

Ciało i płeć w filmach sztuk walki na przykładzie *Śmiertelnego pojedynku* Ching Siu-tunga

GRZEGORZ P. KOWALSKI

Nowy kolonializm, czyli jak kinematografia niewielkiej wysepki podbija świat

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku widzowie filmowi w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych zaczęli z uwagą spoglądać w stronę kinematografii Dalekiego Wschodu, dotąd tajemniczej i egzotycznej, kojarzącej się głównie z nazwiskami Japończyków Akiry Kurosawy i Yasujiro Ozu. Teraz przyszła pora na odkrycie kina Takesiego Kitano, Tran Anh Hunga czy Chan-wook Parka. Obok nich znalazły się także filmy akcji zrealizowane w Hongkongu, wśród których dużą popularność zyskały przepełnione śmiercią krwawe balety Johna Woo. Jednak najważniejszym momentem była bez wątpienia zachodnia premiera filmu *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (2000) Anga Lee, a potem Oscar dla niego za najlepszy film nieanglojęzyczny. Po raz pierwszy od czasów Bruce'a Lee świat zachodni przypomniał sobie, że gdzieś na małej wyspie u południowych wybrzeży Chin powstają filmy, których głównym tematem są wschodnie sztuki walki, a konkretnie kung-fu. Postaciami dominującymi w tych filmach niekoniecznie musieli być muskularni mężczyźni – ich miejsce zajęły biele władające mieczami kobiety.

Spośród wszystkich reżyserów z Hongkongu, parających się kobiecą odmianą kina *wuxia* (jak Chińczycy zwykli nazywać szeroko pojętą kinematografię wschodnich sztuk walki), dziś najciekawszy wydaje się Ching Siu-tung, wzięty choreograf. Sięga do tradycji klasycznej opery pekińskiej, zadaje pytania o znaczenie płci w świecie sztuk walki oraz o podstawy społecznych ról płciowych w patriarchalnym społeczeństwie chińskim. Warto przyjrzeć się twórczej biografii Ching Siu-tunga oraz warunkom historyczno-społecznym, które miały wpływ na obierane przez niego tematy.

Urodził się w 1953 r. Jego ojcem był Cheng Kang, więc niemal wychowywał się na planie filmowym. Choć nie miał żadnego wykształcenia filmowego (co z pewnością odróżnia go od innych twórców tzw. hongkońskiej Nowej Fali, o czym później), zdobył wszechstronne umiejętności w szkole opery pekińskiej, co umożliwiło mu pracę kaskadera w wytwórni braci Shaw. Z racji niskiego wzrostu i wątej postury dublował zwykle postaci kobiece. Wkrótce okazało się,

iz jest całkiem utalentowanym choreografem, zaczął więc zajmować się też reżyserią akcji w filmach *wuxia*. Jego umiejętności nie umknęły uwagi będącego wówczas u progu wielkiej kariery reżysera Tsui Harka, który zatrudnił go przy swych najważniejszych filmach, między innymi *Dangerous Encounter – 1st Kind* (1980), *Zu: Warriors from the Magic Mountain* (1983) czy *Peking Opera Blues* (1986). Rozgłos towarzyszący tym produkcjom pomógł artyście zrealizować jego reżyserski debiut *Śmiertelny pojedynek* (1982) i choć historia dwóch rywalizujących mistrzów miecza oraz córki starego *shifu* odważnie przekraczającej granice społecznych ról płciowych nie była szczególnym przebojem, to jednak dowiodła, iż filmowiec ten dobrze sobie radzi z połączeniem klasycznych konwencji kina *wuxia* z wątkami nadprzyrodzonymi ¹.

W 1987 roku Tsui Hark wyprodukował przełomowy film w karierze Ching Siu-tunga – epicką historię o walce żywych i umarłych pod tytułem *Chińskie duchy* (1987), wysokobudżetową adaptację opowiadań Pu Sung linga. Film zachwycał rozmachem produkcji i efektami specjalnymi – w wyniku starań amerykańskich specjalistów z tej dziedziny sprowadzonych do Hongkongu przez Tsui Harka ².

Ogromna popularność filmu sprowokowała powstanie jeszcze dwóch równie udanych kontynuacji oraz pozwoliła autorowi na realizację, także w kooperacji z Tsui Harkiem, kolejnej wysokobudżetowej trylogii. Dziś filmy z cyklu *Swordsmen* (1990) uważa się za najważniejszą w historii gatunku dyskusję na temat roli męskiego bohatera w kinie *wuxia*.

Po ogromnych sukcesach na początku lat dziewięćdziesiątych filmy reżysera trochę straciły na jakości. Najciekawsze jego dzieła powstawały we współpracy z innymi reżyserami. W 2003 r. artysta wyreżyserował także film *Bestia* (2003) – jedyną w swej karierze produkcję nakręconą w Stanach Zjednoczonych dla hollywoodzkich producentów, ze Stevenem Seagalem w roli głównej. Mogłoby się wydawać, iż moment ten będzie przypieczętowaniem jego azjatyckiej kariery, jednak w tym samym czasie zajmował się też reżyserią akcji na planie dwóch głośnych filmów Zhanga Yimou: *Hero* (2002) i *House of Flying Daggers* (2004).

Filmy Ching Siu-tunga, szczególnie zaś te z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, stworzyły nową jakość w dziedzinie kina kung-fu, sięgając po tematy dotąd w gatunku nieznanne, przekraczając wszelkie możliwe tabu i prowadząc nieustanną dyskusję z tradycją, tworzoną w głównej mierze przez literaturę ludową, teatr oraz kino popularne. Wydaje się więc, iż kluczem do zrozumienia jego twórczości jest poznanie tradycji, do której odnosi się on nieustannie, bez względu na to, czy traktuje ją jako wzorzec negatywny, czy pozytywny.

Przed Ching Siu-tungiem, czyli krótka historia sztuki filmowej

Jeśli zgodzimy się z twierdzeniem, iż sztuka filmowa narodziła się w Paryżu, wraz z pierwszym publicznym pokazem wynalazku braci Lumière w grudniu 1895 roku, to Hongkong musiał czekać na swój pierwszy film 14 lat. W roku 1909 amerykański biznesmen Benjamin Brodsky (w innych źródłach znany także jako Brasky lub Pulaski) sfinansował produkcję *Stealing the Roasted Duck* w reżyserii weterana sceny Lianga Shaobo (David Bordwell wspomina jeszcze o drugim filmie z tego samego roku – *Right and Wrong with Earthenware Dish* –

stwierdzając jednocześnie, iż oba dzieła zaginęły bez śladu³). Kręcony w kolonii film był projektem szanghajskiego studia Asia Film. W początkowym okresie chińskiej sztuki filmowej Hongkong służył jedynie za plan zdjęciowy wytwórniom z Szanghaju będącego tym samym pierwszym „Hollywoodem Wschodu”.

Pierwsza w Hongkongu wytwórnia filmowa, Chinese American Film, powstała dopiero w roku 1913, także z inicjatywy Brodsky'ego, z udziałem reżysera teatralnego Li Minweja, i wypuściła tylko jeden film, nigdy niewyświetlony w kolonii⁴. Główną rolę żeńską (o wiele mówiącym tytule *Chuang Tze Tests His Wife*) zagrał także Li, albowiem w tamtych latach zawód aktora był w Chinach zarezerwowany tylko dla mężczyzn.

Ten sam Li Minwei stanął w roku 1923 na czele pierwszej w pełni chińskiej wytwórni filmowej China Sun, która z czasem weszła w układ z United Photoplay Service (UPS), firmy początkowo umiejscowionej w Honkongu, później jednak przeniesionej do Szanghaju.

W tym kontekście warto wspomnieć, iż w niemym okresie kinematografii chińskiej zarysowała się dość popularna figura silnej postaci kobiecej, zwykle padającej ofiarą okrutnych mechanizmów społecznych, wynikających oczywiście z tradycji kultury patriarchalnej. Temat ten został opracowany przez Miriam Bratu Hansen, która stwierdza, iż *sprzeczności współczesności wyrażane są przez figurę kobiety, bardzo często, dosłownie, przez ciało kobiety, która próbuje przeżyć owe sprzeczności, ale zazwyczaj jej się to nie udaje, i która pod koniec filmu staje się martwym ciałem*⁵. Autorka, odnosząc się do teorii Yingjin Zhanga, wyróżnia cztery typy kobiecych postaci w omawianych filmach, stwierdzając jednocześnie, iż jest to podział uproszczony i wprowadzając własne rozwinięcie. Wspominam o tym, gdyż jedną z aktorek ówczesnego kina, słynącą z ról opisywanych przez Hansen, była (porównywana do Grety Garbo i Marleny Dietrich) Ruan Lingyu – czołowa gwiazda UPS-u. W filmie *Goddess* (1934, reż. Wu Yonggang) wcieliła się w postać kobiety, która została prostytutką, aby móc wyżywić swoje nieślubne dziecko. Gdy chłopiec zostaje usunięty ze szkoły (albowiem wychodzi na jaw zajęcie jego matki), kobieta wdaje się w kłótnię ze swym alfonsiem i przypadkowo zabija go, za co trafia do więzienia. Staje się zatem ofiarą systemu, który dobre intencje czyni powodem upadku kobiety.

Jest to oczywiście tylko jeden z przykładów odważnego kobiecego kina szanghajskiego, z którego później wyewoluuje kino hongkońskie, a bez którego, moim zdaniem, filmy Ching Siu-tunga nie mogłyby powstać.

