

Kamila Sosnowska

CIAŁO NOSTALGICZNE WEDŁUG WONG-KAR WAIA

Filmowe dzieła Wong Kar-waia to specyficznie kulturowe amalgamaty wartości lokalnych i globalnych, jednostkowych i powszechnych. Wielokrotnie pojawiał się w nich motyw „przejęciowej” daty – rok 1997 – i związanych z nim nastrojów niepokoju, kryzysu tożsamości i opanowującej hongkońskie społeczeństwo psychologicznej apatii. W filmach poruszany był temat praw mniejszości seksualnych, braku równości czy przestępczości. Pojawiły się w nich tematy uniwersalne, o globalnym zasięgu: samotność, alienacja, niewierność, miłość czy multikulturowość – jedno z ważniejszych zjawisk współczesnego świata.

W niniejszym artykule zostaje podjęty jeden z najistotniejszych tematów obecnych w filmach Wonga, mianowicie motyw kobiecości wystudiowanej estetycznie do granic mistrzostwa artystycznego (malarskiego, filmowego) i filozoficznego. Takie ujęcie kobiecości jest magnetyczne, atrakcyjne i zarazem boleśnie niemożliwe. Miłość nabiera tu charakteru uczucia metafizycznego, co oznacza tajemnicę symbolu i nostalgię tęsknoty. Żaden inny reżyser bodaj nie osiągnął tak subtelnej semantyki gry aktorskiej, operatorskiej i reżyserskiej.

W pracach naukowych i krytycznych na temat twórczości Wong Kar-waia funkcjonują różnorodne klasyfikacje jego filmów. Spotkać się można z podziałem na dwa dyptyki: odpowiednio „czarny” i „miłosny”, których podział bazuje na tematyce i dominującym nastroju dzieł. I tak do dyptyku „czarnego” należałoby zaliczyć *Chungking Express* (1994) i *Upadłe anioły* (1995), a do „miłosnego” – *Spragnionych miłości* (2000) oraz *2046* (2004). Ta klasyfikacja jest próbą uporządkowania dzieł i wątków wokół jednej głównej idei spajającej filmy oraz ma na celu ułatwienie ewentualnej interpretacji. Sam reżyser wspominał jednak o innej klasyfikacji, zanim jeszcze powstały objęte nią dzieła. Mowa tu o „trylogii miłosnej rozgrywającej się w latach sześćdzie-

siątych dwudziestego wieku”¹. W zamyśle reżysera chodziło nie o formalną kategorię, a o projekt filmowy sięgający początków lat dziewięćdziesiątych. Paradoksalnie jednak sam reżyser – z właściwą sobie enigmatycznością – nigdy nie uznał oficjalnie związków między historiami przedstawionymi w filmach *Dni szaleństwa*, *Spragnieni miłości* i *2046*, zachęcając jednocześnie widzów do odbioru tych dzieł jako trzech odrębnych historii.

Tym, co wspólne dla filmów wpisujących się w trylogię, jest nie tylko początkowy koncept reżysera czy późniejszy proces twórczy, ale także pewne tematy i motywy. Dwa z nich zawarte są już w nazwie: to lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku jako czas akcji opowieści oraz miłość jako dominanta wszystkich historii. Łączy je również styl pracy Wonga, który stał się już nie mniej sławny od jego dzieł, dostarczając prasie sensacyjnych informacji – od wykluwania się pomysłu i tworzenia zarysu scenariusza, przez liczne i często daleko posunięte zmiany wprowadzane na bieżąco podczas kręcenia, aż po decyzje odnośnie do gotowego materiału (usuwanie i wprowadzanie wątków, postaci, miejsc, dodatkowe zdjęcia, długotrwały i drobiazgowy montaż). Ten obraz uzupełniają plotki i spekulacje o relacjach reżysera z aktorami, ich zniecierpliwieniu, rozczarowaniu, frustracji spowodowanej trudną współpracą na planie.

