez to rzuca nowe światło na sposoby przedstawiania problematyki religijnej. W klasycznych pismach buddyjskich pojawiały się figury kobiet gotowych do poświęcenia, ucieleśniających najwyższe współczucie, jak chociażby Rūpāvati, która odcięła własne piersi, by nakarmić głodującą matkę w połogu <sup>22</sup>.

Im Kwon-taek odwołuje się jednak do innego przykładu – prostytutki, a zarazem bodhisattwy Vasumitry, która uczy *dharmy* (czyli „właściwego postępowania”) za pomocą dotyku, spojrzenia i pocałunku. Jej celem jest doprowadzenie do przemiany duchowej u mężczyzn przez uwolnienie ich od zgubnego pożądania. *Wszystkich ludzi, którzy do mnie przyszli, a których umysłami zawładnęła namiętność, uczę dharmy, dzięki czemu wyrzekają się namiętności. A gdy zrozumieją naukę, osiągną stan pozwalający wyzwolić się spod władzy namiętności* <sup>23</sup>.

Sun-nyeo, podobnie jak Vasumitrā, wykorzystuje własne ciało jako narzędzie prowadzące do przebudzenia, ale seksualność nie łączy się z poszukiwaniem zmysłowych rozkoszy, ponieważ bohaterka oddaje siebie innym mężczyznom, kierując się głębokim współczuciem: najpierw ratuje nieznanego, który z rozpacz po śmierci żony pragnął popełnić samobójstwo, potem wiąże się z kaleką. Sharon A. Suh charakteryzuje jej postawę, używając określenia „somatyczne współczucie”, jako że kontakt cielesny odgrywa kluczową rolę na drodze do oświecenia, które bohaterka osiąga *nie poprzez życie we wspólnocie zakonnej, z dala od spraw ziemskich, ale dopiero po opuszczeniu górskiego klasztoru i zaangażowaniu się w świat* <sup>24</sup>. W ten sposób oryginalny tytuł filmu, zaczerpnięty z Sutry Serca, można zinterpretować w kontekście alternatywnej ścieżki, jaką podąża Sun-nyeo ku prawdziwej mądrości, dokonując przekroczenia ortodoksyjnego nauczania, które uprzywilejowuje medytację kosztem praktycznego działania <sup>25</sup>.



Na koniec pragnę zwrócić uwagę na twórczość tajskiego reżysera i artysty wideo, Apichatponga Weerasethakula, która wpisuje się w nurt kina buddyjskiego w nieco inny sposób niż omawiane powyżej dzieła południowokoreańskie. Jego filmy nie mają charakteru dydaktycznego, nie opowiadają o życiu mnichów, ich akcja nie rozgrywa się w klasztorach ani w pustelniach, a jednak zawierają istotne przesłanie inspirowane myślą buddyjską. Przekonuje o tym nagrodzony Złotą Palmą na festiwalu w Cannes film *Wujek Boonmee, który potrafi przywołać swoje poprzednie wcielenia* (*Lung Boonmee raluek chat*, 2010), gdzie już w tytule pojawia się nawiązanie do idei reinkarnacji. We wszystkich jego filmach ważną rolę odgrywa związek człowieka z naturą i innymi istotami żyjącymi oraz swoście rozumiana seksualność jako narzędzie duchowego przebudzenia lub przemiany, która zachodzi w człowieku – zazwyczaj przemiany w zwierzę (przekonuje o tym *Choroba tropikalna /Sud pralad/*, 2004), co sugeruje związek tajskiego buddyzmu z tradycją ludową i animizmem<sup>26</sup>.

Podobnie jak niektóre postacie filmowe, tak i buddyzm ma u Apichatponga wymiar „widmowy” – jest nie tyle doświadczeniem religijnym, ile sposobem patrzenia na otaczający świat oraz narzędziem pozwalającym uporać się z gniewem i rozpaczą po stracie bliskich osób<sup>27</sup>. Do pewnego stopnia można się zgodzić z tezą Andersa Bergstroma, że jego twórczość wpisuje się w postsekularny nurt współczesnej sztuki, choć w żadnym razie nie chodzi o przepracowanie zachodniej metafizyki, a jedynie o podważenie rodzimych form duchowości, powiązanie wymiaru sakralnego ze świeckim, przeszłości z teraźniejszością oraz wynikające z tego przekonanie o konieczności wzięcia odpowiedzialności za własne czyny (do tego zmierza tytułowy bohater)<sup>28</sup>.

