

KAMILA SOSNOWSKA
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

TANGO ZŁAMANYCH SERC.
WONG KAR-WAI O NIESPEŁNIENIU

STRESZCZENIE

Tekst poddaje analizie film *Dni naszego szaleństwa* Wong Kar-waia z dwóch punktów widzenia: inspiracji literackiej i filozoficznej. W pierwszym przypadku chodzi o nawiązanie do powieści *Przekłete tango* argentyńskiego pisarza Manuela Puiga. W drugim o zbadanie filozoficznej konstrukcji głównego bohatera. Tezą artykułu jest, że reżyser łączy w swoim filmie kultury azjatycką, południowoamerykańską i europejską w zaskakującej strategii fabularno-symbolicznej. A więc po pierwsze, wykorzystuje inspirację literacką, by skonstruować opowieść osadzoną w kontekście azjatyckim. Po drugie jednak, wynikające z niej wnioski przywołują filozoficzną tradycję europejskiego egzystencjalizmu. Każde z odniesień zostało opracowane przez Wonga w sposób mistrzowski.

SŁOWA KLUCZOWE

Wong Kar-wai, Manuel Puig, kino hongkońskie, literatura argentyńska, egzystencjalizm

INFORMACJE O AUTORCE

Kamila Sosnowska
Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: kamila.sosnowska@gmail.com

W 1990 roku Wong Kar-wai zrealizował *Dni naszego szaleństwa* (*Days of Being Wild*), pierwszy film wchodzący w skład „miłosnej trylogii”, za który otrzymał pięć hongkońskich odpowiedników Oscarów, w tym za najlepszą reżyserię i najlepszy film. Mimo to obraz okazał się komercyjną klapą, w wyniku czego reżyser na kilka lat wycofał się z kręcenia filmów i powrócił do pisania scenariuszy na zamówienie. Intrygujący jest fakt, że Wong był zaskoczony takim rozwojem wydarzeń. Zapytany, czy spodziewał się porażki finansowej filmu, zdecydowanie zaprzeczył, mówiąc: „Myślałem, że film okaże się bardzo komercyjny. Wydawało mi się, że film gangsterski wkraczał wtedy w okres załamania i że było zapotrzebowanie na romantyczną historię miłosną”¹.

Chociaż można zrozumieć chęć reżysera, by wpasować się w potrzeby rynku, przyznać trzeba, że *Dni naszego szaleństwa* dalekie są od klasycznych form historii miłosnych, zarówno tych tragicznych, jak i komediowych. Widowni kinowej Hongkongu początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wychowanej na prostych historiach kina akcji, opowieść o miłosnym niespełnieniu i bezcelowych egzystencjach kilku młodych ludzi sprzed trzech dekad wydała się zapewne zbyt wolna i nudna. Jak głosi plotka, w Korei Południowej niezadowoleni widzowie rzucali w ekran różnymi przedmiotami.

Tego typu opinie i anegdoty przyjmujemy dziś z uśmiechem łagodnej pobłażliwości. Mija wszak ponad dwadzieścia lat, od kiedy Wong Kar-wai zaczął reżyserować własne filmy. Jest on dziś twórcą docenianym przez krytyków, wielokrotnie nagradzanym przez jurorów festiwalu, uwielbianym przez miłośników kina na całym świecie. Jego pozycja twórcy niezależnego, nieco awangardowego, na pewno bezkompromisowego i niepozbawionego charyzmy jest już ugruntowana i nie trzeba jej dowodzić. Dwadzieścia pięć lat temu widzowie kinowi nie potrafili jeszcze docenić talentu Wonga. Potrzebnych było kilka lat i wiele pochlebnych tekstów krytycznych, by pierwsze prawdziwie autorskie dzieło reżysera zostało w pełni uznane.

¹ F. Dannen, B. Long, *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East*, New York 1997, s. 147. Wszystkie tłumaczenia własne.

Bohater: inspiracje

Krytycy podkreślają uniwersalny charakter dzieł reżysera, ważnych dla ludzi Wschodu i Zachodu. Ta ponadkulturowa aktualność rodzi pytania o przedstawiane treści, ale też o ich pochodzenie. Skąd Wong Kar-wai czerpie swoje idee? Skąd pochodzą przedstawiane wątki? Jakie wartości są dla niego ważne?