Trylogia miłosna Wong Kar-wai dziejąca się w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku to trzy bardzo różne filmy, osobne historie, które łączą wspólne tematy i źródła inspiracji. W poniższych uwagach w mniejszym stopniu jednak interesuje mnie szczegółowa analiza poszczególnych filmów pod względem ich inspiracji literackich czy łączących je relacji. Przede wszystkim warty zgłębienia jest temat uczuć bohaterów, wyrażanych przez nich emocji. Z nim łączy się – interesujący mnie najbardziej – problem artystycznej wizji spotkania miłości i nostalgii, dwóch niezwykle istotnych i trudnych do pokazania na celuloidzie zjawisk, w kontekście różnorodnych aspektów cielesności bohaterów, a w zasadzie bohaterek. Oto dominanta wszystkich filmów trylogii, choć – co oczywiste – z różną intensywnością przedstawiana w poszczególnych częściach. Jak napisał wybitny krytyk Stephen Teo, twórczość Wonga to:

[...] historia tęsknoty za miłością. [...] Nieodwzajemniona miłość staje się obsesją dla kogoś, kogo życie pozbawione jest wszelkich innych ambicji. Wong pokazuje miłość jako chorobę, której destruktywne efekty zauważalne są przez długi czas. [...] Sama tęsknota determinuje egzystencję, którą film przedstawia jako senną powolność, tropikalne doznanie upału i potu, spływającego ze wszystkich bohaterów².

Jak przedstawiają się więc, skrótoowo ujęte, fabuły owych trzech filmów?

¹ Zob. „Beijing Morning Post”, 27 września 2004, [online], www.morningpost.com.cn/culture/040927whl.htm [dostęp: 30.05.2009]. Tłumaczenie – K. S.

² S. Teo, *Wong Kar-wai*, London 2004, s. 34. Tłumaczenie – K. S.

TANGO ZŁAMANEGO SERCA

Pierwsza z części trylogii *Dni szaleństwa* bardzo sugestywnie przywołuje młodzieńcze nastroje i niepokoje buntowników bez powodu. Bohaterowie filmu to Yuddy, mający w sobie trochę z bezcelowości i buntowniczego uroku Jamesa Deana, oraz Su Lizhen – o delikatności Natalie Wood. W tym sensie film odczytywać można jako hołd złożony bardziej dziełu Nicholasa Raya niż jakiegokolwiek chińskiemu odpowiednikowi spod znaku gangsterskiej opowieści *Ah Fei* czy – w szerszym kontekście – sentymentalny ukłon w stronę aury tamtych lat. Postacie i atmosfera filmu są ważniejsze niż rozwój akcji. Wśród bohaterów dominują młodzi ludzie dryfujący przez życie. Przystojny i narcystyczny Yuddy (Leslie Cheung) uwodzi kobiety, by je porzucić; wreszcie w poszukiwaniu własnej tożsamości wyjeżdża na Filipiny. Zakochana w nim krucha So Lai-chen (Maggie Cheung) w dzień pracuje, zaś nocą spaceruje po mieście, próbując zapomnieć o bólu rozstania. Jej rywalka, uwodzicielska i pewna siebie dziewczyna do towarzystwa Mimi (Carina Lau), nie godzi się z odrzuceniem przez Yuddy'ego i próbując walczyć o jego uczucie, podąża za nim na Filipiny. Smutny policjant Tide (Andy Lau), marzący o życiu marynarza, zakochuje się w So Lai-chen, a dobroduszny przyjaciel Yuddy'ego Zeb (Jacky Cheung) – w Mimi. Żadna z tych miłości nie będzie szczęśliwa. W takim ujęciu trudno się oprzeć wrażeniu, że mamy do czynienia z historiami banalnymi i typowymi dla każdej szerokości geograficznej. I zapewne taka interpretacja byłaby prawdziwa – choć zarazem bardzo uproszczona – gdyby nie sztuka reżyserska autora filmów.

Dni szaleństwa są w istocie jednym z najbardziej pamiętnych filmów Leslie'ego Cheunga, w którym aktor daje popis nie tylko niewątpliwych zdolności aktorskich, lecz także umiejętności eksponowania własnej cielesności. Yuddy jest doskonale świadomy własnej urody. Podkreśla to między innymi gwałtowana, pełna emocji scena, gdy podburzona nonszalancją mężczyzny Lulu grozi mu wylaniem kwasu na jego piękną twarz³. Jego oblicze, podobnie jak fizis Juana Carlosa, jest wabikiem przyciągającym kobiety. Zakochują się w nim od pierwszego spojrzenia, a potem nie są w stanie o nim zapomnieć, niezależnie od tego, jak je traktuje. Tak jak Juan Carlos, Yuddy jest zakochany w samym sobie. Narcyz nęci i gubi kobiety, ale w pewnym ważnym sensie taka postawa staje się przyczyną zguby dla niego samego – jeśli narcyzm rozpatrywać w kategoriach choroby zranionego ego.