*Wujek Boonmee* rozpoczyna się od ujęcia wołu zrywającego się z uwięzi, co stanowi wyraźne nawiązanie do serii obrazów ilustrujących drogę do prawdziwej mądrości, którymi posłużył się Bae Yong-kyun w *Dlaczego Bodhidharma wyruszył na wschód?* Akcja rozgrywa się w wiejskiej scenerii podczas spotkania rodzinnego, kiedy to wieczorem domownicy gromadzą się przy stole, a w pobliżu nich krążą duchy i zjawy (zmarła żona, syn przemieniony w zwierzę). W jednym z wywiadów reżyser sygnalizował, że scenariusz powstał na podstawie książki podarowanej mu przez pewnego mnicha<sup>29</sup>, ale ważną rolę odgrywa także kontekst historyczny i polityczny, wyrosły z potrzeby uporania się z traumatycznymi wydarzeniami, jakie rozegrały się przed laty w regionie, w którym mieszkają bohaterowie. Buddyjska nauka o wędrowce dusz i kolejnych wcieleniach ma w tym filmie nie tylko wymiar religijny: *pamięć o przeszłym życiu oznacza wyzwolenie się spod ograniczeń jednostkowej pamięci i tożsamości, otwarcie się na nieskończoną liczbę innych istnień, które przenikają nas i zebrane razem stwarzają nieoczekiwane możliwości działania*<sup>30</sup>.

W filmach Bae Yong-kyuna, Im Kwon-taeka czy Apichatponga Weerasethakula odnajdujemy próby odmiennego spojrzenia na buddyzm, wyrosłe z chęci odejścia od postrzegania go wyłącznie w kategoriach praktyki medytacyjnej oraz odrzucenia charakterystycznej dla produkcji amerykańskich egzotyżacji w sposobach prezentowania Wschodu jako pełnego tajemnic, będącego zaprzeczeniem cywilizacji zachodniej. W ich filmach buddyzm staje się afirmacją życia we wszystkich jego postaciach, zawiera możliwość połączenia wymiaru duchowego i materialnego. Prawdziwą mądrość można osiągnąć poprzez działanie – nie wypływa ona wyłącz-

nie ze studiowania pism świętych, ale z osobistych przeżyć. Oświecenie – powiada Daisetz T. Suzuki – *ujawnia uprzednio ukryty sens naszych codziennych, zwykłych, indywidualnych doświadczeń*<sup>31</sup>.

