

Krzysztof Loska

## Diaspora, pamięć i tożsamość – kino Ann Hui

Można zgodzić się z opinią historyków filmu, że jednym z wyróżników kinematografii hongkońskiej, podobnie jak na przykład tajwańskiej, jest jej transnarodowy charakter wynikający z uwikłania w kolonialną przeszłość oraz obecności ruchów migracyjnych, które przyczyniły się do powstania nowoczesnych diaspor zamieszkujących ten region<sup>1</sup>. Ze względu na nieustanne przenikanie się różnych wpływów niełatwo wskazać na źródła stabilnej tożsamości opartej na wspólnocie doświadczenia, zamiast tego można mówić o wewnętrznym rozproszeniu i heterogeniczności jako kulturowych wyznacznikach hongkońskiej zbiorowości. Ową niejednorodność widać również w przemyśle filmowym, który nie miał nigdy charakteru narodowego, stanowił bowiem część lokalnej produkcji kantońskiej, zarządzanej zazwyczaj przez potentatów malezyjskich i adresowanej do ludności chińskiej, przybyłej do Hongkongu po upadku rządów Czang Kaj-szeka w 1949 roku<sup>2</sup>.

Na przełomie lat 70. i 80. pojawiło się młode pokolenie reżyserów, którzy pragnęli nie tylko przekształcić dominujące schematy gatunkowe, wykorzystując w tym celu strategię europejskiego kina autorskiego, ale także odnieść się do rodzimego kontekstu historycznego, uwzględniając proces przemian społecznych i obyczajowych. Spośród liczego grona twórców, którzy debiutowali w tamtym czasie (m.in. John Woo, Tsui Hark, Patrick Tam, Yim Ho), na szczególną uwagę zasługuje Ann Hui (ur. 1947), ze względu na niezależność artystyczną oraz wyraziste przedstawianie problematyki tożsamościowej, będącej znakiem rozpoznawczym hongkońskiej Nowej Fali<sup>3</sup>. Jej twórczość, rozważana z punktu widzenia feministycznie zorientowanej krytyki postkolonialnej, skupia się na problematyce pamięci, sytuacji mniejszości etnicznych, komunikacji międzykulturowej oraz wpływie czynników politycznych na życie codzienne<sup>4</sup>. Nierzadko kwestie te osadzone są w perspektywie subiektywnej, czasem nawet w kontekście autobiograficznym, jak to ma miejsce w najwybit-

<sup>1</sup> Na transnarodowy wymiar współczesnego kina hongkońskiego zwracają uwagę m.in. G. Marchetti w tekście *Transnational Cinema, Hybrid Identities and the Films of Evans Chan*, „Postmodern Culture” 1998, vol. 8, nr 2; M. Morris, *Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2004, vol. 5, nr 2, s. 181–199; L. Pang, *Postcolonial Hong Kong Cinema: Utilitarianism and (Trans)local*, „Postcolonial Studies” 2007, vol. 10, nr 4, s. 413–430.

<sup>2</sup> Por. G. Needham, *The Post-colonial Hong Kong Cinema*, w: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, red. D. Eleftheriotis, G. Needham, University of Hawai'i Press, Honolulu 2006, s. 64.

<sup>3</sup> Historyczne konteksty kształtowania się hongkońskiej Nowej Fali analizuje Li Cheuk-To w tekście *The Return of the Father: Hong Kong New Wave and its Chinese Context in the 1980s*, w: *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, red. N. Browne i in., Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 160–179.

<sup>4</sup> Perspektywę postkolonialną i feministyczną w interpretacji filmów Hui i innych reżyserek przyjmuje między innymi Gwendolyn Audrey Foster w książce *Women Filmmakers of African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1997.

niejszym jej filmie, *Pieśni wygnańca* (*Ke tu qiu hen*, 1990), opowieści o młodej kobiecie, która – podobnie jak reżyserka – urodziła się po wojnie w Mandżurii, w rodzinie chińsko-japońskiej, dzieciństwo spędziła w Makau, lata szkolne w Hongkongu, na studia wyjechała zaś do Wielkiej Brytanii.

We wspomnianym filmie płaszczyzna osobista jest nierozzerwalnie związana z polityczną, bo nawet jeśli autobiografia jest kluczem do jego odczytania – chociażby ze względu na obecność narracji perspektywicznej – to jednak ważną rolę pełni kontekst historyczny, określający horyzont znaczeń związanych z problematyką tożsamościową<sup>5</sup>. Ann Hui w oryginalny sposób realizuje zawarty w kinie autobiograficznym potencjał, czyni to bowiem nie tylko dzięki uprzywilejowaniu określonych tematów – mieszania się kultur, wysiedlenia i tułaczki, imigracji oraz przenikania się sfery publicznej i prywatnej – ale wprowadzeniu „w obręb dramatu rodzinnego historycznej alegorii kolonializmu”<sup>6</sup>, poprzez połączenie opowieści o dojrzewaniu młodej kobiety z procesem zdobywania świadomości politycznej.