Inny obraz relacji damsko-męskich przedstawia film *2046*. Miłość uzyskała w nim obraz najbardziej pesymistyczny i najciemniejszy w kontekście dwóch pozostałych filmów. Zmiana głównego bohatera pociągnęła za sobą zmianę całego spektrum jego uczuć, których obiektem tym razem stały się

³ Przytaczam za S. Teo. W polskim tłumaczeniu pojawia się ogólnikowe sformułowanie „Zabiję cię”. Por. *ibidem*, s. 41.

bardzo różne kobiety. Nie brakuje w tym filmie erotyki, taka jednak bliskość, czy raczej jedynie taka bliskość, nie daje spełnienia, nie zapewnia szczęścia, a wszystkie bohaterki reagują bólem i płaczem na niemożność pogłębienia charakteru związku. Chow zamyka się w świecie wspomnień i fantazji, co w tym przypadku jest równoznaczne z ucieczką i rezygnacją. Na uczucie ofiarowane mu ze strony Bai Ling pozostaje niewzruszony, bowiem „Miłość jest kwestią wycucia czasu, nie uda się, jeśli będzie za wcześniej lub za późno”⁴. Jak jednak rozpoznać właściwy czas, gdy bohater jest „otwarty” tylko na siebie, a nie na otaczający go świat? Jak dostrzec ów właściwy moment, gdy rojenia stęsknionego umysłu zastąpiły świat realny?

Podjęta przez So Lai-chen próba wymuszenia na Yuddym zaangażowania kończy się całkowitym oporem, zerwaniem związku i odejściem do mniej wymagającej, za to pełnej temperamentu tancerki z nocnego klubu o imionach Lulu i Mimi, z których żadne nie jest prawdziwe. Związek narcystycznego Yuddy’ego (introwertyzm) i wybuchowej Lulu (ekstrawertyzm) jest nieustającą walką kochanków, w której granica między żartem, agresją i erotyką jest bardzo płynna, stąd często przekraczana. Lulu jest zaborcza, wpada w histerię, gdy Yuddy nie okazuje jej wystarczającego zainteresowania. On zaś wydaje się znudzonym dekadentem, który najchętniej spędza czas w pozycji horyzontalnej, okazując największą „czułość” swoim pokrytym brylantyną włosom. Okazuje się jednak, że stać go na odruch dumy, gdy Lulu – hostessa w klubie mocnym – chce z niego zrobić utrzymanka; wówczas Yuddy stanowczo wyrzuca ją za drzwi.

Najciekawszy wydaje się środkowy film trylogii. Tytułowi „spragnieni miłości” to dwoje ludzi w średnim wieku, którzy wynajmują sąsiednie pokoje w ciasnym mieszkaniu w Hongkongu. Ona – So Lai-chen (Maggie Cheung) – pracuje jako sekretarka, on – Chow Mo-wan (Tony Leung) – pisze powieści sensacyjne. Ich małżonkowie, nigdy nie pokazani na ekranie, często są poza domem w podróży służbowych i jak się okaże, mają ze sobą romans. Główni bohaterowie spotykają się przypadkiem na korytarzu, na ulicy, podczas posiłków. Podobna sytuacja i wzajemne zrozumienie owocują rodzącym się uczuciem, które nie znajduje jednak podatnego gruntu, by się w pełni rozwinąć. Świadomie tłumione emocje, ukrywanie się przed otoczeniem, walka z własnym sumieniem, wreszcie niesprzyjający świat zewnętrzny nie pozwalają im cieszyć się sobą. Parze pozostają przelotne spotkania, przypadkowe dotknięcia i pełne znaczeń niedomówienia. Uczucie, w istocie niemożliwe, pozostaje niespełnione, finał filmu jest tu jednoznaczny. W pełnej negatywnej symboliki scenie bohater „wyznaje” szeptem swoje sekrety ruinom świątyni Angkor Wat w Kambodży. Uczucie odmieniło bohaterów wewnętrznie w takim stopniu, w jakim wiąże się ono z palącym niespełnieniem wynikającym z ich świadomej decyzji.

⁴ Cytat z dialogów filmowych: Wong Kar-wai, *2046*, 2004.