KRZYSZTOF LOSKA

- <sup>1</sup> Por. R. Gethin, *Podstawy buddyzmu*, tłum. T. Macios, A. Stępień, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 257.
- <sup>2</sup> Por. E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wy-rwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2005.
- <sup>3</sup> Por. K. Loska, *Orientalne gwiazdy Hollywood*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 93-94, s. 21-34.
- <sup>4</sup> S. A. Suh, *Silver Screen Buddha. Buddhism in Asian and Western Film*, Bloomsbury Academic, London 2015, s. 9.
- <sup>5</sup> H. Yi, *The Real, Anti-real, and Transcendental in Four Korean Buddhist Films*, w: *Pathways into Korean Language and Culture: Essays in Honor of Young-Key Kim-Renaud*, red. Sang-Oak Lee, G. Iverson, Pagijong Press, Seoul 2003, s. 637-52.
- <sup>6</sup> F. Cho, *Imagining Nothing and Imaging Otherness in Buddhist Film*, w: *Imag(in)ing the Other: Filmic Visions of Community*, red. D. Jaspers, S. Brent Plate, Scholar's Press, Atlanta 1999, s. 169-195.
- <sup>7</sup> Na temat mitu Shangri-La pisze Peter Bishop, *The Myth of Shangri-La: Tibet, Travel Writing and the Western. Creation of Sacred Landscape*, University of California Press, Los Angeles 1989.
- <sup>8</sup> Por. J. Mi, J. C. Tonic, *Consuming Tibet. Imperial Romance and the Wretched of the Holy Plateau*, w: *Buddhism and American Cinema*, red. G. Storhoff, J. Whalen-Bridge, SUNY Press, Albany 2014, s. 59.
- <sup>9</sup> W 1904 roku wojska brytyjskie wkroczyły do Tybetu, a ich dowódca, płk Francis Edward Younghusband, był pierwszym Europejczykiem, który po blisko półwieczu pojawił się w Lhasie.
- <sup>10</sup> T. Masuzawa, *From Empire to Utopia: The Effacement of Colonial Markings in Lost Horizon*, „Positions: East Asia Cultures Critique” 1999, t.7, nr 2, s. 556. Tybet jako ostatnie miejsce na Ziemi, w którym można wyobrazić sobie utopię, powraca w wielu filmach.
- <sup>11</sup> R. S. Green, *Buddhism Goes to the Movies: Introduction to Buddhist Thought and Practice*, Routledge, London 2014, s. 10.
- <sup>12</sup> T. Bhikkhu, *Buddhist Romanticism*, Metta Forest Monastery, Valley Center 2015, s. 13-14.
- <sup>13</sup> Por. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006. Na powiązanie buddyjskiej ścieżki rozwoju z rytuałami inicjacyjnymi zwróciła uwagę Eva Mullen w artykule *Buddhism, Children, and the Childlike in American Buddhist Films*, w: *Buddhism and American Cinema*, dz. cyt., s. 45.
- <sup>14</sup> W kontekście amerykańskich filmów o buddyzmie Che-ming Yang pisze o zniekształceniu przesłania, błędnym rozumieniu podstawowych pojęć i nakładaniu chrześcijańskiej terminologii na buddyjskie nauki (np. mantra traktowana jak modlitwa) przy równoczesnym sugerowaniu autentyczności i wiarygodności. Por. *Buddhism as Orientalism on American Cultural Landscape: The Cinematic Orientalization of Tibetan (Tantric) Buddhism*, „Arts and Social Sciences Journal” 2010, <http://astonjournals.com/ass>.
- <sup>15</sup> Odczytanie większości wspomnianych powyżej filmów w kontekście filozofii buddyjskiej pojawiło się w opublikowanej niedawno książce *Buddhism and American Cinema* pod redakcją Gary’ego Storhoffa i Johna Whalena-Bridge’a. Z kolei Ronald Green, autor *Buddhism Goes to the Movies*, wybrał do analizy inne filmy amerykańskie: *Podziemny krąg (Fight Club)*, 1999, reż. David Fincher), *Życie świadome (Waking Life)*, 2001, reż. Richard Linklater), *Jak być sobą (I Heart Huckabees)*, 2004, reż. David O. Russell).
- <sup>16</sup> Na uproszczoną wizję buddyzmu w filmie Kima zwraca uwagę Magdalena Kempna-Pieniążek w książce *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 103-105.
- <sup>17</sup> Po premierze filmu Kima w prasie zachodniej pojawiły się sprzeczne opinie na temat jego wartości: jedni krytycy – jak Andrew Sarris – pisali, że reżyserowi udało się uchwycić kwintesencję wiary buddyjskiej, drudzy zaś – jak Tony Rayns – wyrażali sceptycyzm, stwierdzając, że film jest skierowany do wyłącznie widzów niemających pojęcia o buddyzmie, jeszcze inni podkreślali chrześcijańskie spojrzenie na buddyzm (Kim wychował się w rodzinie chrześcijańskiej). Koreański reżyser podkreślał, że przed realizacją filmu nie czytał

