



PEREGRY NACJE MIĘDZY KULTUROWE

KSIEGA JUBILEUSZOWA
DEDYKOWANA
PROF. TADEUSZOWI
PALECZNEMU

PEREGRYNACJE
MIĘDZYKULTUROWE

PEREGRYNACJE MIĘDZYKULTUROWE

Pod redakcją

Magdaleny Banaszkiewicz,
Moniki Banaś,
Franciszka Czecha,
Anny Dudy i Karoliny Golemo



WYDAWNICTWO
KSIĘGARNIA
AKADEMICKA

Kraków 2025

Magdalena Banaszkiewicz

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-4020-6308>

 m.banaszkiewicz@uj.edu.pl

Monika Banaś

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-6542-4053>

 monika.banas@uj.edu.pl

Franciszek Czech

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0001-9499-4007>

 franciszek.czech@uj.edu.pl

Anna Duda

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0002-9902-7929>

 ania.duda@uj.edu.pl

Karolina Golemo

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

 <https://orcid.org/0000-0001-5728-9587>

 karolina.golemo@uj.edu.pl

© Copyright by Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ,
individual authors and Księgarnia Akademicka, 2025

Recenzent

dr hab. Urszula Kusio prof. UMCS

Opracowanie redakcyjne

Agnieszka Sabak

Projekt okładki

Marta Jaszczyk

ISBN 978-83-8368-299-0 (druk)

ISBN 978-83-8368-300-3 (PDF)

<https://doi.org/10.12797/9788383683003>

Na okładce wykorzystano projekt Profesora Tadeusza Palecznego, fot. dr Anna Duda

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych
Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

<https://akademicka.pl>

Spis treści

OD PRZYJACIÓŁ, UCZNIÓW I WSPÓŁPRACOWNIKÓW	9
---	---

I. EKSPLORACJE KONCEPCYJNE

ANDRZEJ PORĘBSKI

Z SOCJOLOGIĄ NA TY... CZYLI JAK KRÓLOWA NAUK POTRAFI WIĄZAĆ LUDZKIE ŻYCIORYSY	15
--	----

LESZEK KORPOROWICZ

ANIMOWANIE TEORII.....	23
------------------------	----

BOGDAN SZLACHTA

KILKA UWAG HISTORYKA MYŚLI POLITYCZNEJ O POTRZEBIE BADANIA NAPIĘĆ MIĘDZY TYM, CO UNIWERSALNE, I TYM, CO PARTYKULARNE (TAKŻE NARODOWE).....	37
--	----

SYLWIA JASKUŁA-KORPOROWICZ

EWOLUCJA RELACJI MIĘDZYKULTUROWYCH W ERZE TRANSFORMACJI TECHNOLOGICZNYCH.....	47
--	----

KINGA ORZEŁ-DEREŃ

PEDAGOGIKA DIALOGU JAKO ODPOWIEDŹ NA WYZWANIA WSPÓŁCZESNYCH RELACJI MIĘDZYKULTUROWYCH.....	71
---	----

MONIKA BANAŚ

O EMPATII W NAUCE WEDŁUG ANNY KINGSFORD	89
---	----

II. KU WIELOKULTUROWOŚCI

KATARZYNA WARMIŃSKA

TATARZY POLSCY – PAMIĘĆ, PRZESZŁOŚĆ I ETNICZNOŚĆ.....	103
---	-----

MAŁGORZATA KOŁACZEK, JOANNA TALEWICZ

ALE STRACH, KTÓRY BYŁ W TOBIE, PRZEPŁYWA DO DZIECI Z MLEKIEM MATKI – MILCZENIE I MIĘDZYPOKOLENIOWA TRAUMA ROMÓW I SINTI	121
--	-----

MAJA PRADELLE

- OBRAZ KULTURY I PROJEKT ASYMILACJI RDZENNEJ LUDNOŚCI CHILE
 ZAPREZENTOWANE PRZEZ IGNACEGO DOMEYKĘ W KSIĄŻCE
 PT. *ARAUKANIA I JEJ MIESZKAŃCY*149

WAWRZYNIEC KONARSKI

- POLAK O CELTACH, CZYLI UWAGI WŁASNE O DEMITOLOGIZACJI
 WYBRANYCH CECH WIZERUNKOWYCH IRLANDII I IRLANDCZYKÓW161

FRANCISZEK CZECH

- RASA, ETNICZNOŚĆ I RELIGIA W FILIPIŃSKIM PROCESIE NARODOWO-
 TWÓRCZYM179

III. PODRÓŻE PO TEKSTACH KULTURY**BARBARA WEŹGOWIEC**

- MIĘDZY MAPĄ I WYOBRAŹNIĄ – ANALIZA PORÓWNAWCZA ATLASU LĄDÓW
 NIEBYŁYCH EDWARDA BROOKE’A – HITCHINGA I ATLASU WYSP
 ODLEGŁYCH JUDITH SCHALANSKY 201

EWA BUJWID-KUREK

- KULTURA NARODOWA DETONATOREM NIENAWIŚCI? PRZEMYSŁENIA
 INSPIROWANE LEKTURĄ ESEJÓW IVANA ČOLOVICIA 217

ELŻBIETA BINCZYCKA-GACEK

- STILL AIN’T NO BLACK IN THE UNION JACK? – AFRO-BRYTYJSKOŚĆ
 W TWÓRCZOŚCI CZARNYCH AUTORÓW Z WIELKIEJ BRYTANII
 NA PRZYKŁADZIE DOTTIE ABDULRAZAKA GURNAHA233

JAKUB KOŚCIÓŁEK

- ŻOŁNIERZE NA NIE SWOJEJ WOJNIE. LOSY AFRYKAŃSKICH UCZESTNIKÓW
 WOJEN ŚWIATOWYCH WE FRANCJI I ICH OBRAZ W FILMIE *CAMP DE
 THIAROYE* 247

PIOTR KLETOWSKI

- CZY KILLER MOŻE BYĆ BUDDĄ? ANALIZA RELIGIJNYCH INSPIRACJI
 KINA HONGKOŃSKIEGO NA PRZYKŁADZIE FILMU *PŁATNY MORDERCA
 JOHNA WOO* 265

JADWIGA ROMANOWSKA

- TRANSKULTUROWE MOMENTY W PRAKTYCE TAŃCA FLAMENCO 281

IV. MIEJSCA PODRÓŻY

MAGDALENA BANASZKIEWICZ

PODRÓŻ NIEOSWOJONA..... 293

ELŻBIETA WIĄCEK

RZYM – PODRÓŻ SŁUŻBOWA 303

ADAM ŻALIŃSKI

CZKAŁEM NA ZIMĘ. WŚRÓD POLAKÓW W KAZACHSTANIE..... 315

KAROLINA GOLEMO

LIZBONA. MIASTO MIĘDZYKULTUROWYCH PRZEPŁYWÓW..... 335

ANNA DUDAYELLOWSTONE DUTTON RANCH W MRĄGOWIE. W OCZEKIWANIU
NA KOLEJNY SEZON 351**BOŻENA PĘKAŁA**

TAJEMNICE LIBERTY ISLAND. ROZMOWY Z WOLNOŚCIĄ 361

V. TERRA INCOGNITA

RENATA HOŁDAKTO STRASZY W CHICAGO? O DUCHACH I KLASYCZNYCH LEGENDACH
MIEJSKICH..... 373**PAWEŁ PLICHTA**„STULTORUM PLENA SUNT OMNIA” – STULTITIA SICUT CULTURAE
HEREDITATEM 391**JAROSŁAW ROKICKI**MIMETYCZNA REINTERPRETACJA KATASTROFY SMOLEŃSKIEJ –
REFLEKSJE METODOLOGICZNE 417**KAROLINA KOSYNA**