Pytanie o inspiracje jest w tym przypadku ważne, zaś odpowiedź wcale nie oczywista. Typowe kulturowe zapożyczenia przebiegają na prostej linii Wschód – Zachód. Są to zapożyczenia obustronne, a różnicuje je tylko intensywność. W przypadku Wonga mamy do czynienia z wykorzystaniem zasobów ideowych daleko-zachodnich, co w samym sformułowaniu jest już zaskakujące. W efekcie odbiorca otrzymuje już-nie-zachodnią, ale jeszcze-nie-wschodnią filozofię człowieka, który poszukuje sensu istnienia oraz spełnienia poprzez relacje z kobietami. Jego dążenie do uzyskania spełnienia i niemożność jego realizacji staje się egzystencjalnym wyznacznikiem człowieczeństwa. A więc kto lub co – by powtórzyć pytanie – stoi u początków inspirujących reżysera działań twórczych?

Argentyński pisarz Manuel Puig wydał w 1969 roku swoją drugą powieść pt. *Przekłęte tango*, której zawartość fabularna jest dla niniejszego wywodu ważna i o której należy powiedzieć teraz słowo. Jej bohaterem jest przystojny narcyz Juan Carlos Etchepere. O jego życiu w rodzinnym miasteczku Vallejos, licznych romansach i relacjach z ludźmi dowiadujemy się z fragmentarycznej i wielowątkowej narracji wykorzystującej listy, dzienniki, dialogi, monologi, modlitwy, artykuły prasowe i inne formy przekazu. Juan Carlos, dzięki swojej olśniewającej urodzie i powierzchności amanta, uwodzi jednocześnie trzy kobiety, wyrażające trzy typy kobiecości: nieśmiałą Nene, niezdecydowaną Mabel i dojrzałą Elbę. W przerwach między spotkaniami z którąś z kobiet spędza czas na przyziemnych rozrywkach, jak alkoholowe libacje czy gra w karty. Te aktywności są formą ucieczki, która pomaga mu bagatelizować objawy trwającej go choroby. W końcu, za namową matki i zaborczej siostry, udaje się do sanatorium na leczenie. W tym czasie dwie kobiety go porzucają, a Juan Carlos ostatnie miesiące życia spędza u dojrzałej i owdowiałej Elsy. Bohater wkrótce umiera, ale pamięć o przystojnym suchotniku jeszcze długo żyje w sercach i wspomnieniach kobiet w miasteczku. Zacytujmy fragment jednego z listów Nene do Eleonory, matki bohatera, pisanego kilka lat po jego śmierci:

Jak czasem bawię się z dziećmi i słucham ich niewinnych pytań, przychodzą mi przez głowę rzeczy, o jakich mi się nie śniło. Mój młodszy synek [...] parę dni temu nagle powiedział do mnie: „Mamusi, powiedz, co ci się najwięcej podobało na całym świecie”, a ja natychmiast pomyślałam, chociaż jasne, że nie mogłam mu tego powiedzieć: „Twarz Juana Carlosa”. Bo to prawda, w życiu nie widziałam nic piękniejszego od jego twarzy, oby Bóg dał mu wieczny odpoczynek².

Argentyński pisarz jest dzisiaj uważany za twórcę postmodernistycznego, który wykorzystuje w swoich dziełach techniki typowe dla różnych mediów, jak filmowo-telewizyjny montaż czy wielość punktów widzenia. Do opisu stosowanej przez niego narracji literackiej można też użyć terminu „strumień świadomości”. Wszystkie te określenia wydają się trafne, ale istotny w tym miejscu jest sposób, w jaki powieść *Przekłęte tango* wchodzi w relację z filmem *Dni naszego szaleństwa*. Jest to zależność nieoczywista, jeśli nawet nie podświadoma, to istniejąca na granicy świadomości. Podobieństwa są łatwo widoczne w sferze postaci i związków między nimi, rodzących się napięć i oczekiwań, a także gasnących nadziei³.