Wizja miłości przedstawionej w filmie odsyła do klasycznego melodramatu chińskiego *Spring in a Small City*. Uczucie, które połączyło bohaterów, nie ma racji bytu z kilku powodów, ale bodaj najistotniejszym jest wewnętrzna, moralna blokada, która nakazuje im zachowywać daleko posuniętą powściągliwość słów i czynów. So Lai-chen podejmuje decyzję podobną do bohaterki granej przez Wei Wei – świadomość społecznych zakazów i emocjonalnych konsekwencji ich przekroczenia popycha ją do wyznaczenia ostatecznej granicy. „Nigdy nie będziemy jak oni” – mówi, a Chow może jej tylko milcząco sekundować w tej „słusznej” decyzji.

NA SKRZYŻOWANIU PRAGNIENIA I NIESPEŁNIENIA

Film *Spragnieni miłości* zdecydowanie różni się od pozostałych ogniw trylogii. Przestrzeń filmowa jest ciasna, gęsto wypełniona przedmiotami, w której – niczym w klatce – poruszają się ludzie. Istotne są tu wszystkie elementy scenografii: wąskie korytarze, odrapane uliczki, schody i małe pokoje. Ta stała przestrzeń ma kontrastować z przemianami zachodzącymi wewnątrz postaci. Jednocześnie powściągliwość w ukazywaniu ich emocji podkreślona zostaje bogatą paletą barwną dominującą na ekranie. Kolory są intensywne i nasyczone, miejscami wręcz krzykliwe.

Nie sposób przecenić roli zdjęć w budowaniu siły oddziaływania obrazów tego filmu. Kamera obserwuje bohaterów często z różnych punktów widzenia, pod dziwnym kątem, chowa się za framugami i kotarami. Razem z nią widz raczej podgląda czy nawet uczestniczy w akcji niż z dystansu obserwuje So Lai-chen i Chow Mo-wana. Co więcej, w kadrze pokazywane są zdawałoby się przypadkowe przedmioty lub fragmenty postaci, jak dłonie na balustradzie. Mamy do czynienia z celowym zatrzymywaniem kadru na wysokości środkowej części ciała idącej postaci, zamiast klasycznego skupienia się na głowie i twarzy. W praktycznie każdym ujęciu kamera jest w ruchu. Są to powolne, płynne jazdy, dodające filmowi stałego, rozkołysanego rytmu, podkreślanego dodatkowo przez przewodni motyw walca.

Film w takiej formie, jaka trafiła do kin oraz na DVD, jest przede wszystkim opowieścią o uczuciowych i cielesnych, faktycznych i wyobrażonych związkach bohatera z różnymi kobietami. Większość wątków dziejących się w fantazmatycznym świecie przyszłości została usunięta. Co pozostało? Przede wszystkim pragnienie miłości. Stephen Teo pisze w swojej monografii:

Nieodwzajemniona miłość staje się obsesją kogoś, kogo życie pozbawione jest wszelkich innych ambicji. Wong pokazuje miłość jako chorobę, której destruktywne efekty zauważalne są przez długi czas⁵.

⁵ S. Teo, *Wong Kar-wai*, op. cit., s. 35.

Najistotniejszym motywem filmu jest bowiem ciągle obecna i na różne sposoby podkreślana niemożliwość miłości. Relacje między bohaterami zostają jedynie zasugerowane; jeśli dochodzi między nimi do kontaktu i bliskości, wkrótce związek się rozpada. Co interesujące, pomimo że bohaterowie mówią i myślą o miłości przez cały czas, nigdy nie widzimy ich uprawiających miłość. Zawsze jest to tuż po lub przed zasugerowanym zbliżeniem. Yuddy niezmiennie wybiera pozycję horyzontalną, charakteryzującą jego ogólne podejście do życia – jakby wszelka aktywność była bezcelowa i nie warta zachodu. Jeśli wstaje, robi to tylko po to, aby przeczesać włosy i przejrzeć się w lustrze, co przez cały czas trwania filmu obsesyjnie powtarza. Ta pasywność podszyta jest wszakże agresywnością. Yuddy miewa rzadkie, ale gwałtowne wybuchy złości. Jego nonszalancja i szorstkość w obyciu stanowią maskę ochronną, skrywającą delikatne wnętrze zakochanego w sobie egocentryka. Ten przystojny narcyz żyje cielesnymi przyjemnościami, jeśli takie przeżywa, bądź rozpamiętywaniem chwil spędzonych z kobietami, których nie uwiódł, na które nie podziałało magiczne zaklęcie „Wyjedź ze mną”. Z tego schematu postrzegania kobiety wyłamuje się So Lai-chen; tylko ona jest realna, zawsze obecna w zakamarkach pamięci i w miłosnych fantazmatach.

