

Głosy z przeszłości: mikrohistoryczne narracje Hou Hsiao-hsiena

ABSTRACT. Loska Krzysztof, *Głosy z przeszłości: mikrohistoryczne narracje Hou Hsiao-hsiena* [Voices from the Past: Hou Hsiao-hsien's Microhistorical Narratives]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 113–127. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.7>.

The focus of the text is on the representation of Taiwanese history in two films by Hou Hsiao-hsien, *City of Sadness* (*Beiqing chengshi*, 1989) and *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu*, 1995), which refer to the traumatic events of February and March 1947. Both works were conceived as a protest against the official version of history, and at the same time as a reminder of what the authorities tried to erase from the public sphere. The director did not intend to simply reconstruct the past, but to create an experimental narrative by reaching out to those whose testimonies were usually ignored. Hou Hsiao-hsien adopted a view typical of microhistory, in which it is important to consider an individual perspective, i.e., to present human lives and the everyday activities. His films convince us that the process of learning about history does not rely solely on the use of scientific methods, but occurs due to the work of imagination, because – as Ewa Domańska writes – “we believe in history in the same way as we believe in works of art which speak to us not through cold logic, but by influencing our aesthetic and emotional sensitivity.”

KEYWORDS: Hou Hsiao-hsien, *A City of Sadness*, February 28 incident (Taiwan, 1947), microhistory

Przeszłość można zachować jedynie
w formie wspomnienia.

Hwang Chun-ming

Zbliżała się wiosna, lecz nie przyniosła radości życia,
lecz tragedię śmierci.
W marcu tajwański duch utonął w powodzi.

Li Min-yong

27 lutego 1947 roku Lin Chiang-mai – czterdziestoletnia wdowa, matka dwójki dzieci – rozłożyła stoisko z papierosami w pobliżu jednego z parków w Tajpej. W godzinach popołudniowych na miejscu zjawili się kontrolerzy z Biura Monopolu Tytoniowego, którzy oskarżyli ją o sprzedaż produktów pochodzących z przemytu i zmusili do oddania reszty towaru oraz zarobionych pieniędzy. Wywiązała się sprzeczka i doszło do szarpaniny z mężczyznami, którzy stanęli w obronie kobiety. Gdy towarzyszący urzędnikom policjanci zaczęli wycofywać się, jeden z nich odbezpieczył broń i kula trafiła przypadkowego przechodnia, który zginął na miejscu. Następnego dnia na placach miejskich zaczęli gromadzić się ludzie żądający ukarania sprawców zbrodni i zniesienia państwowego monopolu na tytoń. Na ulice wysłano policję i wojsko,

Prolog

które nie były w stanie opanować protestującego tłumu. Strzegący budynków administracji państwowej funkcjonariusze żandarmerii zaczęli strzelać bez ostrzeżenia do demonstrantów. W ciągu kilku godzin doszło do licznych starć między Tajwańczykami a przybyszami z Chin. Wkrótce rozruchy przerodziły się w otwarty bunt – podpalono posterunek policji, zajęto budynek radiostacji, rozpoczęto okupację urzędów[1].

Jeszcze tego samego dnia gubernator Chen Yi (1883–1950) ogłosił stan wyjątkowy, co nie zapobiegło eskalacji konfliktu, który szybko rozprzestrzenił się po całej wyspie. W odpowiedzi na konfrontacyjną postawę władz protestujący powołali Komitet Rozjemczy, którego członkowie wysunęli szereg postulatów, domagając się reform administracyjnych i ekonomicznych[2]. W pierwszych dniach marca wydawało się, że gubernator szuka porozumienia, w rzeczywistości czekał jedynie na posiłki z kontynentu, które pozwoliły mu odzyskać kontrolę i stłumić bunt. Do krwawej rozprawy z rebeliantami doszło w połowie miesiąca, kiedy to chińscy żołnierze wysłani przez Chiang Kai-sheka (1887–1975) otwarli ogień do nieuzbrojonych cywilów, a policja rozpoczęła masowe aresztowania uczestników powstania. Wśród zatrzymanych i oskarżonych o zdradę opozycjonistów – skazanych na śmierć lub wieloletnie więzienie – znaleźli się przedstawiciele miejscowej elity: politycy, nauczyciele, adwokaci, sędziowie, dziennikarze, artyści, lekarze i przedsiębiorcy[3].

Pamięć stłumiona

O tragicznych zdarzeniach określonych później mianem Incydentu 28 lutego (chiń. *Er er ba shijian*), które dla społeczności tajwańskiej stały się traumą zbiorową, nie mówiło się ani nie pisało przez czterdzieści lat, jak gdyby rządzący chcieli stłumić bolesną prawdę o nieodległej przeszłości i usunąć pamięć o niej z przestrzeni publicznej[4]. Z jednej strony gwałtowne zamieszki okazały się doskonałym pretekstem do czystek politycznych i posłużyły umocnieniu władzy Chińskiej Partii Narodowej (Kuomintang), z drugiej – doprowadziły do pogłębienia podziałów między grupami etnicznymi od pokoleń mieszkającymi na Tajwanie (chiń. *benshengren*, czyli „ludzie z naszej prowincji”) a chińskimi osadnikami (chiń. *waishengren*, czyli „ludzie

[1] Chronologię wydarzeń z przełomu lutego i marca 1947 roku zamieścili Lai Tse-han, Ramon H. Meyers i Wei Wou w monografii *A Tragic Beginning. The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford University Press, Stanford 1991, s. 99–167. Warto zwrócić uwagę na relację naocznego świadka, George’a H. Kerra (1911–1992) – amerykańskiego dyplomaty przebywającego na placówce w Tajpej – który opisał przebieg wypadków w książce *Formosa Betrayed*, Houghton Mifflin Company, Boston 1965, s. 254–270.

[2] Jak pisze Bogdan S. Zemanek w książce *Tajwańska tożsamość narodowa w publicystyce politycznej* (Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 40): „Wśród zgłaszanych postulatów nie było żądań autonomii

lub tym bardziej niepodległości, brak też dowodów, by komuniści mieli jakikolwiek znaczący wpływ na zajścia”.

[3] Trudno precyzyjnie oszacować liczbę ofiar, gdyż nie zachowały się żadne oficjalne dane, dlatego przyjmuje się zazwyczaj, że zginęło od 10 do 20 tys. ludzi.