Jednakże z punktu widzenia niniejszej pracy dużo ciekawsze wydają się początki samego gatunku kina sztuk walki, nazywanego przez Chińczyków *wuxia pian*. Pierwsze filmy kung-fu powstawały w Chinach już w niemej epoce lat dwudziestych. Podobnie jak w Europie jednym z wczesnych gatunków filmowych był po prostu sfilmowany teatr, nazywany zwykle filmem d'Art, tak też w Azji wystarczyło zarejestrować dowolne przedstawienie opery pekińskiej, aby przyciągnąć widownię do kin. Opera nie była w Chinach wysublimowaną sztuką dla intelektualistów, tylko plebejską rozrywką, szalenie popularną przed nadejściem filmu. Lecz pozbawiona muzyki i śpiewu (z powodu ograniczeń technicznych kina przed przełomem dźwiękowym) ograniczała się jedynie do popisów fizycznej sprawności aktorów – mistrzów akrobacji i sztuk walki. Jednym z interesujących przykładów kina *wuxia* jest wyprodukowany przez Li Minweja w ro-

ku 1927 *Romance of the West Chamber* (na zachód eksportowany pod tytułem *Way Down West*) – niezrównany przykład filmu z gatunku *fantasy martial arts niemej ery* (...) zwiastujący filmy Kinga Hu i Tsui Harka⁶.

Gdy w połowie lat trzydziestych rząd Czang Kaj-szeka wprowadził prawa cenzuralne, zabraniające produkcji filmów łączących elementy magii i sztuk wal-ki, prowadzona przez Shao Zuiwenga wytwórnia Tianyi Studios przeniosła się z Szanghaju do Hongkongu. Moment ten można w zasadzie uznać za początek kina *wuxia* w Hongkongu. Powstające wówczas filmy oszałamiały widzów niesamowitymi zdolnościami mistrzów kung-fu, takimi jak na przykład miotanie animowanymi sztyletami przebijającymi ściany.

Kolejnym ważnym punktem na osi rozwoju gatunku jest emigracja artystów, uciekających przed japońską okupacją, z Chin kontynentalnych (a głównie z Szanghaju, co przyczyniło się do utraty dawnej pozycji tego miasta). Byli wśród nich zarówno filmowcy, budujący natychmiast późniejszą potęgę hongkońskich wytwórni, jak i aktorzy oraz reżyserzy opery pekińskiej. Gdy po drugiej wojnie światowej popularność tego medium znacznie spadła z powodu, w dużej mierze, dostępności masowo produkowanych „filmów mówionych”⁷, wielu artystów opery ratowało się, szukając pracy w kinie. Przyczyniło się to do znacznego wzrostu poziomu technicznego produkowanych filmów, głównie w zakresie akrobacji, choreografii scen pojedynków oraz zastosowania metalowych lin do podwieszania aktorów, dających im nadludzką zdolność latania.

Ewolucja szła w kierunku eksponowania fizycznej sprawności aktorów i tym samym nadludzkich możliwości bohaterów, oczywiście w somatycznym aspekcie. W filmach tych ciało bohatera stało się jego główną bronią, a dla filmowców zmieniło się w poligon eksperymentów technicznych i pole do popisu nieograniczonej fantazji.

Jednak w latach pięćdziesiątych kinematografia w języku kantońskim przeżywała w Hongkongu wyraźny kryzys, spychana na margines przez wspierane wyższym (a pochodzącym od firm z kontynentu) budżetem filmy w dialekcie mandaryńskim. Zaś gatunkiem dominującym tego nurtu produkcji nie był *wuxia pian*, lecz musical – hybrydalne połączenie klasycznego chińskiego filmu operowego z wpływami hollywoodzkimi. Na skutek ogromnej popularności tego gatunku producenci zaczęli umieszczać numery muzyczne w każdym niemal filmie, bez względu na to, do jakiej konwencji należał. Gwiazdami zaś były głównie kobiety, należące do dwóch typów („słodkiej” oraz „kwaśnej” piękności) piosenkarki, będące spadkobierczyniami słynnych dam do towarzystwa z epoki Qing, nazywanymi przez przybyszów z zachodu „sing-song girls”.

Oprócz samych piosenek (których teksty, wyświetlane na ekranie, publiczność śpiewała wraz z gwiazdami kina jak w dzisiejszym karaoke) były one główną atrakcją przyciągającą widownię do kin. Fakt ten, w połączeniu z wpływem, jaki na ówczesne kino wywarła twórczość Yue Fenga, reżysera eksplorującego tematykę kobiecą, twórcy silnie feministycznych melodramatów z późnych lat czterdziestych i pięćdziesiątych, sprawił, iż postaci męskie zaczęły blaknąć i tracić na sile, spychane w cień pięknych i silnych kobiet. W wyniku tych procesów ekranowi mężczyźni stali się słabi, bezradni i żałośnie romantyczni, niezdolni do wzbudzenia u widza jakichkolwiek silniejszych emocji. Stan ten przeciągał się aż do późnych lat sześćdziesiątych.

Pod koniec dekady publiczność była już zmęczona brakiem silnych protagonistów, co zapoczątkowało serię filmów ukazujących jednocześnie dwa typy męskiego bohatera: słabego romantyka i silnego *macho*. Przykładem takiego filmu może być *My Dreamboat* z roku 1967, w reżyserii Tao Qin. Główna bohaterka filmu musi dokonać wyboru pomiędzy dwoma adoratorami, a zwycięzcą w rywalizacji zostaje ten twardy. Lily Ho, gwiazda odtwarzająca główną rolę kobiecą, pojawiła się dwa lata później w *The Singing Thief* (1969), zdumiewającej kombinacji filmu muzycznego z gatunkiem kung-fu, ostatecznie przypięczętowującej zmierzch kobiecego musicalu i tryumf męskiego *wuxia*⁸.

Reżyserem wspomnianego dzieła był Zhang Che, artysta który (obok Lau Kar-leunga) jest uważany za najważniejszego twórcę mizoginistycznego kina kung-fu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. To właśnie z jego cyklu, poświęconego historii klasztoru Shaolin, pochodzi typowa dla tamtego okresu para męskich wojowników, lojalnych zawsze wobec siebie bohaterów, gotowych na każde poświęcenie w imię braterstwa. Trudno nie zauważyć łączącej tych bohaterów homoerotycznej więzi, która jednak w żaden sposób nie przeszkadzała im w zdobywaniu uwielbienia kobiet i podziwu mężczyzn azjatyckiej publiczności. Warto także wspomnieć, iż zazwyczaj jeden z bohaterów wyrażał bardziej męski styl *macho*, podczas gdy drugi charakteryzował się wyraźną delikatnością i wrażliwością. Największymi gwiazdami Zhanga byli: muskularny Ti Lung oraz delikatny David Chiang⁹. Postaci te będą w przyszłości miały duży wpływ na twórczość Ching Siu-tunga, w szczególności zaś na debiutancki *Śmiertelny pojedynek*.

Twórczość Zhanga Che miała też wpływ na technikę filmową w Hongkongu. Był on prekursorem agresywnego, szybkiego montażu scen akcji, którego oddziaływanie da się zauważyć w twórczości wszystkich chyba reżyserów Nowej Fali, przy czym za największego ucznia i spadkobiercę Zhanga uważa się Johna Woo¹⁰.

Mniej więcej tym samym czasie w Azji, a później także w Europie i Stanach Zjednoczonych, eksplodował fenomen popularności Bruce'a Lee, pociągając za sobą masę naśladowców tak za życia, jak i po przedwczesnej śmierci Małego Smoka. Jako że kobiety są praktycznie nieobecne w filmografii aktora, zaczęły one stopniowo znikać z całej produkcji gatunku sztuk walki, aby powrócić tryumfalnie dopiero w latach osiemdziesiątych, tym razem jako bohaterki policjantki w osadzonych w czasach współczesnych filmach akcji.

Gdy widownia znudziła się historycznymi opowieściami o legendarnych lub rzeczywistych mistrzach klasztoru Shaolin, a także rewizjonistycznymi komediami kung-fu spod znaku Jackie Chana, Sammo Hunga i Yuena Woo-pinga, do głosu doszła grupa młodych twórców, nazywana obecnie hongkońską Nową Falą. Choć o zjawisku tym szerzej będę pisał później, muszą wspomnieć teraz, iż twórcy ci są w dużej mierze odpowiedzialni za odejście od klasycznych formuł kina sztuk walki i przeniesienie akcji do współczesnego Hongkongu, zindustrializowanej strefy wymagającej nowych typów bohaterów i odpowiadających im stylów walki oraz nowych konwencji gatunkowych. Wówczas to, obok zdominowanego przez *męskie rytuały śmierci* kina Johna Woo¹¹, pojawiły się dzieła, w których główne role odgrywały świetnie wytrenowane mistrzyni sztuk walki przewyższające swoimi zdolnościami męskich przeciwników.

Pośród największych gwiazd nurtu należy zapewne wymienić Cynthię Rothrock – jedyną chyba aktorkę spoza Azji, która zyskała w Hongkongu niepodwa-

żalny status gwiazdy (warto zaznaczyć, że nie udało się to żadnemu aktorowi), Michelle Yeoh (znaną europejskiej publiczności z roli w *007: Jutro nie umiera nigdy* /1997/) oraz Moon Lee i Tsumurę Yukari¹². Dwie ostatnie aktorki wstąpiły się rolami w subgatunku ukazującym zwykle bohaterkie policjantki w walce ze złem, a nazywanym przez fanów *girls'n'guns*.

W latach dziewięćdziesiątych twórcy nowofalowi, a głównie dwaj spośród nich: Tsui Hark i Ching Siu-tung, ponownie dokonali przewrotu w dominujących trendach, przywracając tym razem do łask historyczne kino *wuxia*. Drugi ze wspomnianych artystów uczynił rolę kobiety w *jianghu*, czyli świecie sztuk walki¹³, jednym z centralnych tematów swojej twórczości, na stałe zapisując się w historii kina dziełami tak nowatorskimi i zaskakującymi, jak druga i trzecia część słynnej trylogii *Swordsman*.

Transgresyjne filmy Chinga wycisnęły piętno na całej późniejszej kinematografii w Chinach, umożliwiając powstanie takich filmów, jak *Przyczajony tygrys, ukryty smok* Anga Lee, który dzięki międzynarodowej współpracy i wysokiemu budżetowi zyskał sławę ogólnoświatową, ukazując widzowi zachodniemu kobiecą stronę kina sztuk walki.