Wielość i złożoność czynników wpływających na tożsamość kulturową, która w wypadku bohaterki filmu Ann Hui ma wyraźny rys hybrydyczny, jest motywem przewodnim kina hongkońskiego przełomu stuleci, podobnie jak osobisty i nostalgiczny charakter autorskich wypowiedzi. Potwierdzają to nie tylko wcześniejsze dokonania tej reżyserki, ale również inne dzieła twórców Nowej Fali, jak chociażby *Ojciec i syn* (*Fuzi qinq*, 1981) Allena Fonga oraz *Czerwony* (*Yinji kau*, 1987) Stanleya Kwana. Pierwsze z nich to na wpół autobiograficzna opowieść o dorastaniu w Hongkongu, utrzymana w poetyce paradokumentalnej i oparta na rozbudowanych retrospekcjach z punktu widzenia syna wspominającego napięte stosunki z ojcem; służyła krytyce patriarchalnego modelu sprawowania władzy rodzicielskiej. Zdecydowanie bardziej wyrafinowaną strukturę fabularną posiada drugi z filmów, w którym nostalgiczna perspektywa związana jest z zestawieniem różnych porządków czasowych – przeszłości (lata 30. ubiegłego wieku) i teraźniejszości – oraz powiązaniem płaszczyzny osobistej z publiczną (wszystko to pokazane zaś z wykorzystaniem konwencji chińskich opowieści o duchach). Ackbar Abbas posuwa się nawet do stwierdzenia, że wyróżnikiem współczesnego kina hongkońskiego jest szczególnie nostalgiczność wyrażająca się w określeniu *déjà disparu*, czyli „przekonaniu, że to, co nowe i wyjątkowe, w dzisiejszych czasach już minęło, pozostały jedynie klisze i okruchy wspomnień o tym, co nigdy nie istniało”<sup>7</sup>.

Twórczość Ann Hui jest wyrazem owego wyjątkowego podejścia do czasu, niemożności wyzwolenia się spod wpływu przeszłych wydarzeń, które określają horyzont teraźniejszości, o czym świadczy już jej debiut fabularny. *Tajemnica* (*Feng jie*, 1979) jest kryminałem z elementami horroru i melodramatu, jako że opowiada o trójkącie miłosnym, w którym

<sup>5</sup> Przykładem analizy wydobywającej na plan pierwszy problematykę polityczną jest na przykład obszerny artykuł Ka-fai Yau *Looking Back at Ann Hui's Cinema of the Political*, „Modern Chinese Literature and Culture” 2007, vol. 19, nr 2, s. 117–150. Również Freda Freiberg podkreśla znaczenie kontekstów politycznych, choć ona zwraca uwagę na kwestie klasowe, rasowe, etniczne oraz problem pamięci historycznej. Por. F. Freiberg, *Border Crossings: Ann Hui's Cinema*, „Senses of Ciname” 2002, vol. 22, nr 2.

<sup>6</sup> A. Abbas, *The New Hong Kong Cinema and the Déjà Disparu*, w: *Asian Cinemas: A Reader...*, s. 90.

<sup>7</sup> A. Abbas, *op. cit.*, s. 80.

sentymentalna fabuła łączy się z nostalgiczną perspektywą dzięki wprowadzeniu krótkich wstawek retrospekcyjnych i ujęć z punktu widzenia postaci. *Miłość w upadłym mieście* (*Qing cheng zhi lian*, 1984) rozgrywa się w Szanghaju w latach 30., w przededniu japońskiej kolonizacji, z kolei *Gwieździsta noc* (*Jin ye xing guang can lan*, 1988) to historia romansu nauczycielki i studenta zestawiona z wydarzeniami z przeszłości, dla których teźniejszość jest jedynie powtórzeniem (bohaterka jako uczennica zakochała się w swoim profesorze).

W najlepszych filmach Ann Hui nakręconych w latach 90. dominuje kobieca perspektywa<sup>8</sup>, nie chodzi w nich jednak wyłącznie o pokazanie specyficznego doświadczenia kogoś zmagającego się z patriarchalnymi strukturami społecznymi, ale o uchwycenie obrazu życia codziennego mieszkańców Hongkongu, zwłaszcza relacji rodzinnych, jak to ma miejsce w *Letnim śniegu* (*Nu ren si shi*, 1995). Suen (Josephine Siao) jest kobietą w średnim wieku, zwykłą gospodynią domową, która musi się opiekować chorym na alzheimera teściem, dorastającym synem, a także zarabiać na utrzymanie, gdyż mąż jest nieudacznikiem. Zasadniczym tematem jest przemiana, jaką przechodzi bohaterka: z osoby całkowicie podporządkowanej, pozbawionej indywidualności i bezwolnej, której jedynym pragnieniem jest przetrwanie kolejnego dnia, w kobietę świadomą własnej podmiotowości i szukającą autonomii<sup>9</sup>. Także w tym filmie pojawiają się odniesienia do przeszłości, jako że teść stwarza sobie fantazmatyczną rzeczywistość, w której jest żołnierzem służącym w wojskach powietrznych podczas drugiej wojny światowej.

Tęsknota za czasem minionym, wynikająca z poczucia straty oraz konieczności pogodzenia się z przemijaniem rzeczy, jest charakterystyczną cechą nie tylko filmów hongkońskich, ale i kultury chińskiej w ogóle, co wyraża słowo *huaijiu*, tłumaczone zazwyczaj jako nostalgia. W klasycznej poezji chińskiej nastój smutku wywoływano przez opisywanie scenerii lub obiektów, w otoczeniu których przebywały ukochane osoby, zestawiano niezmienną przyrodę z kruchością ludzkiego życia<sup>10</sup>. W kinie azjatyckim pojęcie to funkcjonuje jednak nieco inaczej, przede wszystkim ze względu na szybkość zmian zachodzących w otoczeniu, które przestało być stabilnym punktem odniesienia dla człowieka. Proces modernizacji przekształcił bowiem tradycyjną architekturę i wprowadził w jej miejsce nowoczesne biurowce. Dla wielu autorów nostalgia nie jest tęsknotą za rzeczywistą przeszłością, ale raczej za wyobrażeniem o niej, sposobem tworzenia alternatywnej płaszczyzny dla świata podporządkowanego technologii. Może dlatego też osobiste przeżycia mieszają się z wydarzeniami historycznymi, przekształcając je w sposób subiektywny i nadają im niepo-

<sup>8</sup> Twórczość Ann Hui stanowi znakomity przykład niezależnego kina kobiecego, reżyserka bowiem od początku kariery świadomie współpracowała z licznymi kobietami działającymi w hongkońskim przemyśle filmowym – producentkami Audrey Li i Mirandą Yang, scenarzystkami Joyce Chan i Ivy Ho – przenosiła również na ekran powieści pisane przez Eileen Chang (*Miłość w upadłym mieście* i *Osiemnaście wiosen*).