[4] O wydarzeniach z lutego i marca 1947 roku jako traumie historycznej i fundamencie tożsamości tajwańskiej pisze Krzysztof Gawlikowski w obszernym artykule *Tajwan: spory o status wyspy i procesy transformacji*, [w:] *Azja Wschodnia na przełomie XX i XXI wieku. Przemiany polityczne i społeczne*, red. Krzysztof Gawlikowski, Małgorzata Ławacz, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 165–236.

spoza prowincji”), którzy przybyli po zakończeniu okupacji japońskiej w 1945 roku lub szukali schronienia po klęsce nacjonalistów w wojnie domowej z komunistami (1949 rok).

Pogodzenie się z traumatyczną przeszłością było niełatwe, ponieważ zakazano upamiętnienia tragedii, nie pozwolono opłakać zmarłych, z niechęcią ujawniano prawdę na temat ich losów. Sprawcy nie zostali ukarani, co sprawiło, że masakra stała się otwartą raną w świadomości Tajwańczyków. Historia narodowa została poddana ścisłej kontroli tudzież ideologicznej manipulacji. Incydent 28 lutego powszechnie uznawano za temat tabu, który tylko nieliczni pisarze – jak Wu Zhuoliu czy Chen Yingzhen – odważyli się przełamać[5]. Zainicjowany w końcu lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku proces liberalizacji, który doprowadził do licznych reform politycznych, przyniósł nadzieję na przywrócenie pamięci o ofiarach „białego terroru” (chiń. *baise kongbu*) – tysiącach osób prześladowanych za działalność w nielegalnych organizacjach politycznych, oskarżanych o szpiegostwo i stawianych przed sądami wojskowymi.

Proces dekolonizacji, na który liczyli Tajwańczycy po trwającej pół wieku okupacji japońskiej (1895–1945), okazał się złudzeniem, ponieważ przyniósł jedynie powtórnię kolonizację, tym razem przeprowadzoną przez Chińczyków z kontynentu, których w ciągu krótkiego czasu przypłynęło ponad milion. Zamiast obiecanego bezpieczeństwa zaplanował terror, zamiast uczciwości – wszechobecna korupcja, zamiast równych szans – nepotyzm, zamiast swobód obywatelskich – ograniczenia związane z systemem jednopartyjnym. Symboliczną oznaką ponownego zniewolenia stało się wprowadzenie nieużywanego przez mieszkańców wyspy dialektu mandaryńskiego jako języka urzędowego[6]. W krótkim czasie Kuomintang przejął niemal całkowitą kontrolę nad bankami, oświatą i nauką, transportem i komunikacją, uznając miejscową ludność za niezdolną do samodzielnego rządzenia. Nowe władze skonfiskowały majątki ziemskie, znacjonalizowały kluczowe gałęzie gospodarki, wprowadziły monopol państwowy na niektóre produkty (ryż, tytoń, alkohol), co przyczyniło się do wzrostu inflacji i bezrobocia, a to przełożyło się na niechęć do nowej władzy.

Po zniesieniu stanu wojennego w lipcu 1987 roku partia rządząca zgodziła się na podjęcie działań, których celem było naprawienie krzywd, zadośćuczynienie rodzinom ofiar oraz zebranie świadectw

[5] O utworach literackich opublikowanych przed 1989 rokiem, w których pojawił się temat Incydentu 28 lutego, pisał Michael Berry w książce *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008, s. 184–207.

[6] Lata pięćdziesiąte XX wieku to okres postępującej sinoizacji ludności miejscowej. W 1956 roku zakazano posługiwania się dialektem tajwańskim w szkołach i w instytucjach publicznych, następnie narzucono

nowy wzorzec tożsamości narodowej, zgodnie z którym Tajwańczycy stali się spadkobiercami kultury chińskiej, dlatego zwalczano wszelkie przejawy odrębności i działalności niepodległościowej. Wen-heung, jeden z bohaterów *Miasta smutku* (*Beiqing chengshi*, 1989, reż. Hou Hsiao-hsien), tak ocenia sytuację polityczną na wyspie: „My, Tajwańczycy, jesteśmy żałośni. Najpierw przyszli Japończycy, potem Chińczycy i wszyscy oni nas pożerają, jednego po drugim. Nikt o nas nie dba”.

i sporządzenie wiarygodnego raportu na temat popełnionych zbrodni[7]. Wykonano pierwszy krok ku przezwyciężeniu zbiorowej niepamięci: zorganizowano debatę publiczną i zezwolono na masową demonstrację w rocznicę tragedii. Przeszłość mogła wreszcie zostać ujawniona, dzięki czemu rozpoczął się proces przepracowania traumy, możliwy do przyjęcia przez całą zbiorowość, dokonujący się w wymiarze zarówno rytualnym, jak i politycznym[8].

Pamięć odzyskana

Niedługo po przywróceniu swobód demokratycznych Hou Hsiao-hsien – czołowy przedstawiciel Nowego Kina Tajwańskiego – zaczął przygotowania do realizacji filmu opowiadającego o tamtych czasach. Koniecznym etapem okazała się kwerenda w archiwach, czyli przeprowadzenie szeroko zakrojonych badań historycznych pozwalających zapoznać się z sytuacją polityczną w latach czterdziestych[9]. Reżyser sprawdzał fakty, słuchał relacji świadków, czytał utwory literackie w przekonaniu, że uda mu się wczuć w atmosferę i stworzyć wiarygodne tło dla planowanej sagi rodzinnej pod tytułem *Miasto smutku*, mającej być odzwierciedleniem losów Tajwańczyków po drugiej wojnie światowej. W opowieści o czterech braciach Lin: Wen-heungu (Chen Song-yong), Wen-leungu (Jack Kao), Wen-chingu (Tony Leung Chiu-wai) i zaginionym w czasie walk na Filipinach Wen-sungu, ich ojcu, żonach, kochankach, dzieciach, przyjaciółach i wrogach Hou Hsiao-hsien zawarł alegorię narodową pozwalającą na rozrachunek z przeszłością, włączenie rzeczywistych wydarzeń w tkanę fabularną oraz powiązanie płaszczyzny jednostkowej ze zbiorową[10].