System studyjny, czyli jak w Hongkongu zbudowano Hollywood

Wprawdzie w Hongkongu od początku funkcjonowały wytwórnie filmowe, a korporacja Tianyi Studios działała w regionie już w trzeciej dekadzie XX wieku, to jednak o prawdziwych potentatach, porównywalnych chociażby z „wielką piątką” klasycznego Hollywood, możemy mówić dopiero od lat pięćdziesiątych. Wtedy to pojawiły się na lokalnym rynku dwie konkurujące ze sobą korporacje, których ogromna produkcja zdominowała na długie lata cały lokalny przemysł filmowy.

W roku 1953 w kolonii rozpoczęła pracę wytwórnia The Motion Picture and General Investment Company, w skrócie nazywana MP & GI. Wytwórnia była prowadzona z Singapuru przez malezyjskiego potentata medialnego Loke Wan Tho, posiadacza kin i punktów dystrybucyjnych w całej Azji, który zajął się produkcją filmową. W dwa lata później nabył on w Hongkongu studia filmowe, tym samym ułatwiając produkcję i ugruntowując swoją pozycję na lokalnym rynku. Po nagłej śmierci założyciela w 1964 roku firma została przemianowana na Cathay Film Company.

Jej głównym rywalem była organizacja słynnych braci Shaw. Czterej bracia byli potentatami medialnymi i posiadaczami kin. W początkach lat trzydziestych zajęli się także produkcją. W roku 1957 najmłodszy z nich, Run Run Shaw, przeniósł się z Singapuru do Hongkongu, by otworzyć tam nową wytwórnię i tym samym zapoczątkować nowy rozdział tak w historii swej rodziny, jak i lokalnego przemysłu filmowego. Cztery lata później ukończył budowę Movietown, ogromnego kompleksu nad zatoką Clearwater w Nowych Terytoriach.

Twórcy hongkońskiej potęgi nigdy nie ukrywali, że ich wzorem do naśladowania, ideałem, który chcieli odtworzyć w rodzimych warunkach, było Hollywood ze swego klasycznego okresu, wraz liniowym systemem produkcji, ogromną wydajnością oraz kontraktami zapewniającymi wytwórni wyłączność w pracy z reżyserami i gwiazdami. Trzeba uczciwie przyznać – obaj konkurenci osiągnęli swój cel¹⁴.

Jeśli zgodzimy się z założeniami Gwendolyn Audrey Foster, która porównuje system produkcyjny wczesnego Hollywood do plantacji bawełny wykorzystującej niewolników¹⁵, nie sposób zaprzeczyć, iż metafora ta jeszcze bardziej pasuje do stylu pracy Run Run Shaw. Tak jak Inceville, miasteczko studyjne zbudowane przez Thomasa Ince'a w roku 1912 w Kalifornii, było wyposażone, oprócz studiów nagraniowych, plenerów i rekwizytorni, w sale sypialne i stołówki dla pracowników, tak też w Movietown wszyscy zatrudnieni spali, odżywiali się i pracowali, nie opuszczając swojej „plantacji” niczym niewolnicy. Kompleks działał dwadzieścia cztery godziny na dobę przez siedem dni w tygodniu, zaś 1200 zatrudnionych pracowało w systemie dziesięciogodzinnych zmian. Co więcej, Shaw zabraniał swoim ludziom formowania związków zawodowych, rzekomo dla ich własnego dobra, albowiem najlepszym sposobem na zdobycie podwyżki była cięższa praca. System ten przynosił rewelacyjne efekty, czego niezaprzeczalnym dowodem jest fakt, iż w ciągu pierwszych dwunastu lat działania firma wypuściła około 300 filmów¹⁶. Doświadczenia firmy do dziś nie poszły w zapomnienie i o nieludzkim traktowaniu aktorów, w tym gwiazd, mówi się nadal. Często pracują oni przez wiele dni bez odpoczynku, czego świetnym przykładem jest znany piosenkarz i aktor Andy Lau, grający w 1991 roku w czterech filmach jednocześnie, przemieszczający się ciągle z planu na plan, śpiący tylko w samochodzie¹⁷.

Podobieństwa w systemie produkcyjnym między Hongkongiem i Hollywood przekładają się także na sposób traktowania aktora i jego ciała przed kamerą. Tak jak pierwsi reżyserzy amerykańscy nie bali się bezlitośnie eksploatować swych gwiazd, wystawiając je na ryzyko i niewygody dla dobra filmu (czego przykładem niech będą męki, jakich doświadczyła Lilian Gish, pływając na krze lodowej na planie *Niewolnicy miłości* /1920/ D. W. Griffitha¹⁸), tak też aktorzy z Hongkongu muszą nierzadko ryzykować życie w niebezpiecznych scenach, aby zadowolić wybredną publiczność (co zostało nawet ukazane w filmie Ann Hui *Ah Kam* /1996/, z Michelle Yoeh w roli kaskaderki wypchniętej przez reżysera z ciężarówki pod pędzący samochód). Z kolei podejście do ciała determinuje gatunki filmowe – musical był szalenie popularny zarówno na Dalekim Wschodzie, jak i w USA, zaś komedia kung-fu całymi garściami czerpie ze slapsticku. Nie bez powodu współtwórcę pierwszego ze wspomnianych gatunków – Jackie Chana – nazywa się często współczesnym Busterem Keatonem.

Agresywne metody braci Shaw doprowadziły w 1970 roku do upadku Cathay, lecz nie mieli oni okazji cieszyć się monopolem. Zniknięcie ze sceny jednego giganta utworzyło idealne miejsce dla nowego. Raymond Chow i Leonard Ho, dwaj menedżerowie Run Run Shaw, odeszli od pracodawcy w roku zamknięcia Cathay celem założenia własnej firmy, wykupili studia upadłej wytwórni w Diamond Hill i rozpoczęli produkcję pod szyldem Golden Harvest. Ich sposób na sukces był jednak zupełnym przeciwieństwem strategii niedawnych szefów. W miejsce scentralizowanego systemu produkcji wprowadzili sieć mniejszych jednostek prowadzonych przez utalentowanych twórców, a finansowanych ze wspólnego budżetu. System taki dawał artystom większą swobodę twórczą, kusząc utalentowanych reżyserów i aktorów¹⁹. Jeśli zdamy sobie sprawę z faktu, że dla azjatyckiej publiczności gwiazdy od dawna były ważniejsze niż fabuła, konwencja gatunkowa czy nazwisko reżysera, strategia ta dawała nowym producentom ogromną przewagę²⁰.

W krótkim czasie pozyskali oni współpracę Kinga Hu, Jimmy'ego Wang Yu, Lo Weja i Bruce'a Lee (których pierwszy wspólny film, *Wielki szef* /1971/, zarobił w samej kolonii 3 200 000 hongkońskich dolarów, bijąc lokalny rekord oglądalności), a także Jackie Chana, Sammo Hunga i Yuena Woo-pinga, którzy w krótkim czasie sprawili, że osadzona w czasach historycznych komedia kung-fu stała się dominującym gatunkiem ²¹.

W roku 1980 w Pachnącym Porcie pojawiła się jeszcze jedna znacząca wytwórnia, Cinema City & Films Co. Celowała ona także w komediach sztuk walki, dla odmiany osadzonych jednak w czasach współczesnych, przepełnionych nowoczesnymi efektami specjalnymi (dzięki współpracy ze specjalistami z USA) i charakteryzujących się wysokimi walorami produkcyjnymi w stylu zachodnim.

W tym samym czasie do głosu doszła hongkońska Nowa Fala, grupa młodych reżyserów wykształconych na Zachodzie, zdobywających doświadczenie w azjatyckich telewizjach i wprowadzających kino na zupełnie nowy etap rozwoju. Za jedną z najważniejszych postaci tego nurtu uważa się Tsui Harka. W 1984 roku wraz z żoną Nansun Shi założył on własną wytwórnię Film Workshop, a przy niej komórkę odpowiedzialną za efekty specjalne – Cinefex Workshop. W swojej kompanii wyprodukował wiele znaczących filmów Nowej Fali, w tym własny cykl reżyserski *Pewnego razu w Chinach*, oraz najważniejsze dzieła Johna Woo i Chinga Siu-tunga. Właśnie ten ostatni reżyser i jego *Chińskie duchy* były jednym z pierwszych sukcesów kasowych studia, między innymi za sprawą świetnej choreografii scen walki oraz tanich, acz pomysłowych i nowatorskich efektów specjalnych ²².

Zwycięski pochód kina hongkońskiego przez Azję trwał niezachwianie do roku 1993, zwanego w branży filmowej „rokiem dinozaura”. Wtedy to bowiem zdarzyła się rzecz niespotykana – pierwsze miejsce w zestawieniu wyników sprzedaży zajął film amerykański, wysokobudżetowa produkcja Stevena Spielberga *Park Jurajski* (1993). Fakt ten dał do myślenia zachodnim producentom i dystrybutorom, uświadamiając, że zamknięty rynek azjatycki można jednak zdobyć. Wzrosły inwestycje związane z promocją hollywoodzkich blockbustów w Azji i publiczność zaczęła się powoli odwracać od rodzimej produkcji. Obecnie kinematografia Pachnącego Portu przeżywa głęboki kryzys, którego nie była w stanie powstrzymać tzw. Druga Nowa Fala. Budżety filmów są mniejsze, fabuły kopiują wzorce amerykańskie w nadziei na zdobycie zachodnich widzów, rządzi tanie efekciarstwo. Producentów dobija też największe na świecie piractwo, nielegalne kopie filmów pojawiają się na rynku czasem jeszcze przed premierą kinową ²³. Produkcja filmowa, z 200 tytułów rocznie, spadła prawie o połowę, zyski ze sprzedanych biletów z 40 milionów dolarów do 23 milionów, budżety filmów z 1,5 miliona (w najlepszym okresie) do 300 tysięcy obecnie ²⁴. O twórczej wolności reżyserów i scenarzystów można zapomnieć i nic nie wskazuje na poprawę panującej sytuacji.