<sup>9</sup> Elaine Yee-lin Ho, charakteryzując bohaterkę *Letniego śniegu*, posługuje się pojęciem wstrętu (*abjection*) zaczerpniętym od Julii Kristevej, chcąc pokazać zmianę statusu kobiety od „wymiotu” (*abject*) do „podmiotu” (*subject*). Por. Elaine Yee-lin Ho, *Women on the Edge of Hong Kong Modernity: The Films of Ann Hui*, w: *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, red. E.C.M. Yau, The University of Minnesota Press 2001, s. 195–196.

<sup>10</sup> Por. R. Chow, *A Souvenir of Love*, w: *At Full Speed...*, s. 210.

wtarzalny kształt. W filmach Stanleya Kwana i Wonga Kar-waia przeszłość przeplata się z terażniejszością, różne porządki czasowe sąsiadują z sobą, tworząc wrażenie zaskakującej powtarzalności lub może cykliczności życia.

Pamięć i historia to kluczowe pojęcia w artystycznym dyskursie Ann Hui. Intymne wspomnienia łączą się z pamięcią zbiorową, do pewnego stopnia wyznaczają jej ramy, gdyż przeszłość rekonstruowana jest w odwołaniu do intymnych doświadczeń. Problem tożsamości rozważany jest na dwóch poziomach – indywidualnym i wspólnotowym – dzięki czemu to, co prywatne, staje się jednocześnie publiczne, a codzienne sprawy nabierają politycznego charakteru poprzez włączenie ich w kontekst społeczny. W *Pieśni wygnańca* reżyserka wykorzystuje różne sposoby opowiadania o przeszłości i odkrywania czasu minionego, gdyż odpowiedzi na zasadnicze pytania tożsamościowe poszukuje właśnie we wspomnieniach z dzieciństwa. Kino jest dla niej idealnym narzędziem eksplorowania pamięci, przeszłość jednak liczy się tylko o tyle, o ile wywiera wpływ na późniejsze życie i pozwala na zrozumienie samego siebie. Wspomnienia mogą wyrażać również traumatyczny potencjał, związany z poczuciem straty, wykorzenia i niepewności, których przyczyny czasami pozostają ukryte lub stłumione.

Wydarzenia fabularne rozpoczynają się w 1973 roku w Londynie, w którym główna bohaterka, dwudziestopięcioletnia Hueyin (Maggie Cheung), mieszka od kilku lat, ucząc się w szkole filmowej. Pierwszoosobowy komentarz prowadzony spoza kadru wyraźnie zapowiada subiektywną perspektywę, jaka będzie dominowała w *Pieśni wygnańca*<sup>11</sup>, wszelako osobiste doświadczenia kształtowane są przez relacje z innymi ludźmi oraz zanurzenie się w obcej kulturze. Opuszczenie ojczyzny to dla młodej kobiety nie tylko próba uwolnienia się od przeszłości i rodziny, zwłaszcza matki, ale również ponownego zdefiniowania własnej tożsamości. Wpływ rodzimej kultury nie jest jednak łatwy do usunięcia, o czym bohaterka przekonuje się wielokrotnie (sama przecież zamawia chińskie jedzenie oraz nosi egzotyczną biżuterię)<sup>12</sup>. Pomimo znajomości języka i podwójnego obywatelstwa (Hongkong należał wszak do imperium brytyjskiego) czuje się obco w świecie zachodnim, widzi, że wciąż obowiązują w nim orientalistyczne stereotypy. Jej status odmienca potwierdza scena w nocnym klubie: Hueyin siedzi samotnie przy stoliku, podczas gdy koleżanki ze studiów bawią się z chłopakami. Mimikra nigdy nie jest w pełni doskonała – przekonuje Homi Bhabha – pozostaje bowiem poczucie niższości i marginalizacji, świadczące o tym, że różnice etniczne wciąż są nieusuwalne<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Tytuł oryginalny – *Ke tu qiu hen* – został zaczerpnięty ze starej kantońskiej piosenki o samotnym wędrowcu, który tęskni za ojczyzną. Przebój ten, w wykonaniu chińskiego aktora i śpiewaka Bai Juronga, pojawia się we wspomnieniach z dzieciństwa, babcia słucha go w radiu, podczas gdy wnuczka recytuje wiersze poetów z dynastii Tang. Por. R. Chow, *Autumn Hearts: Filming the 'Psychic Interiority' in Song of Exile*, w: *idem, Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films*, Columbia University Press, New York 2007, s. 100.

<sup>12</sup> Gdy w dniu wyjazdu z Londynu Hueyin daje koleżance w prezencie swój naszyjnik, ta mówi do niej: „jest w nim coś tajemniczego i orientalnego”.

<sup>13</sup> Strategię mimikry jako elementu dyskursu kolonialnego omawia Homi Bhabha w tekście *Mimikra i ludzie*, w: *idem, Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 79–88.