Tęsknota za przeszłością tożsama jest tutaj z tęsknotą za utraconą miłością. Zrezygnowane postaci *2046* poszukują dawnych kochanków i chwil szczęścia. Akcja cyklicznie powraca do okresu świąt Bożego Narodzenia, kiedy brak drugiej osoby, niespełniona potrzeba jej ciepła są szczególnie dotkliwe. „Nonszalanczy i zropaczni, zawsze jednak wytworni”⁶, bohaterowie błądzą po gwarnych restauracjach i pustych zaułkach w poszukiwaniu zeszlórocznych wspomnień, lecz mijają się, czyniąc spotkanie i spełnienie niemożliwymi.

Bohaterowie *Spragnionych miłości* opiewali siłę skrywanych uczuć i cnotę powściągliwości. Film *2046* nasycony jest symboliczną i dosłowną erotyką. Szczelina, mająca skrywać sekrety, może być odczytywana jako symbol erotyczny i voyeurystyczny. Wchodzą one we wzajemną grę skrywania i odkrywania, utajniania i ujawniania. Taką właśnie opozycyjną grę odpychania i przyciągania, fascynacji i potępienia odgrywają bohaterowie filmu. Chow obserwuje sąsiadkę z pokoju numer 2046 przez szparę w ścianie, zajmując w tym układzie pozycję podglądacza. Jednoznaczność jego postawy podważa jednak próżna Bai Ling, która wystawia swoje wdzięki na pokaz, stając się ekshibicjonistką. Bohater kieruje się zasadą przyjemności, ale erotyczna odyseja nie przynosi mu szczęścia. Zaspokojenie palącego pożądania nie może dać spełnienia – zdaje się mówić reżyser – bowiem pragnienia emocjonalne palą o wiele mocniej i dłużej. Chow szuka miłości, oczekując płynącej z niej pełni i bliskości drugiej osoby, a wszystko, co znajduje, to zapomnienie w używ-

⁶ E. Olechnowicz, *Pokrewieństwo smutku i ostentacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 225.

kach i seksie oraz pustka i samotność. Istotą przedstawionej w poprzednim filmie i wzmocnionej w *2046* teorii erotyzmu jest paradoksalnie brak lub zaprzeczenie seksu.

W krytycznych opracowaniach na temat twórczości filmowej Wonga często zostaje on określony jako „inny”. *Spragnieni miłości* wyróżniają się znacząco na tle innych filmów azjatyckich zarówno podejściem do tematu, jak i stylistyką. Wong nie rezygnuje tu z prowokowania odbiorcy, odwołuje się jednak do specyficznej poetyki:

Nad hiperwentylację obrazami [film – K. S.] przedkłada raczej powstrzymanie oddechu, ruch spowolniony, kadr niemal zatrzymany. Choć może owo powstrzymanie oddechu jest raczej metodycznym jego ćwiczeniem. Pomiędzy obrazem zatrzymanym a widzem jest więcej przestrzeni na medytację⁷.

Ów spowolniony ruch jest tylko jednym z wielu wykorzystanych w filmie środków artystycznych. Wszyscy krytycy i widzowie są zgodni – *Spragnieni miłości* to film o fascynującym estetycznym wyrazie. Można nawet zaryzykować opinię, że to, co w istocie zapamiętuje się z tego filmu, to niespotykanej urody obrazy oraz „nostalgicznie i namiętnie wibrujące skrzypce”⁸.

Jedno z tłumaczeń chińskiego tytułu filmu brzmi *Tamte cudowne, różnorodne lata* (*Those Wonderful Varied Years*) i sugeruje odwołanie do konkretnego czasu – przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, migracji ludności do Hongkongu, trudności ekonomicznych i mieszkaniowych, jakie stały się udziałem Wonga w dzieciństwie. Ten okres twórca próbuje odtworzyć na ekranie za pomocą drobiazgowej budowy *mise-en-scène*. Hongkong początku lat sześćdziesiątych w *Spragnionych miłości* to przestrzeń ścierania się tradycji z nowoczesnością, Wschodu z Zachodem. Lata sześćdziesiąte u Wonga zostają zmieszane z wcześniejszymi dekadami, tworząc czas nieustrukturowany diachronicznie. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte także współlinieją w tej przestrzeni dzięki odwołaniom do obyczajów i cytatom z kultury popularnej. To bogactwo detali w połączeniu z wysmakowaną scenografią (modne wówczas przedmioty, charakterystyczne wzorzyste tapety, odrapane ściany, stare plakaty etc.) sprawiają, że wykreowana wizja świata wydaje się nie tylko drobiazgowa i autentyczna, ale także kompletna. Kunszt scenografa i dyrektora artystycznego Williama Changa oraz talent reżysera sprawiły, że za sprawą kilku skromnych pomieszczeń i zaułków, które składają się na miejsce akcji filmu, zdołali oni wykreować bogaty i żywy (choć już nieistniejący) świat. Dobitnie podkreślany status epoki minionej nadaje tym obrazom cechy nostalgiczne i – na podobieństwo wspomnienia – lekko odrealnione.