Akcja *Miasta smutku* (*Beiqing chengshi*, 1989) rozgrywa się w dwóch położonych trzydzieści kilometrów na północny-wschód od Tajpej nadmorskich miasteczkach Jiufan i Badouzi, gdzie znajdują się dom rodzinny Lin, prowadzona przez najstarszego brata Wen-heunga restauracja „Mały Szanghaj” oraz zakład fotograficzny należący do najmłodszego z rodu, głuchoniemego Wen-chinga, któremu w pracy pomaga zakochana w nim Hinomi (Hsi Shu-fen). Wydarzenia fabularne rozpoczynają się 15 sierpnia 1945 roku, w dniu ogłoszenia kapitulacji przez cesarza Hirohito (1901–1989), którego radiowego przemówie-

[7] Por. Chen Chun-hung, Chung Han-hui, *Unfinished Democracy. Transitional Justice in Taiwan*, „Studia z Polityki Publicznej” 2016, nr 4(12), s. 25–26.

[8] Por. Dominick LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015, s. 60.

[9] W rozmowie z Michaelem Berryem tajwański reżyser mówił: „Pierwotnie nie zamierzałem kręcić filmu o Incydencie 28 lutego, ale o skutkach tamtych wydarzeń i ich wpływie na następne pokolenie, które żyło w ich cieniu. Miałoby to bardziej dramatyczny charakter, ale w związku ze zniesieniem stanu wojen-

nego postanowiliśmy zmierzyć się z tematem i tak powstało *Miasto smutku*. Michael Berry, *Words and Images. A Conversation with Hou Hsiao-hsien and Chu T'ien-wen*, „Positions” 2003, nr 11(3), s. 698.

[10] *Miasto smutku* było pierwszym tajwańskim filmem, który nagrodzono Złotym Lwem na MFF w Wenecji. 16 września 1989 roku wszystkie gazety na wyspie pisały o wielkim sukcesie artystycznym, który przełożył się na frekwencję w kinach, ponieważ w ciągu kilku miesięcy film obejrzało blisko 10 mln widzów. Por. James Udden, *No Man an Island. The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2017, s. 98.

nia słuchają domownicy oczekujący na narodziny syna Wen-heunga. W sekwencji inicjalnej reżyser wprowadził podstawowe tematy filmu oraz zwrócił uwagę na przeplatanie się różnych języków (tajwański i japoński), przenikanie się sfery prywatnej (asystowanie przy poroździe) i publicznej (zakończenie wojny na Pacyfiku), zderzenie świata męskiego i kobiecego, wpływ polityki na życie codzienne mieszkańców.

Film Hou Hsiao-hsien można odczytać jako sprzeciw wobec dominującej wersji wydarzeń, a zarazem sposób pokazania tego, co usiłowano przemilczeć i wykluczyć z przestrzeni publicznej. Reżyserowi nie chodziło o historyczną rekonstrukcję Incydentu 28 lutego, lecz o stworzenie alternatywnej narracji poprzez sięgnięcie do wspomnień i zapisków tych, których świadectwa zazwyczaj pomijano, jak relacje japońskich repatriantów oraz głos kobiet tajwańskich. Pamięć o przeszłości łączy się w tym dziele z wyobrażeniami o niej, a losy fikcyjnej rodziny splatają się z autentycznymi postaciami i opowieściami o nich, dzięki czemu powstał „synkretyczny kolaż” – by posłużyć się określeniem zaproponowanym przez Dennisa Lo – w którym udało się „odtworzyć podporządkowaną pamięć o traumie zbiorowej” [11].

Tajwański reżyser proponował spojrzenie na historię w skali mikroskopowej, z uwzględnieniem perspektywy jednostkowej, z punktu widzenia osób pozostających na obrzeżach głównego nurtu życia społecznego – młodej kobiety i mężczyzny z niepełnosprawnością. Jednym z głównych źródeł informacji o wydarzeniach historycznych jest dziennik prowadzony przez Hinomi – to z jej relacji widz dowiadyuje się nie tylko o sytuacji politycznej, lecz również o wojnie i imperialnej przeszłości, jak chociażby o „incydencie mukdeńskim” z września 1931 roku, który stał się pretekstem do zajęcia Mandżurii i ustanowienia przez Cesarstwo Japonii marionetkowego państwa Mandżukuo. Jak mówił reżyser: „Hinomi pełni funkcję obserwatora. Dzięki tej postaci udało się osiągnąć pewną niejednoznaczność na poziomie struktury narracyjnej filmu. Opowiedzenie historii z punktu widzenia kobiety, która relacjonuje zdarzenia i nie unika przy tym emocji, pozwoliło na zachowanie jednocześnie perspektywy subiektywnej i obiektywnej” [12]. Ponieważ bohaterka ma jedynie częściowy dostęp do informacji na temat przebiegu wydarzeń, a jej zapiski skupiają się na życiu codziennym, to również widzowie mają ograniczoną wiedzę. Główna wartość prowadzonego przez nią dziennika zawiera się jednak w tym, co różni jej zapiski od oficjalnej narracji historycznej obecnej w środkach masowego przekazu.

We wspomnianej przeze mnie sekwencji inicjalnej reżyser podkreśla różnicę między pełnym archaizmów językiem japońskim, którym posługuje się cesarz w radiowym orędziu do poddanych, a kolokwial-

[11] Dennis Lo, *Hou Xiaoxian as Ambassador. Performing Cross-Strait Histories in the „Taiwan Trilogy”*, [w:] idem, *The Authorship of Place. A Cultural Geography of the New Chinese Cinemas*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2020, s. 127.

[12] Cyt. za: Bérénice Reynaud, *A City of Sadness*, British Film Institute, London 2002, s. 69.

nymi wypowiedziami w dialekcie tajwańskim. Od początku nie ma wątpliwości, że język władzy jest językiem narzuconym, co potwierdzają późniejsze sceny, w których transmitowane są przemówienia gubernatora. Chen Yi mówi po mandaryńsku (z akcentem szanghajskim) o zastosowaniu „łagodnych środków”, służących poprawie bezpieczeństwa, choć w następnym wystąpieniu ogłasza wprowadzenie stanu wyjątkowego^[13]. Tym, co łączy wypowiedzi przedstawicieli władzy (starej i nowej), jest fakt medialnego ich zapośredniczenia – bezcielesny głos przywódców płynie z radioodbiorników i przekazuje „jedyną prawdę” (na przykład o tym, że do konfrontacji na wyspie doszło z inspiracji agentów komunistycznych, że żandarmeria działała zgodnie z prawem w celu zapewnienia bezpieczeństwa obywatelom, zatrzymując jedynie zdrajców i wichrzycieli).