Od pierwszych scen reżyserka skupia się na oddaniu multikulturowego pejzażu Londynu początku lat 70., sposobem na to jest ścieżka dźwiękowa, zwłaszcza rozmowy prowadzone przez Hueyin w różnych językach w zależności od sytuacji. Gdy odbiera telefon od młodszej siostry, która zaprasza ją na swoje wesele, mówi po kantońsku, z koleżankami zaś rozmawia po angielsku. Wielojęzyczność służy równocześnie podkreśleniu hybrydycznego charakteru tożsamości każdego członka diaspory, co potwierdzają późniejsze sceny rozgrywające się w Hongkongu oraz retrospekcje z czasów dzieciństwa spędzonego w Makau i podróży zagranicznych. Niemożność komunikacji wynika w dużym stopniu z niezrozumienia języka innych ludzi, o czym boleśnie przekonuje się zarówno matka Hueyin – Aiko (Xiao Feng Lu) – z pochodzenia Japonka, która przyszłego męża, Ah Renga (Weise Lee), poznała w Chinach w ostatnich dniach wojny, jak i jej córka, która podczas wizyty w ojczyźnie matki czuje się całkowicie zagubiona.

Charakterystycznym elementem kina diasporycznego jest podkreślanie przejściowości i tymczasowości, „bycia pomiędzy”, czyli swoistego zawieszenia. James Clifford zwraca uwagę na sieć pojęć pojawiających się w dyskursie o diasporach, spośród których wyróżnia między innymi hybrydyczność, transkulturowość, przekraczanie granic i podróżowanie, tak istotne w filmie Ann Hui<sup>14</sup>. Od pierwszych scen pierwszoplanową rolę odgrywa motyw przemieszczania się, co widać w obecności różnych środków transportu, począwszy od rowerów lub ryksz, przez autobusy i pociągi, po promy i łodzie, którymi podróżują bohaterowie. Przyjazdy i odjazdy wyznaczają rytm filmu, nieustanne przenoszenie się z miejsca na miejsce jest także dosłownym przedstawieniem tytułowej metafory wygnania, ciągłych migracji, które przyczyniają się do poczucia wykorzenienia.

Bycie w drodze określa status uchodźcy, obcego, człowieka pozbawionego własnego miejsca w świecie i zmuszonego do „zbudowania domu z dala od domu”<sup>15</sup>. Dziadkowie Hueyin zdecydowali się na wyjazd z Chin po klęsce nacjonalistów dowodzonych przez Czang Kaj-szeka, jej matka, Aiko, młodość spędziła najpierw w Mandżurii, później w Hongkongu, całkowicie osamotniona, nie znając języka kantońskiego ani miejscowych zwyczajów. Na przełomie lat 80. i 90. powstało wiele znaczących filmów hongkońskich opowiadających o życiu w diasporze, zwłaszcza o kobietach (granych zwykle przez Maggie Cheung) opuszczających swój kraj, dla których pobyt za granicą okazuje się rozczarowaniem i sprowadza się do tęsknoty za ojczyzną, jak chociażby *Żegnajcie, Chiny (Ai zai bie xiang de ji jie)*, 1990) Clary Law i *Pełnia księżycy w Nowym Jorku (Ren zai Niu Yue)*, 1990) Stanleya Kwana<sup>16</sup>.

Struktura narracyjna *Pieśni wygnańca* została oparta na skomplikowanym łańcuchu retrospekcji służących wydobyciu zależności między przeszłością i teraźniejszością oraz zmuszających bohaterkę do reinterpretacji czasu minionego, przewartościowania włas-

<sup>14</sup> J. Clifford, *Diasporas*, „Cultural Anthropology” 1994, vol. 9, nr 3, s. 303.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 302.

<sup>16</sup> W drugim z wymienionych filmów ważną rolę odgrywa wątek przyjaźni między kobietami, poszukiwania bliskości, ale też kłopotów z tożsamością.

nych wspomnień, w których – jak się okazuje – rzeczywistość uległa zniekształceniu<sup>17</sup>. Nie chodzi bynajmniej o zawodność pamięci, ale jej selektywną naturę, co podkreślają liczne wstawki, które wydają się niewiarygodne i wzajemnie sprzeczne. Zapewne to dzięki tej niewspółmierności rodzi się nadzieja na porozumienie między matką i córką, odzyskanie utraconej bliskości.

W pewnym sensie film Ann Hui można odczytywać jako azjatycki wariant melodramatu macierzyńskiego, wzorowany na *Trzech kameliach* (*Now, Voyager*, 1942, reż. Irving Rapper) czy *Mildred Pierce* (1945, reż. Michael Curtiz), ze względu na sposób konstruowania relacji między bohaterkami oraz zasadnicze przesłanie, sprowadzające się do konieczności pogodzenia zwaśnionych stron<sup>18</sup>. Należy wszelako zauważyć, że konwencje gatunkowe zostają podważone i wykorzystane do zbudowania komentarza historycznego, w dodatku reżyserka konsekwentnie posługuje się estetyką realistyczną (*xieshi*), której celem jest ukazanie „strumienia życia” oraz zwykłych ludzi w codziennych sytuacjach<sup>19</sup>.

Większość sekwencji rozgrywających się w przeszłości jest uzewnętrznieniem wspomnień Hueyin, które zazwyczaj przywoływane są ze względu podobieństwo do wydarzeń terażniejszych. Słowa lub gesty uruchamiają tym samym długi łańcuch skojarzeń. Konsekwentnie stosowane retrospekcje pozwalają wnikać w głąb psychiki postaci, wbrew pozorom jednak w filmie tym nie ma ujednocniającej perspektywy, ale jest zderzenie różnych punktów widzenia<sup>20</sup>. Obecność wielu głosów pozwala na stworzenie polifonicznego charakteru wypowiedzi autorskiej, i to pomimo dominującej pozycji głównej bohaterki<sup>21</sup>. Czasem niełatwo jest powiązać prezentowane wydarzenie z punktem widzenia określonej postaci (przykładem niech będzie scena z obcinaniem włosów małej Hueyin w przeddzień rozpoczęcia roku szkolnego), ale nawet wówczas nie ma mowy o obecności wszechwiedzącego narratora. Jeszcze większy kłopot sprawiają wspomnienia wielopoziomowe, czyli wstawki umieszczane wewnątrz sekwencji retrospekcyjnych, pojawiające się w nielicznych fragmentach filmu.