⁷ S. Sikora, *Torebka i krawat albo pamięć wcielona* („*Spragnieni miłości*”), „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34, s. 204.

⁸ *Ibidem*.

KOBIECOŚĆ ZESTETYZOWANA

Kobiety w filmach Wong Kar-waia to fascynujący temat wart napisania osobnej rozprawy. Świat kobiet przedstawiony w filmach ma swój tradycyjny charakter, wyrażany przez reżysera na różne sposoby. Jednym ze sposobów jest urzekający kobiecy ubiór. Elementem, któremu warto przyrzeć się uważniej, jest *cheongsam*, tradycyjna chińska suknia noszona w filmie przez bohaterki dwóch pierwszych filmów trylogii. O zawrót głowy przyprawia ilość i różnorodność wzorów materiałów, z których te sukienki uszyto. Maggie Cheung posiada idealną figurę do noszenia tego typu ubrań, jej kostiumy filmowe są tak obcisłe, że sprawiają wrażenie drugiej skóry⁹. W idealnie przylegającej sukni *cheongsam* i na wysokich obcasach, ze staranną fryzurą i torebką wiszącą na przegubie dłoni jest ona „najżywiej ewokującym nostalgię obrazem w filmie”¹⁰. Jej postać jest ikoniczna, przywołuje ponadczasową, nowoczesną chińską elegantkę z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, ale także intelektualistkę związaną tradycją¹¹ w typie pisarki Eileen Chang czy bohaterki *Spring In a Small City*. Reprezentuje zarówno kobietę, żonę, kochankę, jak i matkę. Dla widzów z chińskiego kręgu kulturowego *cheongsam* jest natychmiast czytelnym znakiem odsyłającym do konkretnej epoki, jej kultury i tradycyjnego systemu wartości. Sukienka *cheongsam* przypomina, że bohaterka jest przede wszystkim kobietą, co wyznacza jej rolę małżeńską, rodzinną i społeczną. Jej kobiecość definiowana jest obowiązkami wobec męża i – w szerszym kontekście – wobec społeczeństwa. W szybko modernizującym się świecie, pomiędzy wpływem Zachodu a obecnością wartości chińskich, nosząca wyłącznie *cheongsam* bohaterka jest strażniczką obyczajowości, która zarazem ją więzi. I to zarówno na poziomie życia społecznego, jak i osobistego, w którym to pierwsze dominuje nad drugim. Pani Chan, w sytuacji odejścia męża, nie wybiera między szczęściem a cierpieniem, lecz między akceptacją a wykluczeniem społecznym. Społeczny gorset symbolizowany przez ciasne i opinające *cheongsam* nie pozwala kobiecie na zrobienie ruchu, który z łatwością przychodzi mężczyźnie.

Nie można jednak zapominać, że kobieta to nie tylko ubiór. Kostium straciłby swe znaczenie, gdyby zabrakło ciała, które je nosi. W filmowej przestrzeni niematerialne ciało postaci, obecne jako obraz ciała, organizuje przestrzeń ekranową. „Mowa ciała jest tutaj podporządkowana retoryce stroju. Ciało mówi strojem: ciało znaczy poprzez strój”¹². Co mówi wiotkie ciało

⁹ Jak głosi plotka z planu filmowego, sukienki były ciasno zszywane na aktorce, uniemożliwiając jej swobodne ruchy.

¹⁰ S. Teo, *Wong Kar-wai*, op. cit., s. 128.

¹¹ Przywiązanie pani Chan do tradycyjnych wartości i mody jest skontrastowane z nowoczesnymi ubiorami i fryzurami pani Chow.