Kobiety kochały się w prowincjonalnym amancie, ulegając jego urodzie fizycznej. Podobnie jest w przypadku bohatera filmowego o imieniu Yuddy (Leslie Cheung), orientalnego Juana Carlosa z Hongkongu. Wong, świadomy atutów zewnętrznych aktora, prezentuje go w licznych zbliżeniach i półzbliżeniach, w ujęciach *en face*, z profilu i trzy czwarte. W tej autoprezentacji ważną rolę odgrywają różne przedmioty, lustra czy sprzęty codziennego użytku, również uprzedmiotowione kobiety. Choć bohater filmowy Yuddy nie jest „młodzieńcem o kasztanowatych włosach, spalonym słońcem, ze swym charakterystycznym uśmiechem na twarzy”⁴ (w ogóle rzadko się uśmiecha), to reprezentuje podobny typ postaci, co bohater literacki Juan Carlos, z podobnym również stosunkiem do otoczenia.

Film Wonga jest w istocie jednym z najbardziej pamiętnych filmów azjatyckiego aktora Lesliego Cheunga, w którym daje on wyraz nie tylko niewątpliwym zdolnościom aktorskim, ale także umiejętnościom eksponowania swojej cielesności. Cheung-Yuddy jest doskonale świadomy

² M. Puig, *Przekłęte tango*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1971, s. 169.

³ Yuddy to odpowiednik Juana Carlosa, ślady Nene i Mabel można odnaleźć odpowiednio w So-Lai chen i Lulu. Pancho, wieśniak, który zostaje policjantem, w filmie Wonga posłużył do wykreowania dwu bardziej złożonych postaci: policjanta-marynarza Tide'a i Zeba. Z kolei cechy matki Juana Carlosa i jego siostry Celiny zostały połączone w postaci Rebecki.

⁴ M. Puig, wyd. cyt., s. 29.

własnej urody, co znajduje wyraz w wielu scenach filmowych⁵. Jego twarz, podobnie jak twarz Juana Carlosa, jest wabikiem przyciągającym kobiety. Zakochują się w nim od pierwszego wejrzenia, a potem – niezależnie od tego, jak je traktuje – nie chcą od niego odejść, nie są też w stanie o nim zapomnieć. Lecz ani Juan Carlos, ani Yuddy nie kochają żadnej z nich, chwilowa fascynacja szybko zamienia się w lekceważenie i nonszalancję. Tu rozchodzą się losy obu bohaterów, kończą również podobieństwa. Jakkolwiek obaj są naznaczeni, to ich droga do zatracenia ma indywidualny wymiar. Inspiracja w punkcie wyjścia zostaje przez Wonga podporządkowana opowieści o oryginalnych i uniwersalnych losach współczesnego człowieka. W takim razie jest to własna droga twórcza, łącząca różne wątki i odmienne wpływy. Ta inspiracja mówi coś ważnego o uniwersalności pewnych symboli, motywów i zachowań. Ich ponowne ożywienie w odległej kulturowo Azji nadaje im nową treść i energię, pokazuje wspólnotę odmiennych kultur, ich jednoczący humanistyczno-egzystencjalistyczny rdzeń.

Wong Kar-wai w *Dniach naszego szaleństwa* pokazał niezwyklej kunszt reżyserski w doborze i prowadzeniu aktorów. Jego największym bodaj dokonaniem jest wirtuozowskie dostrojenie postaci argentyńskiej powieści do emocjonalnej wrażliwości chińskich wykonawców, których gesty, powściągliwe ruchy czy sceny milczenia dodają głębi dziełu filmowemu. Wong pozbawia swoją opowieść socjologicznego kontekstu *Przekłętego tanga*, gdzie akcja miała miejsce w „plotkarskim i mdło zawistnym miasteczku”, a głównym oskarżonym jest nie tyle tytułowy argentyński taniec, ile wyrosła wokół niego kultura i jej obyczaje. Od Puiga Wong czerpie zarys postaci i relacji między nimi, skomplikowaną strukturę narracyjną i pewne szczegóły fabularne: nocne spacery ulicami, tramwaj, ubogie wnętrza pokoi. Jego bohaterowie przypominają jednak bardziej zjawy snujące się po wymarłych ulicach smutnego miasta niż kipiących prostymi namiętnościami prowincjonalnych Argentyńczyków. Celnie i bezkompromisowo ujmuje to krytyk filmowy Stephen Teo: „Postacie Wonga są jak zombie poruszający się somnambulicznie po subtropikalnym miejskim krajobrazie, porzuceni przez perfidnego kochanka (latynoamerykański szlagier *Perfidia* staje się zatem stosownym hymnem kobiet)”⁶.