Całkowicie odmienną funkcję pełni narracja spoza kadru prowadzona przez Hinomi, której wypowiedzi tworzą przeciwwagę dla rządowej wersji wydarzeń: „W wiadomościach radiowych podano informację o wypadkach w Tajpej. [...] Wprowadzono tam właśnie stan wojenny. Jedna wojna dopiero się skończyła się, druga się zaczyna”. Jej opinię potwierdzają słowa Ah-shue (Huang Tsien-ru), najstarszej córki Wen-heunga, która mówi: „wszędzie panuje chaos, ludzie zabijają się na ulicach, a okoliczne domy są płądrowane”. Hinomi widzi, jak do szpitala, w którym pracuje, przywożone są kolejne ofiary zamieszek. Kobięcy głos służy stworzeniu napięcia między historią oficjalną, w której toczy się „wielka polityka” i działają „wybitne jednostki”, a mikrohistorią, zwróconą ku życiu codziennemu i sferze osobistej.

Mikrohistoria

Skupienie się na indywidualnych przypadkach nie oznacza bynajmniej pominięcia szerszej perspektywy, w ramach której toczy się życie, a jedynie ułatwia podważenie dyskursu władzy. Badając ślady pominięte, pozornie nieistotne lub nieuchwytnie zdarzenia, mikrohistoria zwraca się ku „małym światom”, wnika w sferę intymności, stając się historią uczuć, opisem splecionych ze sobą losów ludzkich^[14]. Przyjęcie takiej perspektywy wyrasta z pogodzenia się z tym, że nasze rozumienie faktów „opiera się na włączeniu różnych punktów widzenia, a nie przyjęciu jednej dominującej perspektywy”^[15]. Podstawowym zadaniem nie jest rekonstrukcja zdarzeń, lecz opowiedzenie o nich za pomocą eksperymentalnych strategii narracyjnych, pozwalających na odsłonięcie tego, co przeoczone w wielkiej historii. Jak pisze Gio-

[13] Jednym z wyróżników Tajwanu podkreślanych w filmie Hou Hsiao-hsien jest wielojęzyczność. Do 1945 roku językiem urzędowym na wyspie był japoński, na co dzień większość mieszkańców mówiła w języku minnan (używany przez ludność pochodzącą z prowincji Fujian), powojenni uchodźcy z kontynentu posługiwali się dialektem mandaryńskim, aborygeeni mówili zaś w językach austronezyjskich.

[14] Słowo „mikrohistoria” użyte zostało po raz pierwszy w 1959 roku przez amerykańskiego uczonego George’a R. Stewarta (1895–1980), o czym wspomina Carlo Ginzburg w artykule *Microhistory. Two or Three Things I Know about It*, „Critical Inquiry” 1993, nr 20, s. 10.

[15] John Brewer, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, „Cultural and Social History” 2010, nr 7(1), s. 89.

vanni Levi, mikrohistoria ukazuje „fragmentaryczność, sprzeczności wewnętrzne i wielość perspektyw, sprawiając, że wszelkie systemy stają się otwarte i płynne”[16].

Ewa Domańska uważa, że mikrohistoria proponuje „inną perspektywę nie tylko poprzez zwrócenie się ku zwykłym ludziom, lecz także poprzez skierowanie uwagi na codzienne doświadczenia (czy dokładniej przeżycia)”[17]. Zwrot ku doświadczeniu i związane z nim zainteresowanie historią mówioną wiąże się z odzyskiwaniem głosu przez grupy wcześniej marginalizowane, a przez to stwarza możliwość badania historii „traumatycznej”, czyli opowiedzenia o wydarzeniach granicznych[18]. Chodzi o przewartościowanie pozornej obiektywności wielkich narracji historycznych, dzięki czemu zamiast bezosobowej perspektywy pojawiła się możliwość uchwycenia subiektywnego oglądu zjawisk, które dotychczas stanowiły obrzeża głównego nurtu historii, a tym samym pokazanie wycinka przeszłości bez pretensji do całościowego jej ujęcia. Należy jednak pamiętać, że doświadczenie również jest kategorią skonstruowaną i podobnie jak fakt historyczny nie stanowi „żadnego twardego podłoża dla zbudowania obiektywnej wiedzy o przeszłości i osiągnięcia prawdy o niej”[19].

Nie chodzi bynajmniej o przeniesienie metodologii badań mikrohistorycznych na obszar twórczości filmowej, lecz o uchwycenie pewnego podobieństwa wynikającego z możliwości pokazania przeszłości w pomniejszonej skali, posłużenia się podobnymi strukturami narracyjnymi, skupienia się na pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) oraz jednostkach działających poza wielką historią poprzez wykorzystanie domowych archiwów i rodzinnych fotografii jako źródła inspiracji[20]. Tajwańskiego reżysera nie interesują ani struktury, ani procesy historyczne same w sobie, ale raczej sposoby doświadczania świata oraz możliwości uchwycenia tego, co ulotne. Przyjęte przez niego podejście nie wyklucza głębszej refleksji nad przeszłością, po-

[16] Giovanni Levi, *On Microhistory*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, Pennsylvania State University Press and Polity Press, Cambridge 1991, s. 111.

[17] Ewa Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerre’a*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 204.

[18] Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 11. W publikacjach historyków tajwańskich zainteresowanie historią mówioną pojawiło się pod koniec lat 80., kiedy to zwrócono się w stronę analizy doświadczenia, przeprowadzając wywiady z ofiarami „białego terroru”, sięgnięto do biografii, wspomnień i opowieści.

[19] Ewa Domańska, *Historia egzystencjalna*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012, s. 62.

[20] Na powinowactwo mikrohistorii i filmu zwrócił uwagę John Brewer (op. cit., s. 101), który wskazał na *Paisé* (1946, reż. Roberto Rossellini) jako przykład nowego podejścia, w którym udało się sprowadzić światowy konflikt do ludzkiej skali oraz ukazać związek między schematami życia codziennego a siłami historii. Carlo Ginzburg wspomina o inspiracji pismami Siegfrieda Kracauera, ze względu na niechęć autora *Teorii filmu* do ujednolicających narracji, narzucających porządek na wielość doświadczenia ludzkiego, oraz przekonanie, że przedmiotem badań należy uczynić życie codzienne złożone z szeregu drobnych, przypadkowych momentów, które popozostawiają niewidoczne ślady (Carlo Ginzburg, op. cit., s. 26–27).

nieważ ślady, za którymi podąża, zawsze umieszczone są w szerszym kontekście interpretacyjnym.