¹² E. Olechnowicz, *Tkać pamięć: „Spragnieni miłości” Wong Kar-waia*, „Studia Filmoznawcze” 2007, nr 28, s. 55.

Maggie Cheung poprzez różnobarwny strój *cheongsam*? Charakterystyczny krój sukni sugeruje gwałtowną walkę sprzecznych namiętności: dopasowana linia podkreślająca biodra i talię, rozcięcie na udzie sugeruje pragnienie i silne emocje, ale wysoki, sztywny kołnierz i wyprostowana sylwetka oznaczają powściągliwość i tłumienie uczuć. Pulsujące, żywe, namiętne ciało zostaje unieruchomione kostiumem. Ten estetyczny i zarazem symboliczny element kobiecości reżyser wzbogaca poprzez jego ekspozycję na tle najbliższego otoczenia. Powściągliwą w emocjach bohaterkę Wong umieszcza w niezwykle zmysłowej scenerii. Zachwycająca scenografia, autorstwa jego stałego współpracownika Wiliama Changa, oraz nasycone, ciepłe barwy, dominujące na ekranie, zostają wzbogacone obrazem ponad dwudziestu kolorystycznie różnych sukienek, które eksponują ciało, seksownie je opinając. Wszystko to w zmysłowo-satynowej aranżacji latynoskich szlagierów, w których dominuje tęskny motyw przewodni ze ścieżki muzycznej; wszystkie te elementy sprawiają, że *Spragnieni miłości* oddziałują na widza nieodpartym urokiem opowieści o nieszczęśliwej miłości i wszechobecnej nostalgii.

W jednej ze scen bohaterowie po wspólnym obiedzie wracają ulicą do domu. Obserwujemy od tyłu ich oddalające się sylwetki – kontrastujące z postaciami światło przebłyskuje spomiędzy nich, nadając ciałom delikatną poświatę. Miękkie i spowolnione ruchy ramienia pani Chan, każdy łuk płynnie zatoczony przez jej rozkołysane biodra zdają się poruszać w takt aksamitnego głosu Nat King Cole'a, śpiewającego *Aquellos Ojos Verdes*. W innej, wielokrotnie powtarzanej w filmie scenie, pani Chan schodzi po schodach do baru, a jej pełna gracji sylwetka kołysze się w zwolnionym tempie. Kamera – a z nią wzrok widza – skupia się na detalach: biodra, talia, i w górę – piersi, cięcie – tył głowy i szyja, cięcie – błysk zamka portmonetki, ręka trzymająca termos. Towarzyszy tym scenom *Yumeji Theme* Shigeru Umebayashiego, przewodni motyw muzyczny, w którym „nostalgicznie i namiętnie wibrujące skrzypce”¹³, wzmocnione spowolnionym ruchem kamery/aktorów, kreują artystyczny efekt tanecznego/czasowego „płynięcia”. Dzięki repetycji sceny te nabierają charakteru sennej imaginacji, choć równie dobrze może to być natręctwo marzącego umysłu. Tak czy inaczej, widz doznaje tych samych stanów emocjonalnych – na przykład smutku – nieokreślonego bólu, tłumionych uczuć mających u podstaw erotyczną nostalgię; płacz nie przystoi nikomu. Czy dlatego pada deszcz? Prowadzące z ulicy schody, „unoszące” postać pani Chan, i rzewne tony skrzypiec wygrywających przewodni motyw filmu zyskują osobny status ontyczny w filmie: są na pograniczu snu i wspomnienia, iluzji i transu. Skupiają esencję nostalgii *Spragnionych miłości*.

Obraz pani Chan w przywołanych wyżej scenach ucieleśnia chińską kategorię estetyczną *yunwei*. *Yun* może oznaczać rytm, harmonię dźwięków lub odnosić się do czegoś, co jest wyrafinowane, eleganckie, wytworne. *Wei*

¹³ S. Sikora, op. cit., s. 204.

oznacza smak lub odcień. *Yunwei* określa „urok harmonijnych smaków/odcieni delikatnej zmysłowości”¹⁴. Pełna wdzięku sylwetka pani Chan oczarowuje taką elegancją. Suknia *cheongsam* wydłuża optycznie szyję i nogi, podkreśla wąską talię, wymaga nienagannie prostej sylwetki. Jest pełna sprzeczności, tak jak kobieta, którą ją nosi – jednocześnie zakrywa i odkrywa, jest erotyczna i powściągliwa, emanuje zmysłowością i skromnością. Jest to kobiecość wysmakowana, ulotna, a przy tym paradoksalnie *passée* – jest bowiem częścią świata, który przeminął. To, co nieosiągalne, co niemożliwe, posiada wyjątkowa atrakcyjność, gdyż angażuje głęboką emocjonalność wraz z narkotyczną wyobraźnią. Niemożliwe staje się bliskie i bolesne zarazem.