⁵ Przytaczam za S. Teo. W polskim tłumaczeniu pojawia się ogólnikowe sformułowanie: „Zabiję cię”. Por. S. Teo, *Wong Kar-wai*, London 2004, s. 41.

⁶ Tamże, s. 42.

Nie można pominąć faktu, że iberoamerykańskie odniesienie nie jest jedyną inspiracją Wonga. *Dni naszego szaleństwa* (ang. *Days of Being Wild*, chiń. *A Fei Zhengzhuan*) uważane są za film kontynuujący gatunkową hybrydę debiutu Wonga, *Kiedy łzy przemijają* (*As Tears Go By*, 1988), łączącego w sobie wpływy filmu gangsterskiego i melodramatu. *Dni naszego szaleństwa* w pełni świadomie odwołują się do epoki i nurtu *Ah Fei* w kinie chińskim, który na krótko zdobył popularność na początku lat sześćdziesiątych XX wieku. Nurt ten opowiadał historie młodych awanturników prowadzących próżniacze życie po opuszczeniu domu rodzinnego, co często kończyło się zejściem na „złą drogę”. W tym miejscu warto zaznaczyć, że film powstał z osobistej potrzeby twórcy, który pragnął stworzyć/przywołać na taśmie filmowej obrazy z młodości, tytułowych dni szaleństwa, które należą bezpowrotnie do przeszłości. Innymi słowy, film jest wyrazem dręczącej reżysera nostalgii.

Bohater: maska i kobiety

Bohater powieściowy był chory. Niezdrowa aura otacza również bohatera filmowego, choć jego schorzenie ma naturę psychiczną i wyraża się przez narcystyczne ego. Według Gilles’a Deleuze’a „ego jest maską dla innych masek, przebraniem pod innymi przebraniem”⁷, zatem narcyzm postaci filmowej Yuddy’ego jest wyrazem zranionej jaźni, tarczą chroniącą osłabione wnętrze. Narcyz, zakochany w sobie, pragnie zapełnić pustkę emocjonalną elementami najbliższego otoczenia. Gdy są nimi kobiety – wabi je, by zaspokajały jego oczekiwania. Jednak – zgodnie z poglądem Zygmunta Freuda – odrealnione postrzeganie siebie prowadzi również do odrealnionego postrzegania świata. Realna kobieta nie może spełnić nierealnych potrzeb i oczekiwań. W efekcie narcyz doprowadza je do zguby, bez własnego poczucia winy i z odczuciem pogłębiającego się niespełnienia. W końcowym rozrachunku narcyz, jako choroba nieprzystosowanego ego, doprowadza do zguby również narcystyczną osobowość.

To wszak nie jedyne schorzenie trapiące bohatera filmu Wonga. Cierpi on także z powodu kryzysu tożsamości, u podstaw którego tkwi nieznamość biologicznej matki. To w finale wydarzeń pechnie go w stronę śmierci.

⁷ G. Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London and New York 1994, s. 110.

Ale nie wyprzedzajmy faktów. Nie tylko on, Yuddy, poszukuje swojej tożsamości. Pozostałe postacie są równie zagubione, okazują to jednak w inny sposób i dzięki utalentowanym aktorom poprzez różną intensywność emocjonalną. Chodzi tu oczywiście o postacie kobiece, bo to one są głównymi satelitami krążącymi wokół egocentryka.