Rey Chow przekonuje, że zadaniem struktury narracyjnej nie jest chronologiczne uporządkowanie wydarzeń, ale raczej stworzenie dzieła otwartego, w którym możliwość pogodzenia różnych perspektyw i doprecyzowania znaczeń jest czymś drugorzędnym, a czasami wręcz nieosiągalnym<sup>22</sup>. Sposób organizacji materiału fabularnego przekonuje widza, że nie istnieje spójna wersja wydarzeń, sceny z przeszłości nie służą bowiem objaśnieniu terażniejszości, jak to ma miejsce w kinie klasycznym, ale potwierdzeniu nierozstrzygalności.

<sup>17</sup> Wydarzenia terażniejsze rozgrywają się w 1973 r., najpierw w Londynie, później w Hongkongu, wreszcie w Japonii i na koniec w Chinach, retrospekcje pojawiają się zwłaszcza w obrębie sekwencji hongkońskich.

<sup>18</sup> Na podobieństwo *Pieśni wygnańca* do amerykańskich melodramatów zwrócił uwagę Tony Williams w *'Song of the Exile': Border-crossing Melodrama*, „Jump Cut” 1998, nr 42, s. 94–100.

<sup>19</sup> A. Yue, *Ann Hui's Song of the Exile*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, s. 67.

<sup>20</sup> Por. R. Chow, *Autumn Hearts: Filming...*, s. 92–93.

<sup>21</sup> Obecność wielogłosowości w przypadku filmów autobiograficznych nie jest niczym niezwykłym, zjawisko to charakteryzuje Jim Lane w książce *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison 2002.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 95.

Taki model narracji wydaje się odzwierciedleniem pamięci osobistej, która jest pokawałkowana i dlatego pojawia się w postaci nieuporządkowanych linearnie wstawek.

Pierwsza retrospekcja – poprzedzona monologiem wewnętrznym („w moich wspomnieniach matka była zupełnie inna, zwykle milcząca i powściągliwa...”) i prowadzona z wykorzystaniem narracji spoza kadru – przywołuje czas dzieciństwa, lata spędzone w Makau, portugalskiej kolonii, która dopiero w latach 70. ubiegłego wieku uzyskała częściową autonomię<sup>23</sup>. Nie jest to bynajmniej nostalgiczny powrót do czasów niewinności, gdyż dziecko zauważa napięte stosunki między matką a dziadkami, w których domu wszyscy mieszkają. O niechęci do Aiko przekonuje zwłaszcza krótka scena przygotowywania posiłku, kiedy to babcia zwraca się do wnuczki, mówiąc: „robię smaczne jedzenie, nie tak jak mama, która wszystko podaje na zimno. To szkodzi na żołądek. Powinno się jeść na ciepło”.

Znajomość zwyczajów kulinarnych służy nie tylko określeniu tożsamości kulturowej, ale także stygmatyzacji obcych, którzy zostają wykluczeni z kręgu bliskości. Hueyin nie wie jeszcze, że pochodzi z mieszanego małżeństwa, nie rozumie zachowania matki, która zachowuje dystans, wydaje się obca i niedostępna. Prawdziwa więź łączy ją z dziadkiem (Feng Tien), który jest dla niej ucieleśnieniem tradycji, ze względu na zainteresowanie klasyczną poezją chińską z okresu dynastii Tang (618–907) oraz sztuką kaligrafii. To on uczy ją szacunku dla przeszłości oraz znajomości korzeni, choć przecież ukrywa przed nią wszystko, co związane z kulturą japońską. Babcia z kolei określa normy obyczajowe i narzuca zasady dotyczące ubrania, języka i pożywienia.

Aiko podporządkowuje się surowej dyscyplinie i zachowuje milczenie, próbuje też dopasować się do otoczenia, stoi jednak na przegranej pozycji, przede wszystkim z powodu nieobecności męża, który cały czas pracuje w Hongkongu. Ah Reng jest wycofany, nigdy nie sprzeciwia się rodzicom, nawet wówczas, kiedy ci postanawiają zatrzymać u siebie jego córkę. Marginalizacja pozycji Aiko w domu teściów, którzy traktują ją z poczuciem wyższości, zostaje przedstawiona za pomocą środków wizualnych, poprzez zepchnięcie jej postaci na dalszy plan, częste filmowanie z tyłu, w drzwiach, w mrocznym pokoju, zazwyczaj w pewnym oddaleniu od dziecka, coraz mniej widoczną, zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym.

Rozstanie z rodzicami nie jest w życiu małej Hueyin doświadczeniem traumatycznym, ona sama pragnie zostać w domu dziadków, choć po kilku latach podejmie nieudaną próbę odzyskania utraconej więzi – wyjedzie z Makau i rozpocznie naukę w hongkońskiej szkole średniej. Zamiast bliskości czuje do matki jedynie niechęć, nie akceptuje bowiem jej zachowania, obojętności na sprawy rodzinne, a zwłaszcza jej zwyczaju spędzania wolnego czasu na codziennych pogawędkach z przyjaciółkami i grze w madžonga. Chwile spędzane razem należą do rzadkości, nawet propozycja wspólnego wyjścia do kina staje się bowiem przyczyną sprzeczki (powodem jest wybór filmu).