Docenili to artystyczne kino krytycy zachodni, dając wyraz swojemu zachwytowi. Za Sławomirem Sikorą¹⁵ przywołuję tutaj zaledwie kilka wybranych cytatów:

Spragnieni miłości są pełni zmysłowego napięcia i nastroju, co wspaniale oddaje angielski tytuł *In the Mood for Love*. [...] To jeden z najbardziej niezwykłych filmów, jakie zrobiono o miłości. Ruchy kamery są niezwykle płynne i pełne erotyzmu¹⁶.

Spragnieni miłości to filmowa perfekcja. Nastrojowa, przepięknie sfilmowana i znakomicie zagrana historia miłości niespełnionej. Reżyser znakomicie pokazuje budzenie się i pogłębianie fascynacji. Perfekcyjnie buduje atmosferę erotycznego napięcia i oczekiwania, atmosferę niespełnionych pragnień i marzeń¹⁷.

Wong Kar-wai zawsze bardziej niż genderowe rozmyślania interesowała jednostka i jej kondycja – w wielkim mieście, w tłumie innych ludzi, wobec samotności. Jean-Marc Lalanne w swoim świetnym eseju *Images From the Inside* pesymistycznie podsumowuje los „bohatera Wongowskiego”: „Jeśli istnieje utopia, do której bohaterowie Wonga nigdy się nie dostaną, to jest to *happy together*”¹⁸. Oni systematycznie są *unhappy alone*¹⁹.

¹⁴ J. Law, *Years In Bloom... In the Mood for Love*, „Metro Magazine” 2002, No. 133, s. 202.

¹⁵ S. Sikora, op. cit., s. 203.

¹⁶ Cyt. za materiałami promocyjnymi filmu: E. Mitchell, „New York Times”, 30 września 2000.

¹⁷ Cyt. za materiałami promocyjnymi filmu: E. Ciapara, „Film” lipiec 2000.

¹⁸ Warto tutaj zaznaczyć, że jest to gra znaczeń, gdyż zwrot „happy together” znaczy w języku angielskim „szczęśliwi/e razem”, a jednocześnie odnosi się do tytułu filmu Wonga z 1997 roku.

¹⁹ J. M. Lalanne, *Images From the Inside*, [w:] Wong Kar-wai, Paris 1997, s. 24.

NOSTALGIC BODY BY WONG-KAR WAI

Wong Kar-Wai's film works are a specifically cultural amalgam of local and global, individual and universal values. Many times there appeared in the films a theme of "transitional" date – 1997 – and associated with it the mood of anxiety, crisis of identity and psychological apathy mastering the Hong Kong society. The movies have touched the subjects of the rights of sexual minorities, social inequality and crime. There are universal themes in them, with global reach: loneliness, alienation, infidelity, love and multiculturalism – one of the most important phenomena of the modern world.

Another and in fact very important theme in the Wong's film is taken into consideration in this paper, namely the theme of femininity. This subject has been shaped to the points of artistic and philosophic mastery by the director. Such a view of femininity is magnetically attractive and at the same time painfully impossible. Here the nature of love takes on a metaphysical feeling, which is the symbol of mystery and nostalgic longing. Perhaps no other director has reached such a subtle semantics of actor's, cameramen's and director's play.

BIBLIOGRAFIA

1. Ciapara E., „Film” lipiec 2000.
2. Lalanne J. M., *Images From the Inside*, [w:] *Wong Kar-wai*, Paris 1997.
3. Law J., *Years In Bloom... In the Mood for Love*, „Metro Magazine” 2002, No. 133.
4. Mitchell E., „New York Times” 30 września 2000.
5. Teo S., *Wong Kar-wai*, London 2004.
6. Olechnowicz E., *Pokrewieństwo smutku i ostentacji*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.
7. Olechnowicz E., *Tkać pamięć: „Spragnieni miłości” Wong Kar-waia*, „Studia Filmoznawcze” 2007, nr 28.
8. Sikora S., *Torebka i krawat albo pamięć wcielona („Spragnieni miłości”)*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 34.