Narcystyczny i tragiczny bohater wabi kobiety chłodem i dystansem, które zdają się ewokować tajemnicę. Czego? Jaką? Tajemnicę życia, a więc miłości, bliskości, zatracenia w upragnionym związku. Lecz wystarczy jedno „przekłęte tango” z bohaterem, by chłód zastąpił gorącą nadzieję, a bliskość okazała się iluzją. Chwilowy „taniec” życia z „pustym” mężczyzną wystarcza, by kobiety zostały na zawsze naznaczone, by zostały „dotknięte”, bowiem pustka jest znakiem braku życia lub co najmniej znakiem jego mechanicznego przeżywania. Kobiety (Lai-chen i Lulu) mają do czynienia z kimś już w części martwym, z niebieskim ptakiem. Ostatnia metafora jest ważna, przywołuje w filmie śmierć fizyczną, a nie jedynie lekkoducha, jak w kulturze zachodniej. Poprzedza ją jednak śmierć emocjonalna, pustka duchowa. Jej dotyk pozbawia kobiety życia, bo wygasza w nich jego pragnienie. Związek lub rozstanie, przyrzeczenie lub zdrada mają identyczną wartość dla bohatera, który w każdym stanie czuje się identycznie. Zapytany przez jedną z kobiet (So Lai-chen), czy kiedykolwiek ją kochał, odpowiada z przejmującym smutkiem: „Nie wiem, ile kobiet jeszcze pokocham w życiu, i nie będę wiedzieć, którą prawdziwie kochałem, w dniu, w którym umrę”⁸.

Kobiety w filmach Wong Kar-waia to fascynujący temat, wart napisania osobnej rozprawy. W tym miejscu chciałabym jedynie przywołać rozróżnienie Larry’ego Grossa z artykułu *Nonchalant Grace*⁹, które zostało omówione szerzej przez Ewę Mazierską w kontekście innych filmów twórcy¹⁰. W monografii poświęconej Wong Kar-waiowi, rozdziale „Pracujące dziewczyny i buntownicy bez powodu”, autorka analizuje wizerunki postaci kobiecych pojawiających się w twórczości reżysera. Za Grossem wyróżnia ona dwa typy kobiet: „dziewczyny wulgarne” (Mimi i Rebecca) oraz „blade, zwiewne, idealistyczne piękności” (So Lai-chen). Te pierwsze są aktywne i silne, w celu zdobycia i zatrzymania przy sobie mężczyzny

⁸ Cytowane bezpośrednio z dialogów filmowych.

⁹ L. Gross, *Nonchalant Grace*, “Sight & Sound”, September 1996.

¹⁰ Zob. E. Mazierska, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wong Kar-waia*, Warszawa 1999, s. 70.

stosują metody zarezerwowane do tej pory dla płci przeciwnej. By osiągnąć swój cel, potrafią zagrozić użyciem przemocy fizycznej, nie boją się użyć szantażu, odwracają tradycyjne relacje życiowe, proponując mężczyźnie utrzymanie. Taka kobieta jest postmodernistycznym *macho*. Kobiety „delikatne” (Lai-chen) są z kolei „zbyt uprzejme i refleksyjne, by wtargnąć na obszar zajmowany przez mężczyzn, których podziwiają”¹¹. Cechuje je nieśmiałość, pasywna postawa, która współgra z odczuciem braku szczęścia, co w przejmujący sposób zostało pokazane w filmie jako błąkanie się po ulicy zamieszkaną przez ukochanego mężczyznę, czekanie na klatce schodowej, generalnie jako milcząca i pokorna obecność, pełna nadziei na zmianę. Zadowolają się niezbyt wymagającą pracą, która pogłębia brak satysfakcji życiowej. W takiej sytuacji związek z mężczyzną traktują jako jedyną szansę na poprawienie własnej szarej egzystencji. Choć wydaje się, że kobieca kruchość (Lai-chen) nie jest żadną rywalką dla seksapilu i drapieżności (Mimi), to trafnie zauważa Mazierska:

Paradoksalnie „blade, zwiewne piękności”, które są często zbyt nieśmiałe, by wyjawiać mężczyźnie swą miłość, ostatecznie łatwiej znoszą miłosne rozczarowania i okazują się lepiej przystosowane do życia w pojedynkę. By się o tym przekonać, wystarczy porównać dwie kochanki Yuddy’ego: nieśmiałą barmankę So Lai-chen i zaborczą, wulgarną tancerkę Mimi. Ta druga nie jest w stanie zapomnieć o Yuddym – urządza awantury barmance, a w końcu w pogoni za ukochanym wyrusza aż na Filipiny. So Lai-chen z kolei w rozmowie ze swą niedawną konkurentką stwierdza: „Już go nie pamiętam”¹².