Przed kinem, czyli filmy kung-fu w kontekście klasycznej chińskiej literatury, opery pekińskiej i filozofii konfucjańskiej

David Bordwell, w ważnej pracy *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, stwierdza, iż *popularny film (...) jest oparty na maso-*

wych gustach, te zaś preferują siłę nad finezją, oraz dodaje, że wulgarność popularnej kinematografii osiąga swe paroksyzmiczne ekstrema w Hongkongu²⁵. Słowa te dotyczą zarówno popularności cielesnego poczucia humoru oraz wszelkich dowcipów związanych z funkcjami fizjologicznymi, jak i szeroko rozumianego kina sztuk walki, będącego bez wątpienia gatunkiem cielesnym, w tym samym stopniu co musical czy pornografia²⁶. Nie da się też ukryć, iż niemal cała hongkońska kinematografia w mniejszym bądź większym stopniu jest zarażona obecnie kung-fu. Bohaterów posługujących się pięściami i wysokimi kopnięciami można spotkać w dziełach każdego niemal gatunku, od komedii romantycznej poczynając, na horrorze erotycznym kończąc. Sam Ching Siu-tung pozenił *wuxia pian* z wieloma gatunkami filmowymi, znanymi i popularnymi na Zachodzie, aczkolwiek raczej niekojarzonymi z szeroko pojętymi *martial arts*. Świetnymi przykładami niech będą choćby takie jego filmy, jak: horror *Chińskie duchy*, mroczne science fiction *Atomowe amazonki* (1993), dzieło nowej przygody *Poszukiwacze świętej księgi* (1996) czy komedia sensacyjna *Conman in Tokyo* (2000). Chciałbym w tym miejscu prześledzić pochodzenie tych wątków w sztuce chińskiej oraz ich znaczenie w gatunkowo czystym kinie *wuxia*, z którego rozeszły się one po całej niemal tamtejszej kinematografii.

Filmy wschodnich sztuk walki opierają się zasadniczo na dwóch filarach: tradycyjnej literaturze chińskiej oraz teatrze, w głównej mierze najpopularniejszym jego nurcie, czyli operze pekińskiej. Trzecim elementem kształtującym to kino jest, głównie w zakresie postępowania bohaterów i kierujących nimi motywacji, filozofia i religia ze szczególnym uwzględnieniem filozofii konfucjańskiej.

Wuxia pian, czyli (dosłownie) *film wojowniczej rycerskości* w zakresie fabuły i psychologii bohaterów wywodzi się wprost z chińskiej literatury fantastycznej, której początki datuje się na tzw. epokę Walczących Królestw (400-220 r. p.n.e.)²⁷, poprzedzającą reformy pierwszego cesarza. Literatura ta zaś opierała się często na podaniach i legendach dotyczących nierzadko autentycznych postaci historycznych – chińskich wersji błędnego rycerza nazywanych *xiake*. Byli oni ludźmi różnych zawodów, pochodzącymi ze wszystkich klas społecznych, jednak wykształconymi w klasztorach i szkołach sztuk walki, które oprócz niesamowitych zdolności fizycznych i znajomości medycyny naturalnej wpoły im także swoisty kodeks honorowy. Byli oni zawsze lojalni wobec mistrza i braci, a życie spędzali na podróżach po Chinach, broniąc uciśnionych i zwalczając korupcję urzędników państwowych²⁸. Co ważne, ta grupa społeczna, mająca ogromną siłę i budząca niepokój kolejnych władców, nie była zarezerwowana wyłącznie dla mężczyzn – kobiety stanowiły sporą jej część. Bohaterki takie są na przykład ukazane w opowiadaniach *Kobieta z mieczem* P'ei Sing z okresu dynastii T'ang czy słynnej *Mulan*.

Nie ulega wątpliwości, iż ludzie ci byli świetnie wyszkoleni w akrobacji i sztukach walki, dlatego też niewydukowanym chińskim chłopom musieli jawić się jako magicy zdolni do nadludzkich czynów, takich jak bieganie po ścianach czy fruwanie. Stąd też opowiadające o nich historie już u swych początków przesunęły się na obszar fantastyki.

Xiake idealnie nadawali się na bohaterów ludowych, albowiem podążając drogą indywidualizmu i swoiście rozumianego honoru, podważali wszelkie auto-

rytety z władzą państwową na czele, co w kraju przez wieki niszczone przez korupcję aparatów władzy było dobrze przyjmowane przez społeczeństwo²⁹.

Jednym z najslawniejszych mistrzów tego typu jest zapewne Wong Fei-hung, żyjący w latach 1847-1924 kantoński lekarz i nauczyciel stylu kung-fu Hung Gar. W rolę Wonga wcieliło się na przełomie dziejów wielu aktorów, z których najbardziej zapamiętani zostali: Kwan Tak-hing, odtwarzający tę rolę w serii około stu (!) filmów, Jackie Chan, demitologizujący szanowaną postać w *Pijanym mistrzu* (1978) Yuen Woo-pinga oraz Jet Li w nacjonalistycznym cyklu Tsui Harka *Pewnego razu w Chinach*³⁰.

Literaturę i filmy z gatunku *wuxia* oprócz typu bohatera łączy jeszcze jedna cecha, którą jednak dużo trudniej wskazać z powodu różnic między tymi dwoma mediami. Cechą tą jest typ narracji. Nowele fantastyczne, jak zresztą znaczna większość prozy chińskiej, są opowiedziane w sposób bardzo szybki. Zdarzenia następują po sobie w niesamowitym tempie, zaś dialogi stanowią minimum, częściej opisuje się rozmowy bohaterów, niż przytacza ich słowa. Opisy miejsc i wyglądu bohaterów także są ograniczone do minimum i występują tylko tam, gdzie mają jakieś znaczenie dla fabuły. Podobnie jest w filmach – postaci mówią niewiele, używają prostego języka i chętniej chwytają za miecz, niż otwierają usta. Sprawia to, że filmy hongkońskie często bywają niezrozumiałe dla widzów nieobeznanych z konwencją.

Korzenie literackie kina kung-fu mają szczególne znaczenie w analizie twórczości Ching Siu-tunga, gdyż jedno z najważniejszych jego dzieł, niezmiernie ważne dla rozwoju gatunku w ogóle, słynna trylogia *Chińskie duchy*, jest luźną adaptacją opowiadań fantastycznych autorstwa P'u Sung-linga, pisarza żyjącego w latach 1622-1715, splatającego w dziele „*Liao-czai-ki-i*” realizm życia codziennego z folklorem ludowym³¹.

Drugim filarem kina *wuxia* jest wspomniana już opera pekińska. Pisałem już o migracji artystów scenicznych do przemysłu filmowego, jednak w tym miejscu temat wpływu jednej sztuki na drugą wymaga rozwinięcia. Choć początki tej odmiany opery sięgają aż dynastii Song (960-1280)³², to powstanie tego konkretnego gatunku wiąże się z siedemdziesiątymi urodzinami cesarza Qianlonga, panującego w latach 1736-1795. W czasie uroczystości występowały bowiem artyści z prowincji Anhui, których nowatorstwo i oryginalność doprowadziły do powstania nowego gatunku, zwanego początkowo *Jingju*, a bazującego na opowieściach z literatury i historii³³. Głównymi wyznacznikami tej sztuki są: oszalałymi kostiumy, pomalowane twarze oraz wszechstronnie uzdolnieni aktorzy, mistrzowie akrobacji, tańca i śpiewu. Całymi latami są oni szkoleni w odtwarzaniu najczęściej jednego tylko typu bohatera, dzięki czemu mogą osiągnąć prawdziwą perfekcję.

Obecnie najbardziej znanym aktorem filmowym wykształconym przez mistrzów opery pekińskiej jest Jackie Chan, mieszkający w szkole operowej od siódmego roku życia, trenujący i uczący się niemal przez cały czas, z wyjątkiem przerw na sen. Wraz ze swoimi kolegami szkolnymi: Sammo Hungiem i Yuenem Biao, należał do jednej trupy artystycznej³⁴, dziś zaś jest reprezentantem ostatniego pokolenia filmowców o rodowodzie operowym³⁵.

Spośród najważniejszych reżyserów spełniających się w gatunku *wuxia* King Hu jest uważany za tego, który pozostawał najbliższy tradycjom scenicznym. Sekwencje pojedynków w jego filmach zawsze były zawieszane gdzieś pomię-

dzy realizmem i daleko posuniętą fantastyką, albowiem bardziej od prawdziwych walk przypominają one taniec, są oparte na rytmicznych ruchach i dokładnie zaplanowanym montażu, zsynchronizowanym z rytmem drewnianych kołatek używanych w chińskiej muzyce operowej. Także z tej tradycji pochodzą znane z jego filmów silne postaci kobiece, świetnie wyszkolone zabójczynie używające swoich pięknych ciał jako doskonałych narzędzi zadawania śmierci. Podobnie jak za głównego spadkobiercę Zhanga Che uważa się Johna Woo, tak powszechnie uznany za nowofalowego ucznia Kinga Hu jest Ching Siu-tung³⁶.

Koniecznym jest w tym miejscu nadmienić o roli, jaką w hongkońskiej kinematografii odgrywa postać *martial art director*, czyli reżysera sztuk walki, którego nie należy mylić z hollywoodzkim choreografem. Dygresja ta jest niezbędna, albowiem właśnie na polu tej działalności opisywany przeze mnie twórca najczęściej zawdzięcza starszemu o pokolenie mistrzowi. Jak tłumaczy sam artysta: *W roli choreografa słuchasz poleceń otrzymanych od reżysera. Reżyser jest z tobą, by mówić ci: „zrób to, nakręć to”. I zajmujesz się tylko częścią akcji. Reżyser sztuk walki kontroluje akcję i czasem reżysera nie ma nawet na planie. Wtedy trzeba się zaangażować w rozwój fabuły. Czasem reżyser słucha poleceń reżysera akcji. Są oni naprawdę zaangażowani w historię opowiedaną przez film*³⁷.