TOŻSAMOŚĆ WIRTUALNA A RELACJE MIĘDZYKULTUROWE..... 443

NATALIA OŻEGALSKA-ŁUKASIKSZTUCZNA INTELIGENCJA NA KULTUROWYM ROZDROŻU. W POSZUKIWANIU
RÓWNOWAGI MIĘDZY INNOWACJĄ A SPRAWIEDLIWOŚCIĄ
ALGORYTMICZNĄ 455

BIOGRAMY 471

PIOTR KLETOWSKI 

Uniwersytet Jagielloński
Instytut Bliskiego i Dalekiego Wschodu
piotr.kletowski@uj.edu.pl

CZY KILLER MOŻE BYĆ BUDDĄ? ANALIZA RELIGIJNYCH INSPIRACJI KINA HONGKOŃSKIEGO NA PRZYKŁADZIE FILMU *PŁATNY MORDERCA* JOHNA WOO¹

W hongkońskim filmie Johna Woo *Płatny morderca* (*The Killer*, 1989) – opowieści o przyjaźni hitmana i tropiącego go policjanta – co i rusz widzimy chrześcijańską symbolikę. Film rozpoczyna się w katolickim kościele, gdzie Jong alias Jeff (Yun-Fat Chow) wraz ze swym przyjacielem Fungiem (Kong Chu) rozmawiają o kolejnym zadaniu, jakie ma wykonać Jeff. „Czy wierzysz w Boga?” – pyta Fung. „Nie, ale podoba mi się harmonia panująca w tym miejscu” – odpowiada Jeff. Wychodzi, a jego kroki budzą gołębie, które niespodziewanie wzlatują w powietrze. Kiedy po wykonaniu zadania (zabiciu gangsterskiego bossa, ale i przypadkowym oślepieniu śpiewającej w nocnym klubie piosenkarki) bohater zostaje ranny, znów znajdujemy się w kościele, tym razem zamienionym na polowy

¹ Ponieważ przedmiotem mojego artykułu czynię jeden konkretny film reprezentujący kino chińskie, a konkretnie kinematografię hongkońską, i aby zwiększyć klarowność wyводу, kwestie japońskiego shintoizmu, paralelne w jakimś stopniu z chińskim daoizmem, a tak żywe w historycznej i współczesnej kinematografii japońskiej (od filmów Kenji Mizoguchiego przez dzieła Miko Naruse, filmy nowofalowe Hiroshi Teshigahary i Shoheia Imamura aż po współczesne filmy Naomi Kawase i anime Hayao Miyazaki), pozostawię jedynie jako przywołanie czekające na rozwinięcie w osobnym tekście.

szpital, gdzie felczer wyjmuje zabójcy kule z ran postrzałowych. Twarz bohatera (ukazana na zasadzie przenikania) zostaje zespolona z ujęciem krzyża, pod którym odbywa się operacja. Reżyser wydobywa z ujęć męczeński wręcz wymiar cierpienia ранnego zabójcy. Rys chrześcijański ma również główny wątek filmu, związany ze staraniami Jeffa, który – choć postanowił wycofać się ze świata przestępczego – zamierza zebrać pieniądze potrzebne na operację przywrócenia wzroku ранnej piosenkarce. W sercu bezwzględnego killera zakwitła bowiem miłość – uczucie wcześniej nieobecne w rejestrze emocji płatnego mordercy. W efektownym finale, znów jak w prologu, znajdujemy się w kościele, tym razem zamienionym na twierdzę szturmowaną przez nieprzebrane siły przywódcy Triady Wonga (Fui-Cho Yip), który wydał wyrok śmierci na zbuntowanego killera. Policjant i gangster łączą siły, by przeciwstawić się upostaciowionemu złu, niszczącemu przestrzeń świątyni (w jednej ze scen bandyci demolują gipsowy posąg Madonny, ostrzeliwując go). Kiedy nierówny pojedynek zmierza ku tragicznemu finałowi, bohaterowie powstają, by odważnie stanąć do ostatecznej rozprawy z bandytami, spod ich nóg ponownie zrywają się do lotu białe gołębie, ewangeliczny symbol Ducha Świętego...

Mogłoby się wydawać, że *Płatny morderca* – sztandarowy film hongkońskiego kina akcji lat 80. – wyreżyserowany przez mistrza *action cinema* rodem z Pachnącego Portu, to dziwna, jakby nie „na miejscu” przesyciona chrześcijańskimi znaczeniami opowieść (film reprezentuje przecież kinematografię chińską – w szerszym, ogólnokulturowym kontekście² – w której kulturze chrześcijański czy wręcz katolicki element stanowi margines religijnej aktywności „człowieka chińskiego”). Z pewnością jednak „chrześcijański” profil filmu (nawet jeśli weźmiemy pod uwagę, że reprezentuje on tylko i wyłącznie kino rozrywkowe, oraz że zarzucano mu, iż religijna emblematyka może tu służyć jedynie uatrakcyjnieniu warstwy ikonicznej filmu) wiąże się, raz, z „zachodnim” profilem kina hongkońskiego (realizowanego w specyficznych warunkach produkcyjnych, na

² Terminu „kino chińskie” zwykło się używać w dwóch znaczeniach. Pierwsze, węższe, oznacza kinematografię Chińskiej Republiki Ludowo-Demokratycznej (istniejącej do 1946 roku), i szersze – kino tworzone przez kinematografie krajów/bytów państwowych wywodzących się z Cesarstwa Chińskiego i Republiki Chińskiej 1911 roku, czyli z Hongkongu dziś wchodzącego już w skład ChRLD i – przynajmniej w założeniu – cieszącego się odrębnym systemem politycznym oraz Tajwanu. „Kino chińskie” w szerszym tego słowa znaczeniu obejmuje również filmy zrealizowane w obrębie chińskich diaspor rozsianych na całym świecie, zwłaszcza w USA. Na ten temat zob. Y. Zhang, *Chinese National Cinema*, Routledge, London 2004, s. 16-32.

przestrzale kultury azjatyckiej i zachodniej, wymuszonej przez wyjątkowy status administracyjny Hongkongu, brytyjskiej kolonii dzierżawionej od Chin przez Wielką Brytanię przez okres 99 lat), dwa, z tożsamością religijną samego Johna Woo (urodzonego w 1946 roku w Guangzhou, deklarującego się jako protestant), reżysera, który – rozpoznany jako „autor” kina azjatyckiego³ – bardzo często odwołuje się w swych filmach właśnie do chrześcijańskiej ikonografii i symboliki i to nie tylko na zasadzie powierzchownych nawiązań. Choćby w swych późniejszych filmach, takich jak *Kula w łeb*, *Bullet in the Head*, 1990; *Dzieci Triady*, *Hard Boiled*, 1992; zrealizowanym w 2001 roku filmie *Mission: Impossible II* czy też w epickim fresku o powstaniu Tajwanu *Przeprawa*, *Crossing*, z 2014 roku, reżyser sięgnie wprost po cytaty z religijnego malarstwa, zestawiając np. scenę zabicia bohatera z figurą Piety (*Kula w łeb*) czy też filmując poświęcającego się bohatera w pozie ukrzyżowanego Chrystusa (*Dzieci Triady*).