Bohater: antybohater

Głównym bohaterem i ogniskową skomplikowanej narracji filmu jest Yuddy (Leslie Cheung), młody i przystojny buntownik bez powodu, tytułowy *Ah Fei*. Wychowany przez matkę zastępczą, Rebecę (Rebecca Pan), Yuddy jest egoistycznym uwodzicielem, ceniącym jedynie rozrywkę. W stosunku do kobiet jest nonszalancki, pewny siebie, nie chce się wiązać. W sekwencji otwierającej film prosi nieśmiałą sprzedawczynię w kiosku na stadionie (Maggie Cheung), by na minutę zostali przyjaciółmi. W poetyckim stylu używa zwykłego, ale wiele mówiącego przedmiotu – zegarka, wokół którego reżyser buduje romantyczną scenę.

¹¹ L. Gross, wyd. cyt.

¹² E. Mazierska, wyd. cyt., s. 76.

Kobiety, choć nie potrafią żyć bez mężczyzn, są w stanie pokierować swym losem, także podjąć istotną decyzję. Natomiast samotni mężczyźni skazani są na wieczne dryfowanie. Dotyczy to oczywiście przede wszystkim bohatera filmu (Yuddy), playboya, buntownika bez powodu, niepoprawnego romantyka. Dotyczy to także innych postaci filmowych, na przykład policjanta-marynarza Tide'a. Dryfowanie można tu rozumieć dosłownie, jako fizyczne przemieszczanie się z miejsca na miejsce i najczęściej powrót do punktu wyjścia. Ale ten bezwolny ruch można rozumieć także jako „egzystencjalny” dryf, czyli zgodę na życie bezcelowe, pozbawione wyraźnego kierunku, przypadkowe, a wówczas zależne od innych. Życie filmowego amanta (Yuddy) można określić mianem „dekadencjonalnej rutyny”, jest to więc życie próżniacze, bez właściwości, spędzane w restauracjach i klubach, przeżywane na koszt innych, w tym przypadku przybranej matki. Jednocześnie nie jest on typem hedonisty, bo nie przywiązuje żadnej wagi do zbytków i wygod, w jakie opływa. Jest nonszalantki i arogancki, do niczego nie jest i nie zamierza być przywiązany, a pod wpływem impulsu rezygnuje z rozrywek, samochodu i towarzystwa, by wyruszyć na Filipiny. Jego celem jest odnalezienie biologicznej matki, co ma pozwolić mu na dotarcie do korzeni, dać namiastkę osobistej historii, a więc i poczucie własnej tożsamości. Gdy to się nie udaje, Yuddy wraca do swojej nihilistycznej postawy, co musi skończyć się tragicznie.

Bohater filmowej opowieści odrzuca każdą postać zaangażowania, bez względu na to, czy chodzi o pracę, kobietę, czy dowolną inną formę życia. Wydaje się znudzonym dekadentem, którego największą troską jest dbałość o nabrylantynowane włosy, co w istocie jest autoerotyzmem, potwierdzającym narcystyczne zachowania. Żaden z typów kobiecości nie zatrzymuje go na dłużej, choć wywołuje jego różne reakcje. Kobiety wrażliwe i słabe wpadają w histerię i zamykają się w sobie, gdy bohater nie odwzajemnia ich uczuć i zaangażowania. Kobiety mocne i pełne temperamentu walczą o swoje miejsce w jego życiu, zacierając granicę między żartem, agresją i erotyką. Nieco światła na przyczyny takiego zachowania bohatera może rzucić postać Rebecki, przybranej matki. W początkowych scenach filmu Yuddy brutalnie rozprawia się z jej młodym utrzymankiem. Rebecca cynicznie wyrzuca mu, że przecież płaci im obu, a kochanek przynajmniej ją uszczęśliwia. Ta mocna scena ujawnia duże napięcie i tłumioną agresję między opiekunką a dzieckiem. Peter Brunette sugeruje coś więcej, co ma znaczenie dla nieodwzajemnionych uczuć bohatera do kobiet (Lulu i So Lai-chen): „Rebecca też zdaje się pragnąć Yuddy’ego.

Ich frustrujący, naładowany emocjonalnie związek, oparty na kłamstwach, egoizmie i zamaskowanym pożądaniu, wydaje się co najmniej tak złożony jak inne, bardziej konwencjonalne związki w tym filmie¹³.