Jako absolwent szkoły opery pekińskiej, w której przebywał od ósmego do piętnastego roku życia, Ching Siu-tung zwykle osobiście zajmuje się reżyserią akcji w swoich filmach, a także kieruje tą częścią pracy nad filmem przy projektach wielu innych reżyserów, między innymi Tsui Harka czy Zhanga Yimou. W sposób świadomy wykorzystuje dziedzictwo wielowiekowej tradycji operowej, czego przykładem niech będą takie dzieła, jak *Swordsman II* i *III*.

Zarówno literatura typu *wuxia*, jak i opera pekińska były odmianami sztuki popularnymi wśród nizin społecznych, nie zaś dworu i urzędników państwowych, a co za tym idzie, do plebsu właśnie były kierowane. Można zatem odnaleźć w nich wiele przejawów krytyki społecznej, celującej zasadniczo w korupcję i nadużycia władzy, które trapiły ludność od czasów wczesnego feudalizmu przez okres scentralizowanej władzy dynastii Qin, aż po abdykację ostatniego cesarza Pu-Yi w roku 1912.

Wiązało się to w dużej mierze z podstawowymi założeniami filozofii Kongzi, czyli mistrza Kong, w świecie zachodnim znanego pod zlatynizowanym imieniem Konfucjusz. Aby zrozumieć wpływ tego nurtu filozoficznego na kino i literaturę *wuxia*, trzeba w pierwszej kolejności zrozumieć jego znaczenie dla całego narodu chińskiego i jego historii. Feng Youlan pisze: *Człowiekowi Zachodu, który widzi, że życie Chińczyków przenika konfucjanizm, wydaje się, że konfucjanizm jest religią. Oraz dodaje: Czteroksiąg jest biblią Chińczyków, jednak w Czteroksięgu nie ma historii stworzenia świata ani żadnej wzmianki o niebie czy piekle*³⁸.

Dzieje się tak dlatego, iż praktycznie każdy wykształcony Chińczyk zna *Czteroksiąg*, czyli podstawowe pismo neokonfucjanizmu, będące pierwszą książką, z jaką zapoznaje się dzieci w szkołach podstawowych. Teksty oparte na tym dziele, aczkolwiek poddane modyfikacji mającej na celu ułatwienie zapamiętywania przez odpowiedni układ rytmiczny, służą także do nauki czytania i pisania. W zawiązku z powyższym można stwierdzić, iż filozofia ta musi przenikać wszelkie przejawy życia kulturalnego w Chinach, bez względu na to, czy odniesienia takowe mają charakter negatywny, czy pozytywny³⁹.

Za czasów drugiej dynastii, czyli panującej w latach 206 p.n.e. – 202 n.e. dynastii Han, uznano nauki Konfucjusza i uczyniono z nich dominującą filozofię, jednocześnie kładąc silny nacisk na zasadę lojalności wobec władzy, tworząc tak zwany „konfucjanizm imperialny”⁴⁰. Wiązało się to oczywiście z pewnym wypaczeniem oryginalnej myśli Pierwszego Nauczyciela, a to z kolei pociągnęło za sobą niechęć ludu do nauk, które nakazywały im wierność cesarzowi bez względu na jego poczynania. Dlatego też znaczna większość dzieł opisujących przygody mistrzów kung-fu ma charakter z gruntu antykonfucjański, bądź też nawiązuje do nauk mistrza w ich oryginalnym kształcie. Piętnuje się zatem silną i samolubną władzę, natomiast pochwała indywidualizm, przy jednoczesnym niezadawaniu krzywdy innym. Może się to wydawać dziwne, przy założeniu że mowa tu o kinie, którego główną atrakcją są starcia między bohaterami, a przemoc i wymyślne metody zadawania śmierci stanowią niezbywalny element akcji, jednak lektura kilku dzieł wystarcza, aby przekonać się, iż każdy pozytywny bohater stara się unikać zbędnego rozlewu krwi i ucieka się do rozwiązań siłowych tylko w razie konieczności. U źródeł takiego kodeksu moralnego stoi ponownie myśl Kongzi, gdyż nawet odrzucający „konfucjanizm imperialny” błędni rycerze szanowali zasady ustanowione przez Pierwszego Nauczyciela, niezniekształcone ideologią Hanów. Bunt przeciw silnej władzy stał się też przyczyną swoistej emancypacji chińskich kobiet, co w efekcie doprowadziło do powstania wspomnianego już kobiecego nurtu *wuxia*.

Podstawowymi wartościami, jakimi kierowali dawni mistrzowie sztuk walki, były zatem: *prawość (yi)*, będąca imperatywem kategorycznym, sprzeciwiającym się motywacji podyktowanej korzyścią (*li*), oraz humanitaryzm (*ren*), nakazujący po prostu *miłość do innych*⁴¹. Praktykujący te zasady *xiake* są zatem zdecydowanymi przeciwnikami wykorzystywania swych umiejętności w celach innych niż służenie ogólnemu dobru. Tacy też bohaterowie znajdują się w centrum zainteresowania Ching Siu-tunga, co mogą wykazać analizy jego filmów.

Nie należy oczywiście zapominać, iż poza konfucjanizmem na terenie Państwa Środka funkcjonują jeszcze dwa znaczące prądy myślowe, czyli buddyzm i taoizm, oba dzielące się wyraźnie na sferę religijną i filozoficzną, które nie tylko nie zawsze się pokrywają, a wręcz bywają wobec siebie sprzeczne. Ich znaczenie na polu twórczości filmowej jest jednak dużo mniejsze, dlatego też nie widzę konieczności szerszego omawiania ich w tym miejscu.

Pokolenie Ching Siu-tunga, czyli hongkońska Nowa Fala

Aby opis całego kontekstu kinematografii hongkońskiej był pełny, konieczne jest jeszcze bliższe przyjrzenie się wspomnianemu już zjawisku zwanemu Nową Falą, a będącemu nurtem, który zdominował ekrany kinowe całej Azji w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych i którego ślady możemy odczuwać do dnia dzisiejszego. Ching Siu-tung jest bowiem ważną figurą tego nurtu i choć nie należy do jego prekursorów, dzieła reżysera uważa się za kluczowe w odrestaurowaniu gatunku filmu sztuk walki i wprowadzeniu go w lata dziewięćdziesiąte XX wieku.

Jednak u źródeł Nowej Fali leży zjawisko zupełnie przeciwne. Już w początkach lat siedemdziesiątych pojawili się bowiem reżyserzy, których ambicje wy-

kraczały poza ramy mocno skonwencjonalizowanego gatunku, tworzący filmy silniej nawiązujące do sytuacji współczesnej, odpowiadający tym samym na nowe potrzeby społeczeństwa. Ich dzieła można uznać za realistyczne i sensacyjne jednocześnie, gdyż z jednej strony starały się zwracać uwagę na problemy trapiące mieszkańców rozwijającej się metropolii, z drugiej zaś chwytaly za tematy typowo eksploatacyjne, takie jak prostytutka czy nadużycie narkotyków. Śmiało przekraczały obowiązujące wówczas granice moralne, ukazując nagość i stosunki seksualne przy jednoczesnym użyciu wulgarnego słownictwa. Otworzyły tym samym drogę dla fali kina erotycznego, wcześniej zupełnie nieznanego w kolonii. Jednym z najważniejszych dzieł tamtego okresu jest *The Arch* (1970) w reżyserii Tang Shuxuan, powstała w roku 1970, z użyciem czarno-białych zdjęć, historia wdowy rozdartej między własnymi potrzebami i żądaniami a represjami dawnego systemu feudalnego zniewalającego kobiety. Film uważa się za pierwsze rozpoznawalne dzieło Nowej Fali, tym bardziej zaskakujące jako *debiutancka praca kobiety reżysera, pracującej w przemyśle filmowym w pełni oddanym komercji i eksploracji męskich cnót (...)*⁴². Jego wyróżniki to odważne traktowanie nowych tematów oraz pewien poziom eksperymentu wizualnego, opierającego się głównie na rytmicznym montażu i stopklatkach.

Jakkolwiek prekursorski i pociągający za sobą pewną grupę naśladowców film można uważać za pierwszy przykład rodzącego się nurtu, od prawdziwej eksplozji Nowej Fali oddziela go blisko dziesięć lat.

Dopiero pod koniec siódmej dekady pojawia się w Hongkongu zauważalna grupa młodych reżyserów, których twórczość w sposób diametralny odróżnia się od dzieł poprzedników i kolegów. Większość z nich rozpoczęła swe kariery w lokalnych telewizjach w latach 1976-1978, okresie uważanym za „złotą erę” hongkońskiej telewizji. Wielu z nich zajmowało się realizacją programów poświęconych problemom społecznym i przestępczości, z których spora część powstała na zamówienie rządowych komórek propagandowych. Twórcy ci byli zazwyczaj absolwentami zagranicznych (głównie amerykańskich) szkół filmowych i do 1979 roku zdążyli już debiutować na dużym ekranie. Nie należy się chyba dziwić, iż niemal wszystkie te filmy były poświęcone tematyce przestępczości i pracy policji. Za najważniejszych twórców tej grupy uważa się Alexa Chuenga, Petera Yunga, Ann Hui czy Yima Ho, lecz z punktu widzenia niniejszej pracy najistotniejszym autorem Nowej Fali jest Tsui Hark, włączający się do tej grupy wraz ze swoim trzecim filmem *Dangerous Encounter – 1st Kind*.

Artysta urodził się w roku 1951 w Wietnamie, zaś po wojnie wraz z rodzicami wyemigrował do Hongkongu. Stamtąd przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie podjął studia w Southern Methodist University of Dallas i University of Teras w Austen oraz pracował jako dziennikarz w Nowym Jorku. Do Hongkongu powrócił w roku 1977, aby podjąć pracę producenta w stacji telewizyjnej HKTVB.