Czy jednak *The Killer* jest filmem tylko i wyłącznie „chrześcijańskim”, czy też – jak chcą niektórzy – chrześcijańskim? Wątkiem głównym opowieści jest przecież odkrywanie przez bohaterów swego człowieczeństwa i bardzo chrześcijańskie poświęcanie się za innych (inna sprawa, że jest to okupione krwią nie tylko głównych, „pozytywnych” postaci, ale również setek wysyłanych w zaświaty, w mniej lub bardziej malowniczy sposób, gangsterów). Otóż tym, co stanowi jądro opowieści Woo, jest wymiar daoistyczny *Killera*, wpisany w wątek tożsamości moralnej – ale też, co (pozornie) zaskakujące, tożsamości seksualnej – głównych bohaterów filmu.

Daoizm (czy też według innej pisowni – taoizm) – który stanowi podstawę tradycyjnej kultury chińskiej, w sposób zapośredniczony znajdujący swoje odbicie zarówno w aktywności religijnej, jak i bardziej filozoficzno-społecznej (konfucjanizm jest w swej istocie rodzajem narzucenia na daoistyczną optykę widzenia świata i człowieka – ujmowanych panteistycznie – porządkującej, społeczno-twórczej hierarchii⁴) – opiera się m.in. na założeniu o ciągłej zmienności

³ Na temat autorskości kina Woo por. L. Server, *Asian Pop Cinema*, San Francisco Chronicle Books, San Francisco 1999; S. Tao, *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*, British Film Institute, London 1998; L. Odham Stokes, M. Hoover, *City On Fire. Hong Kong Cinema*, Verso, New York–London 1999.

⁴ Temat ten jest szeroko poruszony w publikacji Hajime Nakamury i pod red. Philippe’a Wienera. Autorzy stawiają nawet tezę, że w zasadzie najważniejsze systemy myślenia ludów Dalekiego Wschodu, choć z pozoru różne, uzupełniają się wzajemnie, ujmując całość ludzkiego doświadczenia: od jego stanowiska wobec wszechświata (taoizm) przez stosunek społeczności (konfucjanizm) po postawę wobec drugiego człowieka i samego siebie (swego

rzeczy tego świata (jak i zaświatów), zgodnie z powiedzeniem, że „jedyną rzeczą niezmienną na tym świecie jest zmiana”.

Czynnikiem, który wyróżnia bohaterów filmu Woo (i świat przedstawiony *Zawodowego mordercy*), jest jego niejednorodność, daleka od zachodniej optyki opartej na prostej, moralnej dychotomii (choćby w ujęciu judeochrześcijańskim⁵). Oczywiście działania bohaterów mają zawsze wymiar moralnie jednoznaczny (motywują ich moralne wybory zmierzające do złych bądź dobrych efektów), ale oni sami dalecy są od tożsamościowej (moralnej, osobowościowej, seksualnej) jednoznaczności. Jeff – choć jest bezwzględny killerem, bez mrugnięcia oka gotowym zabijać dziesiątki mężczyzn – charakteryzuje się również wrażliwością: gotów jest przebaczyć przyjacielowi, który niespodziewanie chciał go pozbawić życia. Robi wszystko, by naprawić krzywdę wyrządzoną niewinnej osobie; brata się ze swym śmiertelnym wrogiem (policjantem), by stanąć do walki z absolutnym złem (zgodnie z daoistyczną mandalą, świat podlegający nieustannej fluktuacji, przenikaniu się pierwiastków *yin* i *yang* u swych krańców i początków doświadcza całkowitego oddzielania, lecz przestrzeń, w której przebywają istoty żywe, to świat nieustannej zmiany, przenikania się, transpozycji⁶).

Inspektor Ying również nie jest jednowymiarowym przedstawicielem prawa. W tropieniu bandytów stosuje brutalne metody podobne do przestępczych

wnętrza – buddyzm). Systemy myślenia ludów Dalekiego Wschodu stanowią więc, w swej istocie, rodzaj amalgamatu, dopełniających się stanowisk – również na zasadzie uzupełniających się przeciwieństw. W tym filozoficznym amalgamacie taoizm, ze swoją koncepcją wszechobecnego tao (energii przenikającej wszechświat i człowieka), staje się niejako nadrzędnym systemem myślowym, ideowym fundamentem, do którego – siłą rzeczy – nawiązują inne systemy filozoficzne ludów Dalekiego Wschodu, zwłaszcza chińskiego kręgu kulturowego. Na ten temat Por. H. Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, red. P.P. Wiener, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, zwłaszcza s. 10-35 i dalsze.

⁵ Pomijam w tym miejscu kwestię ujmowania rzeczywistości w optyce greckiej – paradoksalnie zbliżonej miejscami do daoizmu (panteizm) czy też gnostycznej (również w ujęciu judeochrześcijańskim), bardzo ciekawe zestawienia między gnozą zachodnią i dalekowschodnimi systemami myślowymi przynosi opracowanie Welburna, por. A. Welburn, *Początki chrześcijaństwa – esenńskie misterium, gnostyczne objawienie, chrześcijańska wizja*, tłum. T. Mazurkiewicz, J. Prokopiuk, Wydawnictwo Spectrum, Warszawa 1998. Wydaje się, że interpretacja twórczości Woo w tym duchu (jakby odwróconej perspektywy zachodnio-wschodniej) jest również możliwa, choć gnostyczne interpretacje kina hongkońskiego wydają się pasować bardziej do twórczości takich reżyserów jak Ringo Lam (*Miasto w ogniu, City on Fire*, 1987) czy Wong Kar-Wai (*Upadłe anioły, Fallen Angels*, 1995).

⁶ Por. F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 20-41.

(potrafi narazić niewinnych świadków, byle tylko schwycić groźnego gangstera), a jego relacje z kobietami są cokolwiek niejednoznaczne (właściwie nie widziemy w jego otoczeniu kobiet, do momentu pojawienia się Jenny). Jeff, filmowany przez Petera Pau za pomocą zmiękczających filtrów, grany przez ikonę chińskiego kina – Chow Yun-Fata (który w innym filmie wcielił się również, z powodzeniem, w postać samego Konfucjusza⁷) – charakteryzuje się niemal kobiecą urodą⁸, dlatego być może wzbudza fascynację inspektora Li (otwierając film, zwłaszcza w oczach zachodnich krytyków, na genderowe interpretacje, doszukujące się w wątku przyjaźni bohaterów podtekstów homoseksualnych⁹, które jednakowoż paradoksalnie jeszcze bardziej podkreślają daoistyczny wymiar

⁷ Chodzi o film *Konfucjusz* (*Kong Zi*, 2010) w reżyserii Mei Hu. Co ciekawe, sam aktor, kilka miesięcy po premierze filmu o Konfucjuszu, rozdał cały swój majątek potrzebującym, stając się największym filantropem w chińskim przemyśle filmowym.