Ewa Domańska wyjaśnia, że w narracji mikrohistorycznej na pierwszy plan wysuwa się

zainteresowanie kulturą obyczajową i dziedziną życia wewnętrznego, sferą prywatności. Intryga opłataną bywa wokół pewnego niezwykłego wydarzenia, które w istocie okazuje się ważniejsze niż tło historyczne. Podobne jest także usytuowanie narratora-historyka. Zna on początek i koniec opisywanych wydarzeń i zaznacza swój dystans do przedstawianych faktów, ale z drugiej strony ukrywa swoją wiedzę o całości, sytuując się jakby równoległe do nich, kreując w ten sposób napięcie dramatyczne. Czasami jednak narrator-historyk zmienia dystans, to znaczy raz pisze z perspektywy osoby wiedzącej wszystko, a innym razem relacjonuje wydarzenia na bieżąco[21].

W podejściu tym chodzi o zindywidualizowanie historii, sprowadzenie jej do pojedynczych losów ludzkich. Jeśli nawet są to doświadczenia postaci fikcyjnych – jak w przypadku filmu fabularnego – to zawsze zostają osadzone w konkretnych zdarzeniach historycznych.

Ufikcyjnienie rzeczywistości nie jest bynajmniej zabiegiem odbierającym wartość temu spojrzeniu, nie jest zafałszowaniem rzeczywistości, pokazuje jedynie, że ważniejszy od faktograficznego jest wymiar egzystencjalny i etyczny. Film Hou Hsiao-hsieną przekonuje, że proces poznawania historii nie polega wyłącznie na zastosowaniu metod naukowych, lecz dokonuje za sprawą pracy wyobraźni, ponieważ „wierzymy w historię na takiej samej zasadzie, na jakiej wierzymy dziełom sztuki, które przemawiają do nas nie poprzez zimną logikę, lecz oddziałując na naszą estetyczną i emocjonalną wrażliwość”[22]. Jeśli nawet historia jest wytworem wyobraźni, to warto powtórzyć za Natalie Zemon Davis, że wyobraźnia trzymana jest „mocno w ryzach przez głosy z przeszłości”[23].

Historia osobista i historia polityczna

Ocena przeszłych wydarzeń dokonana przez Hou Hsiao-hsieną przypomina metody stosowane do badania grup podporządkowanych i mniejszościowych, którymi posługiwał się Dipesh Chakrabarty w swoich postkolonialnych analizach. Pojęcie mniejszości nie miało dla indyjskiego historyka znaczenia ilościowego, lecz wskazywało na „nadrzędność” lub „podrzędność”. Dana wspólnota może być liczniejsza od dominującej, lecz przecież podporządkowana, chociażby pewnej narracji historycznej, która określa jej pozycję w społeczeństwie[24]. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku statystycznej większości tajwańskiej, która po 1949 roku stała się podporządkowaną mniejszością, narzucono jej bowiem nowy system polityczny, nowy język urzędowy, wpisano w chińską perspektywę historyczną. Chodzi

[21] Ewa Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005, s. 265.

[22] Ibidem, s. 236.

[23] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerreà*,

tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011, s. 25.

[24] Dipesh Chakrabarty, *Historie mniejszości, podrzędne przeszłości*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 263.

o takie doświadczenie przeszłości, któremu w oficjalnym dyskursie przypisywano marginalne miejsce i wypierano z głównego nurtu. Przeszłości „podrzędne” (*subaltern*) są marginalizowane nieintencjonalnie, ponieważ przedstawiają „momenty czy miejsca, w których będące obiektem badań historyka archiwa nie dają się wykorzystać. Innymi słowy, są to przeszłości, które opierają się uhistorycznieniu” [25].

Konstruowanie dyskursu wokół jednego wydarzenia i pokazanie jego wpływu na jednostkę lub małą zbiorowość – w tym wypadku tajwańskiej rodziny i osób z nią związanych lub spokrewnionych – nie jest czymś wyjątkowym dla podejścia mikrohistorycznego. Dzięki skupieniu się na indywidualnych losach ludzkich reżyserowi udało się powiedzieć znacznie więcej na temat wpływu Incydentu 28 lutego na świadomość Tajwańczyków, niż gdyby przedstawił wizualną rekonstrukcję tragicznych wydarzeń na tle szerokiej panoramy społeczno-politycznej. Hou Hsiao-hsien opowiada o historii doświadczanej bezpośrednio, poprzez zmysły, w nadziei, że uda mu się uchwycić to, co marginalne, dzięki wykorzystaniu prywatnych zapisków kobiety, której życie zostało naznaczone przez historię (jednym z prześladowanych za poglądy polityczne był jej brat, Hinoe, zabity w trakcie oblawy policyjnej). W pewnym sensie dzienniki Hinoe można potraktować jako odzwierciedlenie punktu widzenia reżysera, który przypominając o masakrze, nie mówi o niej wprost, wiedząc, że pamięć traumatyczna jest poszarpana.

Filmowa historia została opowiedziana w sposób nielinearny, z uwzględnieniem różnych perspektyw czasowych. Struktura narracyjna jest epizodyczna i wielowątkowa, oparta na nieciągłym montażu i wstawkach retrospekcyjnych, z których dowiadujemy się o przeszłości bohaterów [26]. W podobny sposób bywa skonstruowany dyskurs historyczny, który nie służy wyłącznie odzwierciedleniu czy odtworzeniu rzeczywistości, lecz wykreowaniu pewnej wersji przeszłości, która niekoniecznie ułożona jest zgodnie z logiką przyczynowo-skutkową. Otrzymując obraz historii sfragmentaryzowanej, „odbiorca musi zatem sam zrekonstruować chronologię, uporządkować postacie i ich wzajemne relacje” [27].

Część krytyków tajwańskich nie kryła rozczarowania tym, jak Hou Hsiao-hsien odniósł się do wydarzeń z 1947 roku. Zarzucano mu brak jednoznacznego potępienia działań Kuomintangu, zepchnięcie wymiaru politycznego na drugi plan i przysłonięcie głównego tematu wątkami romantycznymi i rodzinnymi [28]. Liao Binghui, Wu Qiy-

[25] Ibidem, s. 264.

[26] W jednej ze scen Wen-ching i Hinoe rozmawiają – czy raczej piszą na karteczkach – o niemieckiej pieśni *Lorelei*, skomponowanej przez Friedricha Silchera (1789–1860) do słów Heinricha Heinego (1797–1856). Muzyka ze starej płyty jest dla mężczyzn okazją do wspomnień z dzieciństwa – pokazanych w formie retrospekcji – opowieści o miłości do

opery chińskiej i wypadku, któremu uległ w wieku ośmiu lat, spadając z drzewa i tracąc słuch.

[27] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 239.