W dwa lata później światło dzienne ujrzało jego pierwsze dzieło jako reżysera filmowego – *The Butterfly Murders* (1979) – krwawa opowieść o grupie wojowników wysłanych do średniowiecznego zamku celem zbadania zagadki zabójczych motyli. Hybryda stylów, agresywny montaż i przemoc nie znalazły uznania publiczności, zatem film ten, podobnie jak kolejny krwawy horror Harka, zatytułowany *We're Going to Eat You* (1980), poniósł finansową porażkę.

Można jednak stwierdzić, iż kanibalistyczna farsa ukazująca perwersyjne i chore działania tajnej organizacji rządowej potwierdziła klasę reżysera jako twórcy bezkompromisowego, mocno trzymającego się swojej wizji na silnie skomercjalizowanym rynku.

Podobnie zresztą jak kolejne dzieło, czyli wspomniana już wizytówka Nowej Fali *Dangerous Encounters – 1st Kind*. Jest to brutalny w formie dramat społeczny, opowiadający historię trzech studentów, których tajemnicza kobieta wciąga w niebezpieczną grę, doprowadzając do śmierci dwóch z nich i szaleństwa jedyne ocalałego. Film spotkał się z licznymi zastrzeżeniami cenzorów, które sprawiły, iż musiał czekać rok na premierę (1981). W czasie tych perturbacji Tsui Hark zrealizował swój pierwszy film komercyjny *All the Wrong Clues (for the Right Solution)* (1981) dla wytwórni Cinema City, współtworząc tym samym słynny styl tej firmy. Choć film cieszył się sporą popularnością i z pewnością pomógł artyście zdobyć zaufanie producentów, dziś jest już prawie zapomniany, gdyż nie wyróżnia się niczym szczególnym spośród reszty produkcji tamtego okresu i nie zawierał żadnych elementów, jakie świadczyłyby o unikatowym stylu jego twórcy. Natomiast już kolejny film Harka wciąż jest uważany za jedno z jego najważniejszych dzieł, choć dość daleko odchodzi od stylistyki pierwszych horrorów. *Zu: Warriors from the Magic Mountain* (1983) to baśniowa opowieść o półboskich bohaterach, najdzielniejszych chińskich wojownikach, walczących ramie w ramie celem zniszczenia zła zagrażającego bezpieczeństwu ludu Państwa Środka. Zrealizowana dla Golden Harvest superprodukcja olśniewa rozmachem efektów specjalnych, nad którymi pracowali sprowadzeni przez reżysera specjaliści z Hollywood. Najważniejszym wątkiem tej fantastycznej historii jest proces koniecznego zjednoczenia się wszystkich pozytywnych bohaterów, początkowo rozdzielonych dawnymi sporami, gdyż tylko na drodze zgodnego współdziałania mogą oni pokonać potężniejsze siły zła. Do tematu tego artysta wróci, lecz już jako producent, nadzorując realizację *Chińskich duchów* Ching Siu-tunga.

Po sukcesie *Zu...* Tsui Hark sformował własną wytwórnię filmową, Film Workshop, w której powstały takie dzieła, jak *Shanghai Blues* (1984), *Peking Opera Blues* (w Polsce pokazywany pod tytułem *Kaczka po pekińsku*) czy słynna seria *Pewnego razu w Chinach*. Filmy te były już tak szeroko omawiane, iż bliższa analiza ich nie wydaje się tu konieczna⁴³.

W tym czasie, a był to rok 1984, rozpoczęła się *najbardziej znacząca faza w jego karierze*⁴⁴. Odnosił sukcesy finansowe jako niezależny reżyser oraz z powodzeniem zabrał się za produkcję. Na tym polu także wykazał się ogromnym talentem, rozpoczynając od dwóch, obecnie już legendarnych, części cyklu *Byle do jutra* (1986) Johna Woo. Ze współpracy tych dwóch artystów powstały produkcje, jakich w Hongkongu jeszcze nie było – umiejscowione współcześnie filmy akcji, brutalne i szybkie, jednak podszyte wszechobecnym duchem klasycznego *wuxia*, ukazujące męskich bohaterów połączonych więziami lojalności i zemsty, gdzie śmierć zawsze jest przepelniona pięknem estetycznym⁴⁵.

Co ciekawe, gdy drogi obu filmowców rozeszły się i każdy z nich zrealizował własną wersję trzeciego epizodu cyklu, John Woo pod tytułem *Kula w łeb* (1990), zaś Hark jako *Miłość i śmierć w Sajgonie* (1989), ten drugi film okazał się kompletnym odejściem od formuły homoerotycznych rytuałów śmierci. Dzieło Harka

koncentruje się raczej na postaci kobiecej, granej przez Anitę Mui, spychając na drugi plan bohaterów Chow Yun-fata i Tony'ego Leung Ka-fai⁴⁶.

Jednak za najbardziej kreatywną współpracę Tsui Harka w charakterze producenta uważa się tę z Ching Siu-tungiem⁴⁷. Pierwszym filmem, jaki obaj twórcy zrealizowali razem, były *Chińskie duchy*, zarazem pierwsze dzieło, przy którym efekty specjalne stworzyła nowa firma twórcy *Pewnego razu w Chinach*, czyli FX Workshop⁴⁸. Wyniki okazały się oszałamiające, a film zdobył popularność tak dużą, że doczekał się aż dwóch kontynuacji, obu stworzonych przez ten sam duet producencko-reżyserski. Obaj artyści spotkali się ponownie, aby w podobnych warunkach zrealizować wszystkie trzy części trylogii *Swordsmen* – kolejnego hitu kasowego.

Po sukcesach na lokalnym rynku artystą zainteresowali się hollywoodzcy potentaci, co doprowadziło do realizacji dwóch filmów dla wytwórni Columbia: *Ryzykantów* (1997) w USA i *Za ciosem* (1998) w Hongkongu. Główne role w obu produkcjach zagrał Jean-Claude Van Damme i trudno uznać je za udane, zaś sam reżyser chyba nie umie pozbierać się po swojej amerykańskiej przygodzie. *The Legend of Zu* (2001), czyli spóźniona kontynuacja *Zu: Warriors from the Magic Mountain*, okazała się kompletną klęską, podobnie zresztą jak *Czarna Maska 2* (2002). Ze stosunkowo ciepłym przyjęciem spotkał się nietypowy dla niego, przypominający nieco twórczość Wonga Kar-waia, film *Konfrontacje* (2000), ale to wyjątek. Wielki autor hongkońskiej Nowej Fali najlepsze lata ma już chyba za sobą.

Jednak Nowa Fala nie skończyła się na twórczości Tsiu Harka, a wręcz przeciwnie, nabrała jeszcze rozpędu. Gdy jej pierwsi twórcy zaczęli zdobywać uznanie krytyki i publiczności w całej południowo-wschodniej Azji, ich młodszy koledzy musieli poczekać kilka lat na swój moment, zadowolając się tymczasowo rolami asystentów i scenarzystów przy filmach starszych reżyserów. Byli wśród nich tacy twórcy, jak Stanley Kwan, Eddie Fong, Ching Siu-tung czy Wong Kar-wai, a pracowali dla takich mistrzów, jak Ann Hui, Tsui Hark czy Patrick Tam, w spokoju oczekując szansy na pracę reżysera. *We wczesnych latach osiemdziesiątych było więcej młodych reżyserów (...) realizujących swoje debiutanckie filmy w Hongkongu niż prawdopodobnie gdziekolwiek indziej na świecie*⁴⁹. Grupę tych twórców określa się zwykle mianem drugiej Nowej Fali.

Nie będzie chyba niespodzianką fakt, iż u źródeł nowego nurtu ponownie stoi film z gruntu kobiecy. Choć reżyserem i scenarzystą *An Amorous Woman of the Tang Dynasty* (1984) jest mężczyzna – Eddie Fong – to jednak w centrum uwagi kamery znajduje się żywa i przekonująca postać kobieca, wyzwolona artystka Xuan Ji, rewelacyjnie zagrana przez Pat Ha. Bohaterka jest taoistyczną egzystencjalistką podążającą za potrzebą cielesnych rozkoszy. Kobieta odrzuca wszelkie tabu społeczne i religijne, angażując się w kolejne romanse, jednak nigdy nie staje się ich niewolnicą. Wszystkie jej poczynania są konsekwencjami jej własnych decyzji, łącznie ze śmiercią w wyniku egzekucji w finale filmu. Jako prekursor drugiej fali Eddie Fong zapisał się w historii kina także innymi przykładami kobiecego kina, pisząc scenariusze dla swej żony Clary Law. Piszę o tym, aby zaznaczyć, iż tematyka kobieca jest nieodłącznym elementem twórczości artystów nowofalowych, co z pewnością miało wpływ na twórczość Ching Siu-tunga, także znaczącego artysty nurtu, w którego filmach postaci kobiece często znajdują się w centrum zainteresowania.

Zdaniem Stephena Teo w twórczości omawianego artysty najważniejszym elementem jest rozwój środków stylistycznych, głównie zaś efektów specjalnych i technik kaskaderskich, czyniący go jednym z eksperymentatorów Nowej Fali⁵⁰. Ta stylistyczna odkrywczosc reżysera jest nastawiona na eksplorację problemu ciała w jeszcze większym stopniu niż w filmach z gatunku *wuxia*. Nie należy także zapominać o jego silnym zainteresowaniu postaciami kobiecymi w kinie wschodnich sztuk walki, co także zbliża go do poszukiwań tematycznych największych autorów Nowej Fali. Choć tematy te dominują w niemal każdym jego dziele, a także są wyraźnie zauważalne w wielu filmach, których nie reżyserował, a jedynie zajmował się przy ich produkcji choreografią pojedynków, to jednak odnoszę wrażenie, iż w formie najczystszej, przez co najłatwiejszej do wykazania, objawiają się już w jego debiucie – jeszcze bardzo mocno zakorzenionym w tradycjach gatunku, a jednak podającym w wątpliwość pewne jego odwieczne zasady – w *Śmiertelnym pojedynku*.