⁸ *Platny morderca* nie jest tylko filozoficzno-estetycznym (religijnym?) amalgamatem, ale też amalgamatem kinematograficznym, w którym Woo oddał hołd ukochanym przez siebie filmom: amerykańskim, francuskim i azjatyckim. Głównym źródłem inspiracji jest oczywiście *Samurai* (*Le Samurai*, 1967) Jean-Pierre'a Melville'a, którego gwiazdą był również charakteryzujący się niemalże kobiecą urodą Alain Delon (jego delikatna aparycja została zderzona z bezwzględnością postaci, w którą się wcielił). W filmie Melville'a nie ma jednak wątku fascynacji policjanta przestępcą, co znacząco odróżnia wymowę obu filmów (film Melville'a w żadnym razie nie może być wyrazem niejednoznaczności moralnej, seksualnej bohaterów i świata w nim przedstawionego, pozostając świadectwem zachodniej, manichejskiej optyki w przedstawieniu relacji międzyludzkich). W metafilmowym wymiarze film Woo jest jednak klarownym przykładem wymiany międzykulturowej zachodzącej w obrębie kinematografii hongkońskiej, stanowiącej – z racji swych geograficznych, politycznych i kulturowych uwarunkowań – ucieleśnienie kulturowych procesów, o których tak pisze Tadeusz Paleczny: „Wchodzi w grę dyfuzja, transkultuacja, transgresja, procesy wymiany materialnej, towarów, pieniądza, jak również wytworów kultury symbolicznej, idei, pomysłów, patentów, utworów muzycznych, artystycznych, wzorów organizacji społecznej, dzieł literackich, filmowych, sztuk teatralnych, wielu różnego rodzaju kreacji poszczególnych kultur. W miarę upływu czasu historycznego, w fazie komunikacji multimedialnej, dochodzi do niebywałego w dziejach ludzkości intensyfikowania, wzrostu natężenia przepływu wytworów wszystkich kultur” (T. Paleczny, *Wymiary analizy relacji międzykulturowych*, „Relacje Międzykulturowe” 2017, nr 1 (1), s. 340).

⁹ Jak się okazuje, również i azjatyccy odbiorcy filmu Woo dostrzegli te podteksty. Szczegółowo interpretuje ten wątek („przepytując” na tę okoliczność samego reżysera) Stanley Kwan, inny reżyser (*Aktorka*, *Ruan Ling Yu*, 1991) i twórca dokumentalnego filmu podejmującego kwestię niejednoznaczności seksualnej kina chińskiego pt. *Płeć w kinie chińskim* (*Century of the Cinema. Gender in the Chinese Cinema*, 2007). Szczegółową analizę filmu Woo, również w kontekście genderowym, proponuje Kenneth E. Hall (por. K.T. Hall, *John Woo's The Killer*, Hong Kong Scholarship, Hong Kong 2009).

filmu Woo¹⁰). Zarówno więc bohaterowie, jak i świat przedstawiony dzieła Johna Woo to świat niejednoznaczny, fluktuujący, pulsujący daoistyczną energią, widoczną również w samej formie *Killera*, gdzie fabuła właściwie stanowi pretekst do kreacji kalejdoskopowych obrazów, w których najważniejsza jest apoteoza ruchu, zmiany, transformacji w swej istocie zderzonej z bardzo rzadkimi (ale jednocześnie wyeksponowanymi) momentami przestoju, refleksji, zamyślenia (jakby fluktuacja *yin* i *yang* charakteryzująca bohaterów przechodziła na całą rzeczywistość, w której postaci te się poruszają, ostatecznie określając ich czło-wieczny status)¹¹.

¹⁰ Być może dlatego inny reżyser daoistycznego kręgu kulturowego – Ang Lee – zrealizował gejowski melodramat *Tajemnica Brokeback Mountain*, *Brokeback Mountain*, 2005), stanowiący w swej istocie wykładnię daoistycznego postrzegania ludzkiej natury ujmującą ludzką seksualność jako bliższą kulturze chińskiej niż zachodniej. Co ciekawe, właśnie brak owej „niejednoznaczności” w zachodniej kulturze, sfery wyraźnego przenikania się, tak charakterystycznej dla kultury Dalekiego Wschodu – jest dla reżysera *Tajemnicy Brokeback Mountain* przyczyną tragedii bohaterów – przez swą seksualną inność brutalnie odrzuconych przez środowisko, a nawet (jak w przypadku bohatera granego przez Heatha Ledgera) mających problem z akceptacją samych siebie. Z drugiej jednak strony, w swym azjatyckim arcydziele *Przyczajony tygrys, ukryty smok* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000), będącym być może najpełniejszą w historii kina wykładnią filozofii daoistycznej, reżyser dostrzega również ograniczenia, tym razem w braku wyrazistości, zwłaszcza w jednoznacznym, werbalnym wypowiedzeniu – już i tak skonkretyzowanych – uczuć (mistrz miecza grany przez Chow Yun-Fata wzbrania się przed jednoznacznym wyznaniem miłości mistrzyni kung-fu kreowanej przez Michelle Yeoh). Ten brak zdecydowania ma dla obojga bohaterów tragiczne konsekwencje. Wydaje się więc, że Ang Lee zdaje się piętnować skrajności charakteryzujące zarówno kulturę zachodnią (zbyttnia jednoznaczność), jak i wschodnią (zbyttnia niejednoznaczność), upatrując możliwości rozwiązania egzystencjalnych problemów swych bohaterów w momencie odnalezienia „złotego środka”: otwarcia się na wcześniej niepoznane możliwości kulturowe (jak czyni to z kolei nastoletni bohater filmu Lee *Zdobyc Woodstock* (*Taking Woodstock*, 2009) – w nieco komiksowy sposób doznając daoistycznej epifanii w czasie „komunii dusz” podczas festiwalu w Woodstock (nie bez udziału otwarcia się na nowe doznania seksualne, sensualne i psychotropowe).