I rzeczywiście, w jednej ze scen przybrana matka prowokacyjnie rzuca pasierbowi: „Chcę, żebyś mnie nienawidził. W ten sposób przynajmniej mnie nie zapomnisz”. Każda postać emocji jest lepsza niż obojętność. Rozpaczliwa chęć zapamiętania i bycia zapamiętaną lub analogicznie zapomnienia tego, co powinno zostać zapomniane, jest powracającym leitmotywem filmu. Yuddy, który – jak powie tuż przed swą śmiercią – pamięta wszystko to, co powinno być zapamiętane, tak naprawdę nie może przestać myśleć tylko o jednej kobiecie – swojej biologicznej matce. Emocje z nią związane są jedyną sprężyną, która wprawia go w ruch. Dlatego też, gdy dowiaduje się o miejscu jej pobytu, rzuca wszystko, łącznie ze swoją egzystencją bez właściwości, i rusza na jej poszukiwanie. To moment ważny, który w paradoksalnym odwróceniu odnosi bohatera do Edypa, i nie chodzi bynajmniej o kompleks nazwany tym imieniem. Rozpoczęty ruch powrotu do początku okaże się ruchem domknięcia; tragizm postaci zyskuje dopełnienie. Widzowie wiedzą o tym, łudzi się jedynie bohater, co nadaje jego naiwności rys tragiczny. Jego nabrzmiałe oczekiwaniem i nadzieją emocje napotykają obojętność kobiety-matki. Czy mogło być inaczej? Mężczyzna-syn doszedł do kresu swojej drogi, a ta nie mogła mieć innego przebiegu. Nie jest to jednak antyczna tragedia, bogowie współcześnie przestali bowiem interesować się losami jednostek, nawet tych wyróżnionych. Współczesna tragedia ma wymiar indywidualny, wynika z niemocy, braku odwagi i poczucia odpowiedzialności. Bycie skazanym jest konsekwencją słabości i nie ma znaczenia, czy nazwiemy ją moralnym lenistwem, brakiem ambicji, czy woli mocy. Pustka życiowa, duchowa, egzystencjalna zlewa się w jedną całość. Nic i nikt jej nie wypełni.

Historia bohatera dotarła w tym miejscu do punktu zwrotnego. Jego poszukiwanie tożsamości zakończyło się porażką. I nie mogło być inaczej, gdy uzasadnienie siebie i dla siebie lokuje się na zewnątrz siebie. Reszta wydarzeń jest naturalną konsekwencją tego podstawowego faktu. Rozczarowanie i brak chęci do życia kończy się zaskakującą w tym statycznym filmie krótką i gwałtowną strzelaniną. Teraz i bohater nie ma już wątpliwości, że zbliża się śmierć. Poszukiwanie matki jako symbolu miłości rodzicielskiej, ponownego początku, skończyło się fiaskiem. Wobec niemocy

¹³ P. Brunette, *Wong Kar-wai*, Chicago 2005, s. 19.

duchowej i niemożności znalezienia w sobie miłości do kobiety miłość do siebie okalecza duszę, niszczy więzi z drugim człowiekiem i światem. Tuż przed śmiercią bohater-widz słyszy historię o beznogim ptaku, która pozbawia go złudzeń: „Jesteś ptakiem? Gdybyś umiał latać, nie byłoby cię tutaj”. Umiejętność latania to umiejętność życia, a tej „śmieć z Chinatown”, jak bez ogródek określa go człowiek, który go uratował, nie posiada. Wraz ze śmiercią bohatera prawda wyartykułowana przez marynarza w monologu z offu staje się jasna: ptak bez nóg od początku był martwy. Ta demitologizacja opowieści o ptaku bez nóg jest wykpieniem postawy życiowego playboya.