[28] Większość głosów krytycznych zebrano w książce *Taiwan xin dianying zhi si* (*Śmierć nowego kina tajwańskiego*), red. Zou Mi, Xinhua Liang, Tangshan Chubanshe, Taipei 1991. Liao Binghui, autor jednego z artykułów zamieszczonych w tym tomie, pisał: „Ile-

an i Lu Kuang wychodzili z założenia, że film powinien wiernie odzwierciedlać przebieg wydarzeń, ukazywać całość doświadczenia historycznego i wyraźnie naświetlać kontekst społeczno-ekonomiczny. W pewnym sensie oczekiwali nowej narracji pedagogicznej, opartej na jednoznacznej wykładni historii, podczas gdy reżyser *Miasta smutku* zaproponował wypowiedź pozbawioną spójności, wielogłosową i otwartą na rozliczne interpretacje. Przeciwnicy filmu uważali, że „przyjęcie ograniczonej perspektywy nie pozwala na sformułowanie spójnego wyjaśnienia” wydarzeń historycznych oraz utrzymywali, że „po obejrzeniu filmu nadal nie wiemy, dlaczego bohaterowie zostali aresztowani ani o co chodziło w Incydencie 28 lutego”[29].

Hou Hsiao-hsien wybrał alternatywne podejście do historii, oparte na przeciw-pamięci i spojrzeniu z punktu widzenia podporządkowanych, które za Chrisem Berrym i Mary Farquhart można nazwać „historiologicznym” ze względu na porzucenie wiary w możliwość stworzenia spójnej narracji, zderzenie różnych perspektyw oraz posłużenie się nielinearną koncepcją czasu, pozwalającą na pokazanie, że teraźniejszość jest nawiedzana przez widma przeszłości[30]. Zastanawiając się nad tym, w jaki sposób opowiedzieć o zbrodni, reżyser zrezygnował z performatywnego odtworzenia, zamiast tego wybrał dwoje pośredników – głuchoniemego fotografa i pielęgniarkę – chcąc pokazać bezradność zwykłych ludzi w obliczu przemocy oraz ich niezdolność do przeciwstawienia się złu.

Jeśli niemota Wen-chinga wydaje się dowodem niemożności wypowiedzenia prawdy o przeszłości, to warto zauważyć, że bohater potrafi ją wyrazić w inny sposób. W robionych przez siebie zdjęciach uchwycił przełomowe momenty z historii zarówno publicznej (koniec okresu kolonialnego pokazany na pożegnalnej fotografii japońskiego nauczyciela i jego tajwańskich uczennic), jak i prywatnej (zdjęcie rodziny i przyjaciół wykonane w dniu otwarcia restauracji „Mały Szanghaj”). Pomimo że Wen-ching i Hinomi są tylko świadkami historii – obserwatorami, którzy nie wydają sądów i nie uczestniczą bezpośrednio w wydarzeniach – to również i oni doświadczają jej skutków, ponieważ mężczyzna zostaje aresztowany i zapewne rozstrzelany, o czym dowiadujemy się z listu żony do bratanicy męża, do którego załączyła ich ostatnią wspólną fotografię: „To zdjęcie zostało zrobione trzy dni przed aresztowaniem Waszego wujka. W chwili, gdy pojawiła się policja, fotografował kogoś i poprosił funkcjonariuszy, aby pozwolili mu dokończyć pracę. Rozpytywałam wszędzie, ale nikt nie wie nic o jego losie”.

króć pojawiały się kwestie polityczne, reżyser unikał pokazywania przemocy i prześladowań, zamiast tego zwracał obiektyw kamery w stronę górskiego krajobrazu lub morza”. Cyt. za: James Udden, op. cit., s. 100.

[29] Krytyczne opinie Wu Qiyana i Lu Kuanga przytaczam za książką Sylvii Li-chun Lin *Representing*

Atrocity in Taiwan. The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film, Columbia University Press, New York 2007, s. 130–132.

[30] Chris Berry, Mary Farquhart, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York, 2006, s. 29–38.

Miasto smutku nie zawierało przemilczanej historii kobiet żyjących w patriarchalnych strukturach społecznych, ponieważ reżyser – pomimo narracji prowadzonej przez Hinomi – niewiele miejsca poświęcił wewnętrznym przeżyciom bohaterki i subiektywnemu odczuciu świata. Zmianę przyniósł dopiero film zamykający „trylogię tajwańską”, czyli *Dobrzy mężczyźni, dobre kobiety* (*Hao nan hao nu*, 1995), będący strumieniem świadomości młodej kobiety, która nie potrafi otrząsnąć się po śmierci kochanka zabitego w gangsterskich porachunkach^[31]. Sposobem na przepracowanie żałoby jest dla niej udział w filmie na temat życia tajwańskiej aktywistki, która w czasie drugiej wojny światowej wyruszyła z mężem do Chin, by przyłączyć się do antyjapońskiego ruchu oporu. Wydarzenia fabularne rozgrywają się w trzech planach czasowych: współcześnie, w nieodległej przeszłości i w latach czterdziestych. Dwa pierwsze wątki opowiadają o piosenkarce i aktorce Liang Ching (Annie Yi) oraz jej związku z Ah Weiem (Jack Kao), ostatni zaś – nakręcony na taśmie czarno-białej – o losach pary tajwańskich działaczy lewicowych, Chiang Bi-yu (Annie Yi) i Chung Hao-tungu (Lim Giong), ich pobycie w Chinach, powrocie na wyspę i prześladowaniach politycznych w czasach „białego terroru”^[32].

Z początku reżyser zamierzał nakręcić film o współczesnym Tajwanie i procesie demokratyzacji wyspy po zniesieniu stanu wojennego, jednak w trakcie pisania scenariusza uznał, że znacznie ciekawsze będzie pokazanie wpływu przeszłości na teraźniejszość, zwrócenie uwagi na splot czasowy, niedostępność prawdy oraz niemożność pełnego zrozumienia historii. Odniesienia do autentycznych wydarzeń są przefiltrowane przez świadomość bohaterki, dlatego widzowie nie mają pewności, czy oglądają wizualną rekonstrukcję („film w filmie”), próby sceniczne, wspomnienia czy projekcję wyobrażeń na temat życia Chiang Bi-yu. Struktura narracyjna opiera się na nieciągłości, przeskokach czasowych oraz montażu niepowiązanych ze sobą ujęć. Chu Tien-wen, współscenarzystka filmu, nazwała taki sposób łączenia scen „metodą obłoków” (chiń. *yunkuai jianjiefu*), ponieważ końcowy efekt przypomina ruch chmur, które niekoniecznie poruszają się zgodnie z naszym oczekiwaniem^[33].