- niczego na temat buddyzmu i nie konsultował się ze specjalistami. Por. H. S. Chung, *Kim Ki-duk*, University of Illinois Press, Chicago 2012, s. 108.
- <sup>18</sup> Film poprzedza motto mające postać krótkiego koanu: *Uczniowi, który zapytał go, w jaki sposób wyrazić prawdę, bez słowa pokazał kwiat*. W zdaniu tym zawiera się przekonanie, że prawdy nie można oddać za pomocą słów, trzeba jej doświadczyć bezpośrednio. Francisca Cho widzi w filmach koreańskich reżyserów rodzaj obrazowych koanów dla widzów, a zarazem przykład sztuki sakralnej, której siła polega na zdolności do przedstawienia tego, co nieobecne. F. Cho, *Imagining Nothing and Imagining Otherness in Buddhist Film*, w: *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*, red. S. Brent Plate, D. Jaspers, Scholars Press, Atlanta 1999.
- <sup>19</sup> Por. A. Kozyra, *Estetyka zen*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010, s. 33.
- <sup>20</sup> Znaczenie tego cyklu dla buddyzmu omawia Daisetz T. Suzuki, *The Ten Oxherding Pictures*, w: *Readings in Eastern Philosophy: An Open Source Text*, red. L. Archie, J. G. Archie, s. 172-186, <http://philosophy.lander.edu/oriental/reader/reader.pdf>. Fragment ten pochodzi z książki Suzukiego *Manual of Zen Buddhism*, wydanej po raz pierwszy w 1935 roku. Na szczególną rolę tych obrazów w filmie Bae wskazuje Michael L. Gillespie w tekście *Picturing the Way in Bae Yong-kyun's Why Has Bodhidharma Left for the East?* „Journal of Religion and Film” 1997, t. 1, nr 1.
- <sup>21</sup> D. E. James, *Im Kwon-Taek: Korean National Cinema and Buddhism*, „Film Quarterly” 2001, t. 54, nr 3, s. 24.
- <sup>22</sup> Różne wersje tej opowieści szczegółowo analizuje Reiko Ohnuma, *The Story of Rūpāvati: A Female Past Birth of the Buddha*, „Journal of the International Association of Buddhist Studies” 2000, t. 23, nr 1, s. 103-146.
- <sup>23</sup> Fragment Sutry Gaṇḍavyūha – końcowego rozdziału Sutry Girlandy Kwiatów (Avatamsaka Sutra) – podaje za tłumaczeniem angielskim Diany Y. Paul, *Women in Buddhism. Images of the Feminine in the Māhāyāna Tradition*, University of California Press, Berkeley 1985, s. 160. Bohaterem tej sutry jest Sudhana, syn kupca, który na ścieżce prowadzącej do oświe-
- cenia spotyka 52 nauczycieli, z których 20 to kobiety, symbolizujące cierpliwość (ksanti) i wyciszenie namiętności (virāga). Filmowe odniesienia do tych samych fragmentów tekstu pojawiają się również w *Drodze Buddy (Hwa-eomgyeong, 1993, Jang Sun-woo)*, opowieści o chłopcu, który po śmierci ojca wyrusza na poszukiwania matki. Podczas wędrówki – podobnie jak Sudhana – spotyka wiele osób, które udzielają mu rad i wskazują drogę (żebraków, włóczęgów, pijaków, niewidomego, a nawet prostytutkę).
- <sup>24</sup> S. A. Suh, *Silver Screen Buddha*, dz. cyt., s. 99. Autorka wskazuje również na pokrewieństwo bohaterki filmu z postacią Vasumitry, proponując feministyczne spojrzenie na tradycję buddyjską.
- <sup>25</sup> W sanskrycie mantra kończąca Sutę Serca brzmi *Gate, gate, paragate, parasamgate bodhi svaha*, co się tłumaczy: *przeszła, przeszła na drugi brzeg, przeszła poza drugi brzeg – Svaha!*
- <sup>26</sup> Na powiązanie seksualności i buddyzmu w filmach Apichatponga zwróciła uwagę Arnika Fuhrmann, *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*, Duke University Press, Durham 2016, s. 122-159.
- <sup>27</sup> W ten sposób Apichatpong tłumaczy swoje rozumienie buddyzmu w rozmowie z Kieronem Corlessem, *Symbols of Transformation*, „Sight and Sound” 2010, t. 20, nr 10, s. 19-20.
- <sup>28</sup> Por. A. Bergstrom, *Spectres of Modernity: The „Post-Secular” Cinema of Apichatpong Weerasethakul*, w: *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema*, t. 3, red. K. R. Morefield, N. S. Olson, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, s. 139-156.
- <sup>29</sup> J. Suter, *Apichatpong Staging the Photo Session*, „Asian Cinema” 2013, t. 24 nr 1, s. 58.
- <sup>30</sup> U. Chung, *Crossing over Horror: Reincarnation and Transformation in Apichatpong Weerasethakul's Primitive*, „Women's Studies Quarterly” 2012, t. 40, nr 1/2, s. 219.
- <sup>31</sup> D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 10.