<sup>23</sup> W 1535 r. kupcy portugalscy otrzymali prawo zakotwiczenia statków handlowych w małym porcie Makau, 20 lat później założyli stałą osadę, a w 1576 r. papież Grzegorz XIII ustanowił tam diecezję katolicką. Proces dekolonizacji rozpoczął się dopiero po obaleniu dyktatury w Portugalii w 1974 r., zakończył się zaś podpisaniem deklaracji o przejściu zwierzchnictwa nad miastem przez rząd chiński. Od 1999 r. Makau ma status polityczny podobny do Hongkongu.

Punktem zwrotnym w stosunkach rodzinnych jest rozmowa Hueyin z ojcem – bodaj jedyna w całym filmie – kiedy to dziewczyna poznaje prawdę o przeszłości i własnym pochodzeniu. Dowiaduje się, że matka jest Japonką, która za namową starszego brata przyjechała w 1945 roku do Mandżurii, okupowanej wówczas przez armię cesarską. Tam poznała przystojnego Chińczyka, Ah Renga, tłumacza wojskowego, specjalizującego się w medycynie ziołowej. Dzięki jego pomocy udało jej się przeżyć ostatnie miesiące wojny i uratować chorego bratanka. Oboje zakochali się w sobie, dlatego młoda kobieta zrezygnowała z powrotu do ojczyzny i postanowiła osiedlić się w Chinach, mimo że małżeństwo z przedstawicielem wrogiego narodu nie było dobrze widziane przez żadną ze stron. Od tego czasu Aiko ukrywała swoje pochodzenie, usiłowała wymazać ślady japońskości, zasymilować się, co było niełatwym zadaniem, jako że nie znała kantońskiego. Wywłaszczenie z tożsamości kulturowej doprowadziło do okaleczenia psychicznego oraz zdeformowało osobowość<sup>24</sup>, dlatego we wspomnieniach córki matka wydawała się zawsze osobą milczącą i powściągliwą, tłumiącą prawdziwe uczucia.

W drugiej części filmu następuje zmiana tonacji, stopniowo na pierwszy plan wysuwa się też zasadniczy temat, a mianowicie problem życia w diasporze, w oderwaniu od korzeni, bez możliwości powrotu. Sytuacja ta dotyczy zresztą nie tylko matki, ale również jej teściów, uchodźców zmuszonych do opuszczenia rodzinnej prowincji Guangdong po zwycięstwie komunistów. Przedstawiciele diaspyry bardzo często idealizują przeszłość, „żyją w jednym miejscu, lecz przynależą do innego”<sup>25</sup>. Rodzina Cheungów w żadnym z domów nie czuje się u siebie, jej postępujący rozpad odczytywano jako alegoryczne przedstawienie narodu podzielonego, jednak zjednoczenie – podobnie jak powrót do ojczyzny – nie przynosi spełnienia marzeń, ale coś przeciwnego. Po zapoznaniu się z historią Hueyin postanawia towarzyszyć matce w jej podróży do rodzinnych stron. Beppu to miejscowość uzdrowiskowa, znana z gorących źródeł, przepięknie położona na północno-wschodnim krańcu wyspy Kiusiu, która w pamięci Aiko przechowywana jest jako źródło tożsamości, swoisty punkt oparcia i pożywką dla nostalgicznych wyobrażeń.

Wyprawa do Japonii przypomina powrót do przeszłości, wieloletnia tęsknota za domem rodzinnym wytworzyła fantazję całkowicie oderwaną od rzeczywistości. Rozczarowanie nie przychodzi jednak od razu, gdyż z pozoru wydaje się, że odzyskanie raju utraconego jest możliwe. Kobieta odwiedza miejsca zapamiętane z dzieciństwa, spotyka się z bratem, krewnymi i przyjaciółmi sprzed lat, z którymi wreszcie może rozmawiać po japońsku. Podczas uroczystych kolacji przypomina sobie dawne piosenki i tańce ludowe, tym samym może uczestniczyć w życiu zbiorowym, z którego przez lata czuła się wykluczona. Ann Hui przekonuje, że tożsamość kulturowa kształtuje się poprzez szereg praktyk społecznych obecnych w życiu codziennym, pozwalających na wytworzenie niezbędnej bliskości między członkami wspólnoty.

<sup>24</sup> O psychicznych skutkach wywłaszczenia z tożsamości kulturowej pisze Stuart Hall w artykule *Tożsamość kulturowa i diaspora*, przeł. K. Majer, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 170.

<sup>25</sup> J. Clifford, *Diasporas...*, s. 311.



Z upływem czasu Aiko zauważa jednak, że jej stosunek do dawnych zwyczajów uległ zmianie, jedzenie nie smakuje już jak dawniej, lokalne potrawy serwowane na zimno wydają się niedobre, tradycyjne łaźnie niepraktyczne i niewygodne, ludzie zaś tylko z pozoru są otwarci, podczas gdy za maską życzliwości ukrywają niechęć do obcych. Utrata złudzeń sprawia, że kobieta zgadza się sprzedać dom rodzinny, akceptuje tym samym przynależność do diaspory i postanawia wrócić do Hongkongu. Przed wyjazdem raz jeszcze odwiedza grób rodziców, choć tym razem modli się przy nim po kantońsku. Aiko, „podobnie jak każdy wygnaniec wracający do domu po latach nieobecności, odkrywa, że ojczyzna stała się niezrozumiała, że podróż do korzeni przyniosła jedynie narastające poczucie obcości”<sup>26</sup>.