Przeszłość w życiu Liang Ching pojawia się nie tylko dzięki lekturze scenariusza do filmu biograficznego, ale również za sprawą

[31] Środkowa część trylogii, czyli *Lalkarz* (*Xi meng rensheng*, 1993), rozgrywa się w czasach okupacji japońskiej i oparta jest na wspomnieniach Li Tian-lu (1910–1998), aktora i twórcy teatru lalkowego (*budai xi*), który zagrał samego siebie w scenach nakręconych w poetyce dokumentu. Hou Hsiao-hsien powierzył mu rolę świadka, uznając, że jego opowieść jest kluczem do zrozumienia kolonialnej historii Tajwanu. [32] Po zakończeniu wojny Chiang Bi-yu (1921–1995) i Chung Hao-tung (1915–1950) wrócili na Tajwan jako

bohaterowie narodowi – kobieta dostała posadę w radiu, mężczyzna został dyrektorem szkoły w Keelung. Kiedy pod koniec lat 40. sytuacja polityczna uległa radykalnej zmianie, oboje oskarżono o współpracę z komunistami, a Chung Hao-tunga skazano na śmierć. [33] Emilie Yueh-yu Yeh, *Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films*, [w:] *Chinese Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, red. Sheldon H. Lu, E. Yueh-yu Yeh, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005, s. 169.

skradzionego dziennika, którego urywki dotyczące śmierci Ah-weia wysyła jej tajemniczy prześladowca. Na poziomie alegorycznym dziennik można uznać za formę zapisu historycznego służącego zrozumieniu przeszłości. Z jednej strony, kolejne kartki sugerują ciągłość narracji, z drugiej jednak obnażają jej fragmentaryczną jej naturę, bo nawet gdybyśmy poznali całość tekstu, to i tak byłby on jedynie subiektywną relacją z wydarzeń, podobnie jak dwudziestowieczna historia Tajwanu, wypełniona białymi plamami, którą mieszkańcy wyspy pragną odzyskać i uczynić znaczącą dla kolejnych pokoleń[34].

Hou Hsiao-hsien nie przedstawił „prawdziwego” przebiegu wydarzeń, lecz szereg możliwych interpretacji, co wynikało z przekonania, że historia utkana jest z wielu głosów, złożona z drobnych opowieści zwykłych ludzi. Tymi głosami są świadkowie wydarzeń sprzed lat, z którymi Hou Hsiao-hsien rozmawiał, by stworzyć ramę dla opowieści o czasach „białego terroru” i skomplikowanych stosunkach chińsko-tajwańskich, dedykując swój film „pamięci ofiar prześladowań politycznych lat pięćdziesiątych”[35]. Reżyser opowiada o mężczyznach i kobietach przetrzymywanych w więzieniach i torturowanych, nierzadko skazywanych na śmierć bez procesu. W jednej z kluczowych scen Chiang Bi-yu i Chung Hao-tung dyskutują z przyjaciółmi o przyczynach Incydentu 28 lutego: „Niektórzy widzą w tych wydarzeniach starcie Tajwańczyków z uchodźcami z kontynentu, lecz powinniśmy na nie spojrzeć z innej strony i wskazać na znaczenie czynników ekonomicznych oraz nierówności klasowych. Uważam, że ważną rolę odegrały niedobory żywności po drugiej wojnie światowej. W ten sposób warstwy najuboższe wyraziły swoje niezadowolenie” – mówi Chung Hao-tung.

Zwracając się w stronę narracji mikrohistorycznych, Hou Hsiao-hsien sięgnął po świadectwa zwykłych ludzi – pamiętniki i listy – ale też do literatury pięknej, zacierając różnicę między obiektywnymi faktami a subiektywnymi przeżyciami. Podczas pracy nad scenariuszem korzystał ze wspomnień Chiang Bi-yu oraz literackiego reportażu Lana Bozhou o życiu Chung Hao-tunga, opublikowanego rok po zniesieniu stanu wojennego[36]. Uwzględniając sferę prywatności, możliwe jest włączenie niewygodnych lub pomijanych faktów, przyjęcie perspektywy „oddolnej” (ang. *history from below*), która oznacza akceptację wielości wzajemnie uzupełniających się lub wykluczających się głosów. Jean Ma napisała, że Hou Hsiao-hsien „rzuca wyzwanie oficjalnej wykładni historycznej i konwencji narracyjnym, które wymuszają spójność

[34] Por. Sylvia Li-chun Lin, *Two Texts to a Story. Representing White Terror in Taiwan*, „Modern Chinese Literature and Culture” 2004, vol. 16, nr 1, s. 53–54.

[35] Reżyser wspomina o tych przygotowaniach w rozmowie, którą przytacza Dennis Lo, *Hou Xiaoxian as Ambassador*, op. cit., s. 137. W jednym z ostatnich monologów Liang Ching mówi: „Szkoda, że Chiang Bi-yu zmarła tuż przed rozpoczęciem zdjęć

do tego filmu i nie będzie mogła zobaczyć swojego życia na ekranie”.

[36] Obszerne omówienie książki *Pieśń o powozie* (*Huang mache zhi ge*) Lana Bozhou można znaleźć w monografii Sylvi Li-chun Lin, *Representing Atrocity in Taiwan...*, s. 48–59. Podobnie jak film, utwór ten jest eksperymentem formalnym, opartym na wielogłosowej narracji i wykorzystaniu wielogłosowości.

naszej wiedzy o przeszłości”[37]. Reżyser opowiada o wymazywaniu historii i osobliwej niepamięci, ale jednocześnie pokazuje, że współczesność nawiedzana jest przez wyparte wspomnienia, że przeszłość materializuje się w postaci widmowej obecności tych, którzy odeszli. „Tajwan jest pełen duchów, z których jedno mają charakter polityczny, inne osobiste i czasem trudno je rozdzielić” – stwierdza Jerome Silbergeld[38].