¹¹ Co warto podkreślać, film Woo był współprodukowany przez wytwórnię WDG Entertainment Productions należącą do Terence’a Changa, który zanim stworzył swoje studia, był przez lata pracownikiem produkującej najgłośniejsze hongkońskie filmy Woo wytwórni Film Workshop. Jej twórcą był wielce zasłużony dla kina Hongkongu reżyser i producent – Tsui Hark, zwany często „Spielbergiem Azji”. To właśnie Hark, realizując filmy w Hongkongu lat 80. i 90. jako producent i reżyser (seria „Chińska opowieść o duchach”, 1987–1990, „The Chinese Ghost Story”), wypracował formułę „kina daoistycznego”, w którym to forma, a nie treść stanowi najważniejszy konstruktywny element w budowie dzieła filmowego zgodnie z daoistycznym, ale też konfucjańskim spojrzeniem (jak głosi kanon konfucjański: to forma narzuca model zachowania człowieka w społeczeństwie). Por. D. Bordwell,

Z ducha daoistyczna koncepcja przenikania się różnych, często diametralnie innych od siebie elementów rzeczywistości, której finalnym efektem jest wypracowanie właściwej dla siebie formy (rzutującej na moralne wybory bohaterów/widzów), stanie się głównym tematem kina Johna Woo, przeniesionym (z powodzeniem) na grunt kina amerykańskiego, choć nie bez pewnych znaczących modyfikacji. W swym najśłynniejszym (i dodajmy – zrealizowanym w warunkach twórczej swobody) hollywoodzkim filmie *Bez twarzy* (*Face Off*, 1997) Woo podejmie wątek zamiany osobowości (agent FBI zamienia się w terrorystę, terrorysta w agenta FBI), przy czym owa zamiana wyjaśniona jest w amerykańskim filmie w sposób racjonalny, naukowy (to po prostu zamiana twarzy na drodze skomplikowanej operacji chirurgicznej). W azjatyckich filmach Woo takie wyjaśnienie byłoby zupełnie niepotrzebne, ponieważ jest ono kwestią „wyobraźni religijnej”¹² obecnej, choć być może nie do końca uświadomionej (zgodnie z kanonem taoistycznej nieokreśloności) tak przez samego reżysera, jak i przez przedstawicieli społeczeństwa chińskiego, w którego obrębie reżyser zrealizował swoje azjatyckie filmy.

Duchowa (a czasem i cielesna) fluktuacja osobowości człowieka, widoczna w azjatyckich filmach Woo, choćby w *The Killer*, ale również w pozostałych dziełach (zwłaszcza w *Dzieciach triady* z 1997 roku, gdzie motyw niejednoznaczności bohaterów będzie jeszcze bardziej pogłębiony, stanowiąc odbicie „ducha zbiorowości” społeczeństwa Hongkongu doby utraty administracyjnej suwerenności), podkreśla zakorzenienie kina twórcy *Kuli w łeb* w systemie daoistycznym, będącym odbiciem uświęconej duchowo (*dao* to duch, energia spajająca cały wszechświat) natury kosmosu.

Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment, Harvard University Press, Harvard 2000.

¹² Rozumiem „wyobraźnię religijną” za Gabrielem Marcelem jako specjalny typ wrażliwości każącej patrzeć na rzeczywistość materialną przez pryzmat duchowości (podczas gdy jednak w przypadku kultury zachodniej jest to rzecz uświadomiona, w przypadku społeczeństw dalekowschodnich, może nią nie być, stając się niejako „naturalnym” stanem umysłu „człowieka chińskiego”, który nawet jeśli deklaruje się jako niewierzący – mówiąc, że nie wierzy np. w osobowego Boga, jednocześnie nie neguje duchowego wymiaru otaczającego go świata, oddając choćby cześć duchom przodków, por. L. Teusz, *Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 143-162. Widać to wyraźnie choćby we współczesnych, zlaicyzowanych, komunistycznych (przynajmniej oficjalnie) Chinach, gdzie wciąż istnieją praktyki daoistyczne, konfucjańskie i buddyjskie (por. http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16-s143-162/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16-s143-162.pdf, dostęp: 5.03.2025).

Warto podkreślić, że taki układ fabularny, w którym tożsamość – przede wszystkim moralna – jest niejednoznaczna, występuje bardzo często w kinie hongkońskim, zwłaszcza od początku lat 90., kiedy kinematografię Pachnącego Portu zdominowało kino określane mianem „Hong-Kong Noir” („Czarne kino Hongkongu”). W wielu filmach bohaterowie byli policjantami udającymi gangsterów, gangsterami działającymi w imię dobra, panowała wieloznaczność, przenikanie się *yin* i *yang*. Widać to wyraźnie w filmach Wong Kar Waia, ale również w dziełach Johnniego To – reżysera, którego produkcje wyznaczyły standardy kina hongkońskiego zwłaszcza w drugiej połowie lat 90. W filmach tego reżysera, takich jak *Pełnoetatowy zabójca* (*Full-time Killer*, 2001) czy *Wygności* (*Exiled*, 2006) właściwie nie ma postaci jednoznacznie dobrych czy jednoznacznie złych. Moralne role zmieniają się często niemalże ze sceny na scenę, a w skrajnych przypadkach (choćby w dylogii *Wybór mafii I, II*, *Election I, II*, 2005–2006) w zasadzie świat dzieli się na bohaterów mniej lub bardziej złych, przy czym właściwie do końca filmu role te nie są przypisane ostatecznie. Podobną daoistyczną, „rozwibrowaną” moralnie wizję człowieka ukazuje trylogia zapoczątkowana filmem *Infernal Affairs: Piekielna gra* (*Infernal Affairs*, 2002) w reż. Andrew Lawa i Alana Maka – gdzie śledzimy losy policjanta będącego gangsterem i gangstera będącego policjantem – choć role te wielokrotnie się zmieniają, odwracają. Film jest pełen daoistycznej i buddyjskiej symboliki, całkowicie nieobecnej w amerykańskiej wersji filmu (*Infiltracja*, *Departed* 2006, reż. Martin Scorsese).

Czy zatem chrześcijaństwo i daoizm to jedyne elementy występujące w filmie Woo? Otóż nie, ponieważ *The Killer* to również film, którego nie sposób w pełni zrozumieć, jeśli nie zinterpretuje się go także w kluczu filozofii konfucjańskiej, „porządkującej” daoistyczny kosmos kluczem hierarchicznym, nadającym chińskiemu społeczeństwu wymiar precyzyjnie działającej „maszyny społecznej”. Konfucjanizm, będący od V wieku obecny w świadomości obywateli Państwa Środka¹³, wypracował szereg praw stanowiących o wartości jednostki w społeczeństwie, gdzie ona sama i jej prawa zawsze stoją niżej. Wśród Pięciu Cnót Konfucjańskich ostatnią jest *sangang*, którą możemy tłumaczyć jako „posłuszeństwo” wobec tego, kto stoi wyżej w strukturze społecznej (przyrównywanej do rodziny). Syn musi być posłuszny ojcu, jak obywatel władcy państwa. Stąd każdy akt nieposłuszeństwa może wieść do destabilizacji społecznego porządku i, choć czasem usprawiedliwiony (np. faktem, że ojciec, jak i władca, może

¹³ <https://chiny.pl/artukul/105-wuchang-piec-cnot-konfucjanskich-konfucjanizm-najwazniejsze-podstawy-konfucjanizmu>, dostęp: 5.03.2025.

być tyranem), w ostateczności do wygaszenia buntu, nawet kosztem anihilacji buntownika.