Obcość jest uczuciem, które towarzyszy również Hueyin przez cały czas jej pobytu w Japonii, ale dzięki niemu zrozumie, co przeżywała matka w pierwszych latach małżeństwa, nieznająca języka ani kultury kraju przyjmującego. Teraz ona sama jest Innym, niepotrafiącym się właściwie zachować i odnaleźć w nieznanym świecie. Dopiero wówczas pojmuje tęsknotę matki za utraconą ojczyzną. Kolejne fragmenty filmu przekonują, że przyczyną alienacji jest przede wszystkim bariera komunikacyjna, bohaterka bowiem nie jest w stanie odpowiedzieć na prośby krewnych ani zareagować na uwagi wujka. Nieznajomość języka prowadzi do szeregu drobnych nieporozumień, których kulminacją jest scena w sadzie, w którym bohaterka zatrzymuje się na chwilę, by zerwać jabłko. Po chwili zostaje przepłoszona przez właściciela, który wykrzykuje coś groźnie i rusza za nią w pogoń. W obawie przed karą za kradzież i wtargnięcie na cudzy teren Hueyin ucieka, zostaje jednak schwytana i dopiero wówczas okazuje się, że starszy Japończyk chciał ją jedynie ostrzec przed spożywaniem świeżo spryskanych środkami chemicznymi owoców.

Po pewnym czasie młoda kobieta godzi się z dziedzictwem kulturowym, uznaje je za własne i akceptuje nową tożsamość. Scena wspólnej kąpieli w łaźni publicznej zapowiada możliwość zbliżenia matki i córki. Wydarzenia z przeszłości po raz pierwszy nie zostają zaprezentowane z punktu widzenia młodszej, ale starszej z kobiet, która opowiada o swym pobycie w Mandżurii i pierwszych latach spędzonych z mężem. Hueyin poznaje skomplikowaną historię własnej rodziny nie tylko za sprawą ustnych relacji, ale też dzięki starym fotografiom znalezionym w domu matki oraz odwiedzeniu miejsc, w których ta się wychowywała.

O ile w pierwszej części *Pieśni wygnańca*, przed podróżą do Japonii, obie kobiety stanowią przykład podmiotów podzielonych, pozbawionych jakiejś części siebie, ukształtowanych pod wpływem bolesnych, nierzadko traumatycznych przeżyć<sup>27</sup>, o tyle w drugiej dochodzi do pogodzenia się z hybrydycznym charakterem tożsamości, powiązania różnych fragmentów w niejednorodną całość. Osobowość bohaterki filmu ukształtowana została przez narrację wysiedlenia, która kreuje „pewną wyobrażoną pełnię, odtwarzając nieustannie pragnienie odnalezienia »utraconych źródeł«, ponownego zjednoczenia się z matką,

<sup>26</sup> Leo Ou-fan Lee, *Some Personal Thoughts on the Cultural Meaning of the Periphery*, w: *Chinese Writing and Exile*, red. G.B. Lee, University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 4.

<sup>27</sup> Por. P. Brett Erens, *Crossing Borders: Time, Memory, and the Construction of Identity in 'Song of the Exile'*, „Cinema Journal” 2000, vol. 39, nr 4, s. 48.

powrót do początków”, ale należy również zauważyć, że tożsamości diasporyczne „bez przerwy wytwarzają i odtwarzają siebie same, na drodze przemiany i różnicy”<sup>28</sup>.

Na drugim planie, tworzącym niejako tło historyczne, rozgrywa się nie mniej istotny dramat polityczny, dotyczący zależności kolonialnych, co zapowiadają już pierwsze sceny londyńskie, wskazujące na charakter relacji między centrum i peryferiami, stolicą dawnego imperium a mieszkańcami byłych kolonii. Po powrocie do Hongkongu rozpoczyna się refleksja nad życiem w diasporze i sytuacją polityczną w Azji Południowo-Wschodniej<sup>29</sup>. Hueyin ogląda w telewizji dokument na temat rewolucji kulturalnej oraz zamieszek w prowincji Guangdong, pełen ogólnikowych informacji i stereotypowych, orientalistycznych wyobrażeń.

Reżyserka konsekwentnie przedstawia krytyczny obraz współczesnych Chin, nie tylko ze względu na pozostałości struktur patriarchalnych w życiu codziennym, ale przede wszystkim negatywne skutki przemian społecznych. Potwierdzają to końcowe sceny filmu, rozgrywające się w kraju rządzonym przez komunistów. Hueyin odwiedza ciężko chorego dziadka, który postanowił ostatnie lata życia spędzić w rodzinnym mieście. Obraz ojczyzny jako raj utraconego, z którego został wypędzony przed laty, okazuje się złudzeniem, stary człowiek mieszka bowiem w ciasnym, szarym mieszkaniu, podejrzewany przez policję o działalność wywrotową, a nawet aresztowany pod zarzutem posiadania nielegalnej literatury (tomiku klasycznej poezji z czasów dynastii Tang). Mężczyzna wciąż nie może pogodzić się z tym, że rzeczywistość nie odpowiada wyobrażeniom, nadal wierzy, że jego kraj zmieni się na lepsze, i przekonuje wnuczkę, by nie traciła nadziei.

Ann Hui analizuje wizerunek kolonii, dekonstruuje przy tym ich mitologię i obnaża złudzenia związane ze stereotypowym przedstawianiem. Chronologicznie jako pierwsza pojawia się Mandżuria, będąca dla niektórych ziemią obiecaną, krainą marzeń, znajdującą się na pograniczu różnych wpływów – chińskich, rosyjskich i japońskich. Na początku lat 30. region ten został podbity przez Japończyków, którzy konsekwentnie przekonywali do swej misji cywilizacyjnej, mającej na celu przekształcenie zacofanej gospodarczo prowincji w nowoczesny i cieszący się dobrobytem kraj. Rząd tokijski zachęcał swoich obywateli do osiedlenia się w Mandżurii, czemu służyły również produkowane w tamtym czasie propagandowe filmy w rodzaju *Przysięgi na pustyni* (*Nessa no chikai*, 1940, reż. Kunio Watanabe) i *Zielonej ziemi* (*Midori no daichi*, 1942, reż. Yasujirō Shimazu). Rodzina Aiko, podobnie jak wiele innych, uległa obietnicy lepszej przyszłości i w ostatnich miesiącach wojny wyjechała z Japonii.