Przyjęte przez Hou Hsiao-hsien podejście nie dostarcza spójnej, uporządkowanej chronologicznie wiedzy, ponieważ opiera się na nieciągłości i fragmentaryczności. Reżyser spleta różne wątki, włącza perspektywy wcześniej wykluczone, skupia się na pojedynczych losach ludzkich, opowiada o przeszłości z punktu widzenia osób zmarginalizowanych. Proponowana przez niego wizja historii przypomina dzieło *bricoleura*, czyli kogoś, kto wykorzystuje materiały różnego pochodzenia, zbiera i zestawia ze sobą teksty pisane, relacje ustne, obrazy, fotografie, piosenki i anegdota, by stworzyć opowieść o życiu codziennym, skupioną wokół urodzin i pogrzebów, pracy i rozrywki, kłótni i spożywanych wspólnie posiłków[39]. Wydaje się, że wszystko, co istotne z perspektywy „wielkiej historii”, zostaje przez niego usunięte poza ramy świata przedstawionego – widzowie prawie nigdy nie oglądają przemocy na ekranie, a o sytuacji politycznej dowiadują się z wiadomości radiowych, listów, dziennika, zasłyszanych rozmów.

Przygotowując się do realizacji filmów o dwudziestowiecznej historii Tajwanu, Hou Hsiao-hsien zastanawiał się, w jaki sposób przedstawić przeszłość, jak ukazać jej związek z teraźniejszością i wpływ na życie kolejnych pokoleń. Nigdy nie myślał o „wiernej rekonstrukcji”, nie szukał ujednolicającej narracji, wierzył bowiem, że historia jest snem, w którym „uwidaczniają się nasze pragnienia, frustracje, obawy, «wyparte treści»”[40]. Przeszłość przypomina układankę, z której zachowały się tylko pojedyncze elementy, co sprawia, że wiedza o niej jest wytworem wyobraźni, ukształtowanym przez późniejsze punkty widzenia – można ją „uchwycić tylko jako obraz, który rozbłyśka w chwili rozpoznania, by zniknąć na zawsze”[41].

[37] Jean Ma, *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010, s. 26.

[38] Jerome Silbergeld, *Hitchcock with a Chinese Face. Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, University of Washington Press, Seattle 2004, s. 107.

[39] Metaforą *bricoleura* posłużyła się June Yip, *Envisioning Taiwan. Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Duke University Press, Durham 2004, s. 95.

[40] Ewa Domańska, *Mikrohistorie...*, s. 275. Na powinowactwo historii i snu Hou Hsiao-hsien wskazał

już we wcześniejszym filmie *Lalkarz*, którego tytuł oryginalny składa się ideogramów oznaczających: „grę”, „sen” i „życie”. Według reżysera badanie przeszłości przypomina wędrówkę przez marzenia sennie, wymyka się chronologicznemu uporządkowaniu oraz obnaża płynność granic oddzielających wyobraźnię od rzeczywistości.

[41] Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, [w:] idem, *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhauser, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974, s. 695.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, [w:] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, red. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhauser, vol. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.
- Berry Chris, Farquhart Mary, *China on Screen. Cinema and Nation*, Columbia University Press, New York, 2006.
- Berry Michael, *A History of Pain. Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, Columbia University Press, New York 2008.
- Berry Michael, *Words and Images. A Conversation with Hou Hsia-hsien and Chu T'ien-wen*, „Positions” 2003, nr 11(3), s. 675–716.
- Brewer John, *Microhistory and the Histories of Everyday Life*, „Cultural and Social History” 2010, nr 7(1), s. 87–109.
- Chakrabarty Dipesh, *Historie mniejszości, podrzędne przeszłości*, tłum. Ewa Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 258–279.
- Chen Chun-hung, Han-hui Chung, *Unfinished Democracy. Transitional Justice in Taiwan*, „Studia z Polityki Publicznej” 2016, nr 4(12), s. 13–35. <https://doi.org/10.33119/KSzPP.2016.4.1>
- Davis Natalie Zemon, *Powrót Martina Guerre'a*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Domańska Ewa, *Historia egzystencjalna*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2012.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Domańska Ewa, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davis, *Powrót Martina Guerre'a*, tłum. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Gawlikowski Krzysztof, *Tajwan: spory o status wyspy i procesy transformacji*, [w:] *Azja Wschodnia na przełomie XX i XXI wieku: przemiany polityczne i społeczne*, red. Krzysztof Gawlikowski, Małgorzata Ławacz, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2004, s. 165–236.
- Ginzburg Carlo, *Microhistory. Two or Three Things I Know about It*, tłum. John Tedeschi, Anne C. Tedeschi, „Critical Inquiry” 1993, nr 20, s. 10–35.
- Kerr George H., *Formosa Betrayed*, Houghton Mifflin Company, Boston 1965.
- LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Universitas, Kraków 2009.
- LaCapra Dominick, *Trauma, nieobecność, utrata*, tłum. Katarzyna Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, Universitas, Kraków 2015.
- Lai Tse-han, Meyers Ramon H., Wei Wou, *A Tragic Beginning. The Taiwan Uprising of February 28, 1947*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- Levi Giovanni, *On Microhistory*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, Pennsylvania State University Press and Polity Press, Cambridge 1991.
- Lin Sylvia Li-chun, *Representing Atrocity in Taiwan. The 2/28 Incident and White Terror in Fiction and Film*, Columbia University Press, New York 2007.
- Lin Sylvia Li-chun, *Two Texts to a Story. Representing White Terror in Taiwan*, „Modern Chinese Literature and Culture” 2004, nr 16(1), s. 37–64.
- Lo Dennis, *Hou Xiaoxian as Ambassador. Performing Cross-Strait Histories in the „Taiwan Trilogy”*, [w:] Dennis Lo, *The Authorship of Place. A Cultural Geography of the New Chinese Cinemas*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2020.
- Ma Jean, *Melancholy Drift. Marking Time in Chinese Cinema*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010.
- Reynaud Bérénice, *A City of Sadness*, British Film Institute, London 2002.
- Silbergeld Jerome, *Hitchcock with a Chinese Face. Cinematic Doubles, Oedipal Triangles, and China's Moral Voice*, University of Washington Press, Seattle 2004.
- Taiwan xin dianying zhi si*, red. Zou Mi, Xinhua Liang, Tangshan Chubanshe, Taipei 1991.

- Udden James, *No Man an Island. The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, 2nd edition, Hong Kong University Press, Hong Kong 2017.
- Yeh Emilie Yueh-yu, *Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien's Films*, [w:] *Chinese Language Film. Historiography, Poetics, Politics*, red. Sheldon H. Lu, E. Yueh-yu Yeh, University of Hawai'i Press, Honolulu 2005.
- Yip June, *Envisioning Taiwan. Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary*, Duke University Press, Durham 2004.
- Zemanek Bogdan S., *Tajwańska tożsamość narodowa w publicystyce politycznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.