W filmie Woo Jeff narusza oparte na posłuszeństwie struktury, którym służył, po pierwsze, nie zabijając świadka swojej zbrodni (oślepionej piosenkarzki), po drugie, przeciwstawiając się swym zwierzchnikom w mafijnej hierarchii, która – jeszcze wyraźniej w strukturach przestępczej organizacji Tongów niż w normalnym społeczeństwie – jest rygorystycznie przestrzegana. I dlatego, choć hitman walczy o swoje prawa, narusza tym samym konfucjańską strukturę gangsterskiej społeczności, której jest elementem. Stąd tragiczne (dla bohaterów) rozwiązanie kończące film (ginie w strzelaninie), ostatecznego zaś aktu zemsty na szefie mafii – sprawcy całego zła – dokonuje policjant (ktoś niejako „z zewnątrz” przestępczej struktury, który skuteczniając samosąd, znów doświadcza tożsamościowej transgresji w duchu *dao*¹⁴, wchodząc na drogę przestępstwa). Naruszenie konfucjańskiej struktury uświęconej tradycją musi ostatecznie wieść do jej potwierdzenia w duchu kolektywizmu i podporządkowania jednostki społeczeństwu¹⁵.

¹⁴ Przy czym transgresja w ujęciu zachodnim, a więc znamionującym „moralne przekroczenie”, w systemie daoistycznym nie istnieje: na wyższym poziomie kosmicznym jest tylko źle ukierunkowaną energią, którą trzeba odpowiednio przekierować, by stała się konstruktywna, a nie destruktywna (dotykamy w tym miejscu bardzo kontrowersyjnego elementu daoistycznej filozofii, mocującego daoizm jeszcze w rejonach szamanizmu – pierwotnego systemu wierzeń ludów Azji Centralnej i Środkowo-Wschodniej (por. M. Eliade, *Symbolizmy i techniki szamańskie w Tybecie, Chinach i na Dalekim Wschodzie*, [w:] idem, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, naukowo opracował J. Tuliś, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 423-460. Stąd mylnie przeświadczenie, że w kulturze chińskiego kręgu (zwłaszcza o podłożu daoistycznym) nie istnieje pojęcie „grzechu”. Nie istnieje ono w takim rozumieniu, jakie nadaje mu moralność judeo-chrześcijańska, ale jest ona inaczej ujmowana – w sposób, można by rzec, bardziej „pragmatyczny” (jako przejaw właśnie niewłaściwie ukierunkowanej energii, którą trzeba okiełznać, ale która – sama w sobie – nie jest ani dobra, ani zła, ale jeśli już to jest bardziej nacechowana pozytywnie, bo stanowi istnienie „czegoś”, co zaprzecza istnieniu „niczego”). Z takim stanowiskiem wiąże się głębokie przeświadczenie chińskiego ludu, streszczające się w przysłowiu „nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło”, pozwalające na akceptację każdej sytuacji egzystencjalnej, także w wymiarze społecznym. Dopiero konfucjanizm wprowadził pojęcie „cnoty” jako przeciwieństwo „nieuporządkowania” (również moralnego), podkreślając też jego niejednoznaczność i (niekiedy) konieczność występowania.

¹⁵ Jeszcze wyraźniej widać ten konflikt w filmach japońskich, gdzie uwypuklony jest motyw zderzenia powinności względem swojego honoru, *giri*, a powinnościami względem zbiorowości *gimu*: bunt jednostkowy jest dopuszczalny, ale w ostatecznym efekcie musi przynieść potwierdzenie istniejącego *status quo* (jak w filmowych wersjach opowieści o 47 roninach czy w samurajskich filmach Maskiego Kobayashiego, jak *Harakiri*, *Seppuku*, 1962 czy *Bunt*,

Wydaje się, że chrześcijaństwo, daoizm i konfucjanizm to religijno-filozoficzne „filtry”, przez które można przesądzić dzieło Woo tworzące myślowo-estetyczny amalgamat (nierzadko o profilu kina transcendentnego¹⁶). Profil wydający się charakterystyczny dla największych dzieł kina azjatyckiego – nie tylko chińskiego (przykładem japońskie filmy Akiry Kurosawy – *Siedmiu samurajów*, *Seven Samurai*, 1955; tajwańskie dzieła Hou Hsiao-Hsien – *Miasto smutku*, *City of Sadness*, 1989 czy filmy pochodzącego z ChRLD mistrza kina konfucjańskiego Chana Kaige – *Żegnaj moja konkubino!*, *Farewell My Concubine*, 1993).

Ale interpretacja filmu Woo nie byłaby pełna (a i status *Płatnego mordercy* jako filozoficzno-estetycznego amalgamatu najważniejszych azjatyckich systemów myślowych, nierzadko o profilu religijnym), gdybyśmy pominęli bardzo ważny aspekt dzieła, jakim jest wymiar etyczny filmu nierozzerwalnie związany z buddyzmem.

Można zadać pytanie, gdzie w tym pełnym krwi, przemocy, chaosu, pędzącej fotogenicznej energii odnajdziemy spokojną, etyczną (i estetyczną) myśl Buddy? Przecież na pierwszy rzut oka estetyka, którą reprezentuje film Woo, to estetyka zaprzeczająca koncepcji „wytrącania”, „oczyszczania” z tego, co niezbędne – tak świata, jak i człowieka – po to, by dotrzeć do jego istoty. Nie zapomnijmy jednak, że tym, co sprowadziło na świat myśl (i czyn Buddy), był akt współodczuwania, jakiego doświadczył książę Siddartha, nieopacznie opuszczając

Samurai Rebellion, 1967 – por. R. Benedict, *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 1999.

¹⁶ Przy czym najbardziej jest to kino transcendentne w rozumieniu twórczości Ozu, jakie proponuje w swej pracy Paul Schrader (por. P. Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, University California Press, New York 2018, s. 15-32) wobec duchowego profilu świata natury (rzeczywistości), gdzie duchowość i cielesność są nierozzerwalnym amalgamatem (w myśl optyki shintoistycznej, ale też i buddyjskiej koncepcji „Wszystkości”) i nie można wprowadzić – tak charakterystycznej dla duchowości zachodniej – wyraźnej dychotomii między pierwiastkiem cielesnym i duchowym. W myśl koncepcji daoistycznej (shintoistycznej, buddyjskiej) wszystko ma wymiar duchowy, jest przesycane duchem – nawet, a zwłaszcza, świat materialny, który sam w sobie jest uduchowiony. Jedynie w perspektywie buddyjskiej następuje (ostatecznie na końcu ciągu reinkarnacji) oddzielenie ducha od materii, ale i tej ostatecznej nirwanie może towarzyszyć nirwana (częstkowa, choć jak chcą niektóre szkoły buddyzmu Zen, na swój sposób już pełna) w normalnym, doczesnym życiu, w momencie osiągnięcia momentu *satori*. *Satori*, czyli – w ujęciu filozofii Zen – idealny stan umysłu jednoczącego w sobie doświadczenie duchowości poprzez zintensyfikowane doświadczenie cielesności (niekoniecznie ekstatycznej, może to być zwykła czynność, tyle tylko że „prześwietlona” duchową aktywnością, inicjowaną przez jej w pełni świadome podejmowanie).

bramy swego pałacu, by zobaczyć umierającego żebraka¹⁷. A więc „współodczuwanie”, które otwiera wrażliwość jednego człowieka na drugiego w sposób zupełnie bezinteresowny (w konfucjanizmie mamy jednak etykę opartą na relacji wzajemności), staje się punktem wyjścia i punktem dojścia „doświadczenia buddyjskiego”, powodującego wyrwanie się z zakłętego kręgu egoizmu. I właśnie temu wątkowi, w swej istocie, podporządkowana jest cała fabuła filmu Woo.