Yin i Yang, czyli konflikt męskiego z kobiecym

Wspominałem wcześniej, iż o ile w filmach Zhanga Che główne role odgrywali zazwyczaj mężczy wojownicy, dobierani najczęściej w opozycyjne pary typu twardy *macho* – delikatny chłopiec, o tyle King Hu preferował w swych dziełach silne postaci kobiet – mistrzyń miecza. Nie ulega wątpliwości, iż realizując w 1982 roku *Śmiertelny pojedynek*, debiutujący w roli reżysera Ching Siu-tung znajdował się pod wpływem obu tych twórców, czy wręcz chciał oddać hołd przechodzącym już na emeryturę mistrzom. Paradoksalnie można uznać ten film za mizoginistyczny i feministyczny jednocześnie.

Uczeń klasztoru Shaolin (wielokrotnie ukazywany w filmach Zhanga Che), najlepszy szermierz w całych Chinach, ma stanąć do pojedynku z największym mistrzem miecza Japonii. Walka jest organizowana przez niezależną szkołę kung-fu, w której podobne starcia odbywają się od pokoleń, stawką zaś jest honor nauczycieli obu wojowników, a nawet całych narodów, które reprezentują. Na zawodnikach spoczywa zatem ogromna odpowiedzialność, żaden z nich jednak nie ma świadomości, iż w tym roku kilka innych sił postanowiło zyskać na tym słynnym wydarzeniu.

Przedstawiając sylwetki protagonistów, reżyser zręcznie opisuje podstawowe stereotypy dotyczące dwóch bliskich geograficznie, a jednak bardzo odległych ideologicznie kultur.

Grany przez Damiana Lau Bo Ching-Wana reprezentuje siłę utajoną. Łagodna chłopięca twarz o zamyślonych oczach, szczupła budowa ciała i delikatne ruchy sugerują raczej słabego potomka upadłego rodu szlacheckiego. Już jednak pierwsza scena – atak japońskich wojowników *ninja* na klasztor – ujawnia jego ogromne zdolności. Gdy bowiem odziani na czarno wojownicy włamują się do klasztornej biblioteki celem skopiowania prastarych zwojów, po czym zostają wykryci i dochodzi do bitwy, młody mistrz medytuje wraz ze swymi sędziwymi nauczycielami w jednej z sal. Spokojnie czeka na pozwolenie wkroczenia do akcji, po czym wykonuje brawurowy lot w powietrzu, przebija się przez zamknięte okno i kilkoma zaledwie ruchami zmusza sporą grupę przeciwników do ucieczki. Ścigani przez niego Japończycy zostają wkrótce osaczeni na plaży

i popełniają zbiorowe samobójstwo, wysadzając się w powietrze wraz z najbliższymi stojącymi przeciwnikami.

Ofiara, jakiej dokonali *ninja*, jest dla młodego Bo wyraźnym szokiem. Wychowany przez buddyjskich mnichów wojownik nie jest bowiem w stanie zrozumieć przyczyn bezprzykładnego rozlewu krwi. Dla niego życie jest najcenniejszym darem, a nienaruszalność ludzkiego ciała jedynym warunkiem reinkarnacji. Stąd też biorą się niepokoje, które trapią go w związku z nadchodzącymi zawodami.

Zupełnie inne podejście do tej kwestii ma jego przeciwnik, Kada Hashimoto, w którego rolę wcielił się grający często postaci negatywne Norman Tsui. Już wygląd zewnętrzny odróżnia go od chińskiego przeciwnika: grubo ciosana twarz, niegasnący gniew w oczach, muskularne ciało. Wychowany zapewne w tradycji shintoistycznej samuraj, za swój najważniejszy cel uważa zwycięstwo w walce. Życie ludzkie nie znaczy nic w porównaniu z lojalnością wobec bezwzględnego władcy (nazywanego Generałem) i nieśmiertelną chwałą, jaką będzie otoczony zwycięzca międzynarodowego pojedynku. Jak sam stwierdza, jest gotów zwyciężyć, nawet gdyby miał zabić samego Buddę.

Trzecią godną uwagi postacią dramatu jest Sing-Lam (Flora Cheung), córka mistrza Han, przywódcy szkoły organizującej pojedynki. *Kolejna w długiej linii chińskich heroin udających mężczyzn*⁵¹, ubiera się po męsku i nie stosuje makijażu, jednak już pierwsza scena z jej udziałem zdradza silną więź bohaterki z własną płcią. Podczas hucznych zabaw związanych z przybyciem Hashimoto do Chin właściciel teatru lalkowego zostaje zamordowany przez dwóch samurajów za niewybredne dowcipy, jakie z pomocą swoich pacynek stroił sobie z japońskiego wojownika. Jego żona pada na ziemię, zalewając się łzami i prosząc o pomoc, jednak nikt nie ma odwagi stanąć przeciwko zabójcom. W tym momencie na scenę wkracza Sing-Lam, brawurowym skokiem z balkonu umiejscawiając się między ciałem ofiary i dwoma katami. Pogardliwe uśmiechy przebiegają po twarzach obu Japończyków – jako dumni patrioci nie szanują oni Chińczyków, a tym bardziej chińskich kobiet. Pozostali gapie obserwują wydarzenie z niepokojem. Sing-Lam spokojnie pomaga wstać załamanej wdowie i wkłada jej w ręce własny miecz, prosząc o przytrzymanie go. Wykonuje krok w kierunku przeciwników, którzy jednocześnie sięgają po swoje katany, jednak kobieta sprawnym ruchem wpycha broń jednego z powrotem do pochwy, oręż drugiego zaś unosi w górę i podcina mu gardło. Krew tryska obficie z przeciętej tętnicy, gdy bohaterka mija pierwszego Japończyka i kopnięciem w plecy popycha do przodu, wbijając na miecz sterczący z dłoni staruszki.

Trudno nie zauważyć stworzonej w tej sekwencji unii chińskich kobiet reprezentujących dwa pokolenia i zupełnie różne pochodzenie społeczne, jednak wspólnie stawiających czoło zamorskiemu wrogowi. Przesłanie tej sceny przypomina zatem filmy Bruce'a Lee (w szczególności zaś *Wściekłą pięść* /1972/, reż. Lo Wei), obalające stereotyp Chin jako *chorego człowieka Azji*⁵², jednak tym razem to kobiety są nośnikami honoru i siły swojej ojczyzny. Te dwie bohaterki dosłownie ucieleśniają wizerunek Chin walczących o swoją godność, ucieleśniają pod dwiema postaciami: mistrzyni miecza i kochającej żony, zapewne także matki. Co ciekawe, wizerunek bohaterki zostaje obalony już w kolejnej scenie – gdy próbuje ona zmusić do walki Hashimoto, ten spycha ją do defensywy kilkoma niedbałymi ruchami, po czym chowa swój miecz ze słowami: *Nie walczę*

z kobietami. Uważam jednak, iż celem tej sekwencji nie było odebranie atutów Sing-Lam, a tylko dowód, iż Japonia naprawdę wysłała swego najlepszego szermierza, zaś jedynym, który może stawić mu czoło, jest Bo Ching-Wan.

Później oczywiście następuje wiele komplikacji, które oddalają w czasie finałowy pojedynek. Okazuje się bowiem, iż Generał, wspólnie z mistrzem Han, postanowił podstępnie zabić reprezentanta Chin, po czym zmusić Hashimoto do przegrania walki z Sing-Lam. Wskutek tego spisku szkoła Han miałaby odzyskać dawną sławę i szacunek, zaś Japończycy przejęliby kontrolę nad innymi chińskimi placówkami tego typu. Nie jest też niespodzianką, iż honorowy samuraj nie może dopuścić do takiej sytuacji, zatem wyznaczony na przegranego wojownik buntuje się przeciw swym zwierzchnikom, co prowadzi do ogólnej rzezi.

Przy okazji dochodzi do kilku interesujących starć, które ukazują szerokie spektrum możliwości wykorzystania tak ciała ludzkiego w walce z przeciwnikiem celem odniesienia zwycięstwa, jak i ekranowego ciała aktora (wspomagane go efektami specjalnymi) w formie wizualnej atrakcji, w celu wywarcia odpowiedniego wrażenia na widzu.

Pierwsza interesująca walka odbywa się między wujkiem i nauczycielem Bo a grupą wojowników *ninja*. Atakują oni starego mistrza połączeni w jedno wielkie ciało, kilkumetrowy olbrzym odziany na czarno. Gdy to zawodzi, rozdzielają się, aby spróbować ataku z kilku stron. Nadal jednak nie są w stanie stawić mu czoła, zatem jeden z nich zdiera z siebie czarny kostium, ukazując pod spodem piękne kobiece kształty. Widok ten okazuje się sporym szokiem dla żyjącego w celibacie buddyjskiego mnicha, a krótka chwila nieuwagi pozwala go pojmać.

Inne niezgodne z kodeksem honorowym techniki prezentują Japończycy podczas walki z Bo Ching-Wanem, umiejscowionej w gęstym lesie. Atakują oni dużymi grupami, poruszają się pod ziemią, stają niewidzialni oraz miotają ogromną ilością shurikenów – ostrych jak brzytwy metalowych gwiazdek. Chińczyk jednak daje im wszystkim radę, dosięgając ich swym mieczem przez warstwy gleby, grube drzewa i grad pocisków, tnąc ich ciała na różnej wielkości fragmenty.