Status miasta kolonialnego posiadał również Hongkong – gdzie Hueyin spędziła część swojego życia po wyjeździe z Makau – będący przestrzenią hybrydyczną, w której ścierały się wpływy kantońskie, mandaryńskie i brytyjskie<sup>30</sup>. Hongkong zawsze stanowił część

<sup>28</sup> S. Hall, *op. cit.*, s. 182–183.

<sup>29</sup> Analiza sytuacji politycznej w tamtym rejonie świata należała do ulubionych tematów we wczesnej twórczości Ann Hui, świadczy o tym m.in. „trylogia wietnamska”, a zwłaszcza zamykający ją film *Boat People* (*Tau ban no hoi*, 1982).

<sup>30</sup> W 1842 r., po podpisaniu traktatu pokojowego, który zakończył pierwszą wojnę opiumową, Hongkong znalazł się pod panowaniem brytyjskim. W 1898 r. podpisano nową umowę zapewniającą Brytyjczykom stuletnią

chińskiej diaspory, wszelako zamieszkiwany był nie tylko przez uciekinierów z północy, ale także imigrantów z całej Azji Południowo-Wschodniej, a nawet sefardyjskich Żydów i podobnie jak Mandżuria znalazł się pod japońską okupacją w czasie drugiej wojny światowej. Odniesienia do tamtego okresu pojawiają się nie tylko w retrospekcjach, ale również w wątku rozgrywającym się współcześnie. Młodszy brat Aiko nie może uwolnić się spod władzy przeszłości, naznaczony traumą wojenną. W 1945 roku Masahiko otrzymał powołanie do specjalnych oddziałów kamikaze, nie zdołał jednak wypełnić ostatniej misji, gdyż cesarz ogłosił kapitulację. Po latach mężczyzna wciąż rozpamiętuje tamte chwile i nie może wybaczyć siostrze, że posłubiła wroga. W pewnym sensie jego postawa stanowi zwierciadlane odbicie stosunku teściów Aiko do Japończyków, jako że relacje między obu narodami opierają się na wzajemnej podejrzliwości i braku zrozumienia, często wyrastają ze stereotypowych wyobrażeń i przesądów.

Ann Hui przekonuje, że jedyną szansą dla zwaśnionych stron jest przewycięzenie uprzedzeń, nawiązanie międzykulturowego dialogu i odrzucenie etnocentrycznych postaw. Do tematu napiętych stosunków japońsko-chińskich reżyserka wróci w późniejszym o kilka lat filmie *Miłość w upadłym mieście*, którego akcja rozgrywa się w okupowanym Szanghaju. Do pewnego stopnia dzieło to stanowiło zapowiedź przewartościowania obrazu Japończyków w kinematografii hongkońskiej, którego potwierdzeniem były utwory z ostatnich lat: *Okinawa rendez-vous (Luen chin chung sing, 2000, reż. Gordon Chan)*, *Initial D (Tau man ji D, 2005, reż. Andrew Lau)* i *Moonlight in Tokyo (Ching yi ngor sum gi, 2005, reż. Alan Mak, Felix Chong)*<sup>31</sup>.

Skomplikowane historie rodzinne są dla Ann Hui odzwierciedleniem sytuacji ludzi żyjących w diasporach, zmuszonych do negocjowania pozycji podmiotowych w społeczeństwie przyjmującym, pozbawionych stabilnej tożsamości i wiecznie zmagających się z własną odmiennością. Nostalgiczna perspektywa, tak charakterystyczna dla hongkońskiej Nowej Fali, jest w przypadku bohaterów jej filmów czymś więcej niż tylko wyrazem tęsknoty za czasami młodości, pełni bowiem rolę mechanizmu obronnego przed wykorzeniem, ale jednocześnie utrudnia asymilację, narzuca określony sposób patrzenia na przeszłość, która jest idealizowana, przez co pamięć o minionych wydarzeniach ulega zniekształceniu. Dopiero zestawiając własne wspomnienia z perspektywą drugiego człowieka, umieszczając je w nowym kontekście, można dokonać ich przewartościowania, a tym samym doprowadzić do rekonstrukcji historii osobistej.

---

dzierżawę tego regionu. W 1984 r. rząd Margaret Thatcher ustalił warunki powrotu Hongkongu do Chin, do czego doszło 13 lat później.

<sup>31</sup> Por. A. Yue, *op. cit.*, s. 33.

---

**Krzysztof Loska****The diaspora, memory and identity – the films by Ann Hui**

The aim of this article is to present the works of Ann Hui, one of the most eminent film directors of the Hong Kong New Wave. In her films Hui focuses on such issues as memory, ethnic minorities, intercultural communication, and the impact of political factors on the characters' everyday life. These problems are often addressed from a subjective or even autobiographical perspective, like in her most significant work, *Song of the Exile*, to which I devote most of my analysis. The film is a perfect illustration of a basic feature of the Hong Kong cinema of the late 20<sup>th</sup> century, namely, a particular attitude to time, a nostalgia best expressed by a notion of *déjà disparu*, or a "conviction that all that is new and unique nowadays has already come and gone, and there's nothing left but clichés and the scraps of memories of the things that never existed" (Ackbar Abbas). The longing for the past that stems from a sense of loss and necessity to reconcile with the passing of things appears to be a characteristic feature not only of Chinese film art, but of Chinese culture as such.

---

**Key words:**

Ann Hui cinema, Hong Kong cinema, diasporic identity, women's cinema