W pierwszych scenach filmu widzimy zawodowego zabójcę, który jedynie sentymentalnie podchodzi do symboli moralnie wzbogacających człowieka. W sekwencji „rajdu” na nocny klub widzimy bohatera jako bezwzględnego zabójcę, który bez mrugnięcia oka zamienia w perzynę siedzibę lokalnej mafii, strzelając nawet do bezbronnego człowieka. Dopiero przypadkowe oślepienie niewinnej dziewczyny powoduje otwarcie się killera na drugiego człowieka, uwrażliwia go, umoralnia. (Fakt, że bohaterka śpiewa, nie pozostaje bez znaczenia – dość powiedzieć, że również element estetyczny: piękno dźwięku, obrazu, może być początkiem duchowego przebudzenia, o czym dobrze wiedzą zarówno konfucjaniści – dla których muzyka była wyrazem idealnego porządku – jak i japońscy buddyści Zen współtworzący arcydzieło *Harfa birmańska, Burmese Harp*, 1956, reż. Kon Ichikawa – dla których do przebudzenia mogła prowadzić właśnie muzyka).

Rzecz jasna, można byłoby ironizować, twierdząc, że umierający na ruinach zniszczonego kościoła Jeff dostępuje buddyjskiego *satori*, transcendentnej iluminacji. Ale jeśli zdamy sobie sprawę, że w finale filmu bohater zostaje oślepiiony i czołgając się w błocie, odnajduje miłość swojego życia, niewidomą dziewczynę – także ranną w czasie strzelaniny – to ten pozornie groteskowy fragment (poprzez swój przesadny melodramatyzm wzbudzający śmiech wśród zachodnich kinomanów) staje się czymś zgoła innym niż tylko zbytnio wykoncypowanym

¹⁷ Obrazowo ukazuje to choćby scena wyjścia z pałacu księcia Siddarthy (Keanu Reeves) w filmie Bernardo Bertolucciego, *Mały Budda* (*The Little Buddha*, 1993), gdzie książę doświadcza bólu i cierpienia, widząc umierających w leprozorium i będąc świadkiem palenia zmarłych. Scena ta zresztą jest dokładnie przeniesiona z japońskiej wersji życia Siddarthy – filmu Kenji Misumi *Budda, Budda* z 1962 roku (porównanie obu filmów jest bardzo ciekawe – bo w wersji japońskiej w życie księcia ingerują bóstwa hinduistyczne, podczas gdy nie ma nic takiego w wersji życia Oświeconego przeznaczonej dla „zeświecczonego” widza zachodniego, zrealizowanej przez włoskiego reżysera. Nie jest to tylko efekt popularności nurtu, w jaki wpisywał się film Misumi – „baśniowych” wersji legend buddyjskich i shin-toistycznych – patrz *Czas bogów, The Birth of Japan*, 1959, w reż. Hiroshi Inagakiego – lecz również świadectwo bardziej „duchowej”, „metafizycznej” interpretacji religijnych postaci i archetypów w kulturze/ kinie japońskim).

finałem krwawej opery filmowej, jaką stworzył John Woo. Oślepienie, zamknięcie oczu przez bohatera staje się totalnym otwarciem na to, co w jego jestestwie jest najważniejsze, miłość do drugiego człowieka. Wypalone oczy Jeffa przywołują na myśl zamknięte oczy Buddy z wielu wizerunków Oświeconego zamykającego się na to, co widoczne, namacalne, ale właśnie pozorne, nietrwałe, ulegające zniszczeniu, a otwierającego się na to, co niewidoczne, ale trwałe, wieczne, prowadzące człowieka ku duchowemu spełnieniu.

Płatny morderca Johna Woo jest filmem niezwykłym. Ten pozornie banalny film akcji jest w swej istocie filmem wielowymiarowym, zawierającym w sobie treści mocujące go w przestrzeni filozoficzno-estetycznej (o profilu duchowym) systemów myślowych (często przybierających bądź wypływających z aktywności religijnych) Dalekiego Wschodu, a dokładniej chińskiego kręgu kulturowego. Dowodząc przy tym, że być może każdy (jeśli nie każdy właśnie) film realizowany przez twórców dalekowschodniej kinematografii zawiera w sobie element kina transcendentnego, w azjatyckim rozumieniu transcendencji, a więc ściśle spajającej to, co cielesne, z tym, co duchowe, potwierdzają ustalone (również na planie religijno-filozoficznym) relacje.

W tym miejscu należałoby się może zastanowić, czy takie ujęcie kwestii „kina transcendentnego” może być w pełni zrozumiałe przez człowieka Zachodu, patrzącego na kulturę dalekowschodnią niejako z zewnątrz (nawet jeśli posługuje się – jak szpiegowskim peryskopem – wynalazkiem kinematografu przyswanym przez Azjatów z całym dobrodziejstwem zachodniego inwentarza kulturowego). Wydaje się to trudne, a nawet niemożliwe. A może jednak? W końcu kluczową sentencją, jaką wypowiada w Bressonowskiej adaptacji *Dziennika wiejskiego proboszcza* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) Georges Bernanos jego główny bohater, są słowa: „wszystko, wszystko jest łaską...”.

Ostatecznie nie zapominajmy jednak o zachodnich fascynacjach filmowych reżysera filmu *The Killer*, nadających dziełu Woo, jakby to ujął Tadeusz Paleczny, wymiar tekstu międzykulturowego (opartego na wymienianiu kinematograficznych znaczeń).

BIBLIOGRAFIA

- Benedict R., *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*, tłum. E. Klekot, PIW, Warszawa 1999.
- Bordwell D., *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, Harvard 2000.

- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, naukowo opracował J. Tulisow, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Hall K.T., *John Woo's The Killer*, Hong Kong Scholarship, Hong Kong 2009.
- Jullien F., *Pochwała nieokreśloności. Zapiski o myśli i estetyce Chin*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
- Lee S., *Asian Pop Cinema*, San Francisco Chronicle Books, San Francisco 1999.
- Nakamura H., *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, tłum. M. Kanert, W. Szkudlarczyk-Brkić, red. P.P. Wiener, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, zwłaszcza s. 10–35 i dalsze.
- Odham Stokes L., Hoover M., *City On Fire. Hong Kong Cinema*, Verso, New York–London 1999.
- Paleczny T., *Wymiary analizy relacji międzykulturowych*, „Relacje Międzykulturowe” 2017, nr 1 (1), s. 27–55, DOI: 10.12797/RM.01.2017.01.03.
- Schrader P., *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Freywe*, University California Press, New York 2018.
- Tao S., *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, London 1998.
- Teusz L., *Erozja wyobraźni religijnej we współczesnej kulturze*, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 16, s. 143–162.
- Welburn A., *Początki chrześcijaństwa – esenckie misterium, gnostyckie objawienie, chrześcijańska wizja*, tłum. T. Mazurkiewicz, J. Prokopiuk, Wydawnictwo Spectrum, Warszawa 1998.
- Zhang Y., *Chinese National Cinema*, Routledge, London 2004.