Natomiast Kenji (Eddy Ko), wysłany przez Generała, aby upewnić się co do posłuszeństwa Hashimoto, staje do pojedynku ze swym podopiecznym. Walka ta zdradza dużą determinację tej postaci, gdyż nie dość iż potrafi on dosłownie wyskoczyć ze swego ubrania, aby uniknąć ostrza, to nie poddaje się nawet po utracie całego ramienia. Jednak największe wrażenie robi moment dekapitacji. Odcięta głowa Kenjiego szybuje w powietrzu, wbija się na gałąź okolicznego drzewa, po czym eksploduje, wypowiadając wcześniej słowa: *Nie zabijesz nas wszystkich*. Scena ta zapewne wywołuje salwy śmiechu u zachodniej publiczności, sądzą jednak, iż widzowie w Hongkongu prawdopodobnie odbierają ją zupełnie poważnie⁵³. Sugeruje ona pewien rodzaj władzy nad ciałem, jaką ma dobrze wyszkolony wojownik. Samuraj nawet z odciętą głową dąży do wykonania swego zadania, tak bardzo jest oddany swemu panu.

Gdy po pokonaniu wszystkich *ninja* Bo Ching-Wan przybywa do szkoły, odkrywa, iż została ona zaatakowana, uczniowie pokonani, a mistrz Ho stracił obie nogi na wysokości kolan. Chwilę później sam wpada w pułapkę, po czym odkrywa szczegóły spisku. Największym szokiem jest dla niego fakt, iż Ho od dziecka był inwalidą poruszającym się na protezach, a mimo to osiągnął wysoki poziom znajomości kung-fu. Bo wyzwolony przez Sing-Lam staje do walki ze

zdrajcą, walki, której córka mistrza próbuje zapobiec, na skutek czego ojciec niechcący przebija ją mieczem. Podobnie jak w filmach klasycznego Hollywood kobieta zostaje ukarana za łamanie granic ról *gender*⁵⁴.

Gdy wreszcie wszelkie przeciwności zostają usunięte, co w praktyce oznacza śmierć prawie wszystkich bohaterów, dwaj protagoniści mogą stanąć do uczciwego pojedynku. Choć są przeciwnikami, a walka ma się toczyć do śmierci jednego z nich, paradoksalnie są też jedynymi przyjaciółmi, wiernymi kodeksowi honorowemu. Motyw śmiertelnych wrogów połączonych nierozzerwalnie więzami honoru jest dosyć popularny dla kina produkcji hongkońskiej, szczególnie zaś dla klasycznych filmów *wuxia*. Obaj bohaterowie stanęli przeciwko swym krajanom, aby dopilnować spełnienia wszystkich zasad. Jednak w obliczu rzezi Bo Ching-Wan nie widzi celu dalszej walki. Aby zmusić go do sięgnięcia po miecz, Hashimoto zabija wujka swego przeciwnika. Doskonale wie, iż teraz Chińczyk będzie musiał pomścić śmierć ostatniego krewnego.

Finałowe starcie jest oczywiście najefektowniejszą sceną w całym filmie, perfekcyjnie wyreżyserowanym baletem śmierci na skale, pośród huku morskich fal uderzających o brzeg. Wojownicy wykonują szereg ewolucji, lotów i cięć, aż wreszcie spora część skały osuwa się spod ich stóp zrzucając obu w przepaść. Chińczykowi udaje się wbić miecz w skałę i jednocześnie chwycić dłoń Japończyka, ratując jego życie, jednak miecz przeciwnika wbija się w pierś Bo Ching-Wana. Gdy ponownie wskakują na górę, Hashimoto ze słowami: *To dla Ciebie*, wbija oręż we własną pierś. Szanse zostają wyrównane nawet za cenę samookaleczenia, zatem mistrzowie wracają do pojedynku. Wkrótce Bo Ching-Wan traci prawe ramię i palce lewej dłoni, zaś z jamy brzusznej Hashimoto sterczy ostrze chińskiego miecza. Obaj zawodnicy są kompletnie niezdolni do dalszej walki, jednak nie ma nikogo, kto mógłby w roli sędziego wybrać zwycięzcę. Pozbawiony ręki zawodnik odchodzi chwiejnym krokiem, zaś jego przeciwnik przekłwa sobie mieczem stopę, aby utrzymać równowagę „przybijając” się do ziemi. Ostatni kadr ukazuje obu mistrzów stojących dumnie na skale, podczas gdy spoza kadru rozbrzmiewa podniosła muzyka – unikatowe połączenie cantopopu⁵⁵ z chińską muzyką operową i popularnymi motywami z filmów hollywoodzkich.

Jak widać, *Śmiertelny pojedynek* rozwija motyw eksperymentów z możliwościami ludzkiego ciała, jednak zabiegi te częściej funkcjonują jedynie na poziomie atrakcji wizualnej, rzadko kiedy osiągając poziom metafory. Postać kobieca, choć zdecydowanie łamiąca społeczne tabu, nie odbiega jednak od bohaterek znanych już w kinie tak hongkońskim, jak i hollywoodzkim. Choć zatem debiutanckie dzieło Ching Siu-tunga nie jest pozycją przełomową, to jednak w interesujący sposób zapowiada późniejsze zainteresowania reżysera, które zostaną rozwinięte w kolejnych produkcjach, ze szczególnym uwzględnieniem trylogii *Swordsman*.

GRZEGORZ P. KOWALSKI

- ¹ K. Lyons, Ching Siu-Tung. *Biography*, http://www.eofftv.com/names/c/chi/ching_siu_tung_main.htm
- ² L. Odham Stokes, M. Hoover, *City on Fire. Hong Kong Cinema*, London 1999.
- ³ D. Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Cambridge 2000.
- ⁴ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ⁵ M. Bratu Hansen, *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons – cultural influence of Hollywood film in Shanghai, China, in the 1920s and 1930s – Critical Essay*, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1070/is_1_54/ai_67330042
- ⁶ S. Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension*, London 1997, s. 4.
- ⁷ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt., s. 90.
- ⁸ S. Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension*, London 1997.
- ⁹ L. Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, London 2003.
- ¹⁰ S. Teo, dz. cyt.
- ¹¹ Zob. P. Kletowski, *Bohaterowie nie ronią łez. Męskie rytuały śmierci w filmach Johna Woo, w: Nowe Nawigacje. Współczesna kultura audiowizualna*, pod red. P. Kletowskiego i M. Wrony, Kraków 1999.
- ¹² *From Aesthetic Violence to an Aesthetic of Violence*, <http://brns.com/femalewarr/pages/overview2.html>
- ¹³ L. Hunt, *Kung Fu Cult Masters*, London 2003.
- ¹⁴ D. Bordwell, dz. cyt.
- ¹⁵ G. A. Foster, *Captive Bodies*, Nowy Jork 1999.
- ¹⁶ D. Bordwell, dz. cyt.
- ¹⁷ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ¹⁸ A. Helman, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977.
- ¹⁹ D. Bordwell, dz. cyt.
- ²⁰ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ²¹ D. Bordwell, dz. cyt.
- ²² L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ²³ D. Bordwell, dz. cyt.
- ²⁴ R. Gąciarz, *Tsui Hark i Ringo Lam – Yin i Yang kina Hongkongu*, w: *Nowe Nawigacje II*, Kraków 2003.
- ²⁵ D. Bordwell, dz. cyt., s. 6.
- ²⁶ L. Hunt, dz. cyt.
- ²⁷ W. Jabłoński, *Trzy tysiące lat literatury chińskiej*, w: *Antologia literatury chińskiej*, Warszawa 1956.
- ²⁸ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ²⁹ S. Szablowski, *Chiński syndrom czyli inwazja wuxia*, „Fluid”, nr 10 (35), 2003.
- ³⁰ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ³¹ *Antologia literatury chińskiej*, red. W. Jabłoński, tłum. J. Chmielewski, A. Dębnicki, D. Wojtasiewicz, Warszawa 1956.
- ³² L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ³³ *Chiny – kraj niebiańskiego smoka: kultura, filozofia, religia, nauka sztuka, architektura – dziedzictwo czterech tysięcy lat*, pod red. E. L. Shaughnessy, Warszawa 2001.
- ³⁴ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ³⁵ L. Hunt, dz. cyt.
- ³⁶ S. Teo, dz. cyt.
- ³⁷ J. Lukitsh, M. Pollard, *Interview, Martial arts film Master Ching Siu-tung*, <http://www.kung-fucinema.com/articles/2004-06-22-01.htm>
- ³⁸ Feng Youlan, *Krótką historią filozofii chińskiej*, Warszawa 2001, s. 4.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ W. Jabłoński, dz. cyt.
- ⁴¹ Feng Youlan, dz. cyt.
- ⁴² S. Teo, dz. cyt., s. 139.
- ⁴³ Patrz: R. Gąciarz, dz. cyt.
- ⁴⁴ S. Teo, s. 166.
- ⁴⁵ P. Kletowski, dz. cyt.
- ⁴⁶ Patrz: R. Gąciarz, dz. cyt.
- ⁴⁷ S. Teo, dz. cyt.
- ⁴⁸ L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.
- ⁴⁹ S. Teo, dz. cyt., s. 184.
- ⁵⁰ S. Teo, dz. cyt.
- ⁵¹ http://www.lovehfilm.com/reviews/duel_to_the_death.htm
- ⁵² L. Hunt, s. 84.
- ⁵³ Temat różnic w lekturze filmów (a w szczególności specyficznego azjatyckiego poczucia humoru) szerzej opisuje D. Bordwell, dz. cyt.
- ⁵⁴ Zdaniem Gwendolyn Audrey Foster w kinie klasycznego okresu Hollywood silne postaci kobiece pojawiały się, jednak ich bunt wobec norm kulturowych nakazujących im posłuszeństwo wobec mężczyzn zawsze był w finale karany, często śmiercią. Wspominam o tym, albowiem zauważam podobną tendencję w bardziej konserwatywnych filmach hongkońskich, czego dowodem niech będzie właśnie zakończenie *Śmiertelnego pojedynku* (G. A. Foster, *Captive Bodies*, New York 1999).
- ⁵⁵ Cantopop jest to popularna w Hongkongu muzyka z tekstami w języku kantońskim, powszechnie stosowana w filmach Nowej Fali, których aktorzy zazwyczaj są też piosenkarzami, zob.: L. Odham Stokes, M. Hoover, dz. cyt.