NETOGRAFIA

- http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16-s143-162/Sztuka_i_Filozofia-r1999-t16-s143-162.pdf, dostęp: 5.03.2025.
- <https://chiny.pl/artukul/105-wuchang-piec-cnot-konfucjanskich-konfucjanizm-najwazniejsze-podstawy-konfucjanizmu>, dostęp: 5.03.2025.

FILMOGRAFIA

- Aktorka*, Ruan Ling Yu, reż. Stanley Kwan, Hongkong 1991.
- Bez twarzy*, *Face Off*, reż. John Woo, USA 1997.

- Budda, *Budda*, reż. Kenji Misumi, Japonia 1962.
- Bunt, *Samurai Rebellion*, reż. Masaki Kobayashi, Japonia 1967.
- Chińska opowieść o duchach, *Chinese Ghost Story*, reż. Tsui Hark, Chin Siu-tung, Hongkong 1987–1990.
- Czas bogów, *The Birth of Japan*, reż. Hiroshi Inagaki, Japonia 1959.
- Dzieci Triady, *Hard Boiled*, reż. John Woo, Hongkong 1992.
- Dziennik wiejskiego proboszcza, *Journal d'un curé de campagne*, reż. Georges Bernanos, Francja 1951.
- Harakiri, *Seppuku*, reż. Masaki Kobayashi, Japonia 1962.
- Infernal Affairs: Piekielna gra, *Infernal Affair*, reż. Andrew Law, Alan Mak, Hongkong 2002.
- Infiltracja, *Departed*, reż. Martin Scorsese, USA–Hongkong 2006.
- Konfucjusz, *Kong Zi*, reż. Mei Hu, ChRLD 2010.
- Kula w łeb, *Bullet in the Head*, reż. John Woo, Hongkong 1990.
- Mały Budda, *The Little Buddha*, reż. Bernardo Bertolucci, ChRLD–Włochy 1988.
- Miasto smutku, *City of Sadness*, reż. Hou Hsiao-Hsien, Tajwan 1989.
- Miasto w ogniu, *City on Fire*, reż. Ringo Lam, Hongkong 1995.
- Mission: Impossible II, reż. John Woo, USA 1992.
- Pełnoetatowy zabójca, *Full-time Killer*, reż. Johnnie To, Wai Ka-Fai, Hongkong 2001.
- Płatny morderca, *The Killer*, John Woo, Hongkong–Tajwan 1989.
- Płeć w kinie chińskim, *Century of the Cinema. Gender in the Chinese Cinema*, reż. Stanley Kwan, Wielka Brytania 2007.
- Przeprawa, *Crossing*, reż. John Woo, Tajwan 2014.
- Przyczajony tygrys, ukryty smok, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Tajwan–USA–Hongkong 2000.
- Siedmiu samurajów, *Seven Samurai*, reż. Akira Kurosawa, Japonia 1955.
- Tajemnica Brokeback Mountain, *Brokeback Mountain*, reż. Ang Lee, USA 2005.
- Upadłe anioły, *Fallen Angels*, reż. Wong Kar-Wai, Hongkong 1995.
- Wybór mafii, *Election*, reż. Johnny To, Hongkong 2005.
- Wybór mafii II, *Election II*, reż. Johnny To, Hongkong 2006.
- Wygnani, *Exiled*, reż. Johnny To, Hongkong 2006.
- Żegnaj moja konkubino!, *Farewell My Concubine*, reż. Kaige Chan, ChRLD 1993.

Abstract

CAN KILLER BE BUDDHA? AMALGAM OF DAOISM, CONFUCIANISM, BUDDHISM AND CHRISTIANITY AS THE PHILOSOPHICAL (AESTHETIC) FOUNDATION OF HONG KONG CINEMA.

Analysis of the phenomenon using John Woo's *The Killer* as an exemple.

The text is a film and culture analysis of John Woo's 1989 film *The Killer*, considered as a flagship production of Hong Kong cinematography. The author argues that Woo's work is an amalgam of the philosophical (religious) content characteristic of Hong Kong cinematography, which, due to its geographical, political, and above all cultural location, was shaped by both Chinese and Western culture. Where Chinese culture appears as a cluster of traditional ideas that have shaped the mentality of the Chinese for millennia (Taoism, Confucianism, Buddhism) as well as Western influences (Christianity). Strengthened especially during the British protectorate of Hong Kong in the 20th century. The analysis proposed by the author uses the theoretical stance developed by, among others, prof. Tadeusz Paleczny, who perceives cultural products, including audiovisual messages (including films), as extremely important – from the point of view of contemporary cultural anthropology – cultural media, the study of which reveals the mechanisms of the functioning of societies, in a broad research aspect. In this approach, a film such as *The Killer* – an action film seemingly made for commercial purposes, combining the aesthetics of Far Eastern cinema with elements of Western cinema, appears as an important research subject, the analysis of which shows the transcultural nature of not only the cinematography (and culture as such) of the society of the Frangrant Harbour, but also reveals the basic features of Chinese culture as such, based on exchange, fluctuation, fluidity and constant transformation, but taking place within traditional ideological frameworks reaching back to the past.

Keywords: Hong Kong cinematography, film studies, cultural studies, audiovisual anthropology, transculturalism

Dążenie do uchwycenia choćby drobnej cząstki prawdy o ludziach zanurzonych w nieustannie zmieniającej się, pełnej sprzeczności i niejednoznacznej kulturze współczesnego świata można uznać za motyw przewodni intelektualnych przedsięwzięć Profesora Tadeusza Palecznego. Nieprzypadkowo w wielu swoich pracach konsekwentnie powraca On do spuścizny Floriana Znanieckiego postulującego, by prowadząc badania, korzystać ze współczynnika humanistycznego, który pozwala uchwycić rzeczywistość kulturową z perspektywy zwykłych ludzi.

Tytułowe peregrynacje nie są tylko przemieszczaniem się z miejsca na miejsce. Pojęcie to ma znacznie głębszy sens i – nawet użyte poza kontekstem religijnym, gdzie odnosi się do uroczystego przenoszenia relikwii czy obiektów religijnych – konotuje doniosłość przemieszczania się jednostek, także między kulturami i wzorami myślenia. Pozwala postrzegać aktorów społecznych jako swoistych pielgrzymów, którzy, świadomi swoich celów, kroczą samodzielnie, lecz zarazem stanowią część całych przepełnionych symbolami dynamicznych wspólnot i przekraczają ich granice.

Z tych względów peregrynacje uczyniliśmy słowem-kluczem, wyznaczającym ramy dociekań zebranych w tomie, będącym formą wyrażenia wdzięczności Profesorowi Tadeuszowi Palecznemu za okazaną życzliwość oraz wszelkie inspiracje.



WYDAWNICTWO
KSIĘGARNIA
AKADEMICKA

<https://akademicka.pl>

ISBN 978-83-8368-299-0

9 788383 682990