Bohater: dystopia

Postacie tak skonstruowane i żyjące w świecie tak zarysowanym nie znajdują szczęścia. Co więcej, nie znajdują też celu, do którego chciałyby dążyć. Niemożliwa, nieodwzajemniona miłość dotyka wszystkich bez względu na płeć, pozycję społeczną czy aspiracje. Potwierdził to Wong w rozmowie z jednym z dziennikarzy. Na pytanie, czy jest bardziej zainteresowany postaciami męskimi niż kobiecymi, odpowiedział: „Płeć nie odgrywa tu roli. W *Dniach naszego szaleństwa* idea polegała na skoncentrowaniu się najpierw na mężczyznach, a potem przesunięciu uwagi na kobiety”¹⁴. Kobiety szukają partnera, ponieważ łączą z nim szansę na uczucie i spełnienie, ale przede wszystkim dlatego, że wydaje się on jedyną szansą na zmianę smutnej, codziennej egzystencji, spędzanej w budce na stadionie czy w tanim nocnym klubie. Wong nie buduje tu fałszywego optymizmu, nie pozostawia nadziei na polepszenie życia bohaterek *Dni naszego szaleństwa*.

W końcowych ujęciach filmu, dzięki szybkim cięciom montażowym, wracamy na moment do głównych bohaterek. Jedna z nich (Mimi) przyleciała do Manili szukać Yuddy’ego. Jej pełna witalności i pewności siebie postać, sprężysty krok i jaskrawa sukienka mogą sugerować, że pełna seksapilu tancerka przetrwa. Druga z postaci kobiecych (So Lai-chen) nie wzbudza takich skojarzeń. Mała, smutna, skulona, niezmiennie w tej samej pracy wzbudza współczucie niejakością życia i jego akceptacją. Następne ujęcia są wyraźnym odniesieniem do *Zaćmienia* (1962) Michelangelo

¹⁴ E. Mazierska, wyd. cyt., s. 82.

Antonioniego, jednego z mistrzów Wonga. W pojedynczych, statycznych ujęciach wracamy do miejsc spacerów kochanków niespełnionych (Tide'a i So Lai-chen). Teraz miejsca te wydają się opuszczone i pozbawione śladu ludzkiej obecności; są za to wymownym *memento* przemijających chwil. Znikający bohaterowie są tego potwierdzeniem, zamknięcie okienka budki z biletami jest zamknięciem życia pracującej tam kobiety, która znika z zasięgu wzroku widza. Po kolejnym cięciu przez długą chwilę w ogólnym nieruchomym ujęciu widzimy budkę telefoniczną, która miała być jedyną drogą kontaktu między kobietą i mężczyzną. Po przedłużającej się chwili ciszy i bezruchu telefon dzwoni, jednak nie ma już nikogo, kto byłby zainteresowany rozmową. Nastął czas działania, mężczyzna wyruszył w podróż do siebie. Prosta, minimalistyczna scena, pozbawiona aktorów i dialogu, jest wystarczająco wymowna. Sam reżyser prosto ją komentuje: „Czasem używam pojedynczego obrazu pozbawionego jakichkolwiek aktorów, jak w przypadku budki telefonicznej w *Dniach naszego szaleństwa*. Zmianę można pokazać za pomocą niezmiennych rzeczy”¹⁵.

Najistotniejszym motywem filmu jest ciągle obecna i na różne sposoby podkreślana niemożliwość miłości. Pary kochanków zostają czasem tylko 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 tuż po lub przed zbliżeniem. To sugeruje, że reżyserowi chodzi o stronę psychiczną i duchową miłości, pomija zaś jej aspekt fizyczny. Stephen Teo pisze w swojej monografii na temat Wong Kar-waia: „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”¹⁶. 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*”¹⁷. Oni systematycznie są *unhappy alone*”¹⁸.

Do filmowego przedstawienia fundamentalnej samotności, jaką odzuwają także postacie *Dni naszego szaleństwa*, reżyser użył komentarza

¹⁵ T. Rayns, *Poet of Time*, “Sight & Sound” September 1995, s. 12–16.

¹⁶ S. Teo, wyd. cyt., s. 35.

¹⁷ Ang. ‘szczęśliwie razem’, jednocześnie tytuł filmu Wonga z 1997 roku.

¹⁸ J. M. Lalanne, *Images From the Inside*, [w:] *Wong Kar-wai*, Paris 1997, s. 24.

pozakadrowego, środka wcześniej rzadko spotykanego w kinematografii dalekowschodniej. Polifonia monologów wewnętrznych oprócz celu estetycznego ma też inny – ujawnia dojmującą pustkę. Wyrażonym bohaterom nic nie zostaje. Staje się też jasne, że nawet komunikacja międzyludzka nie jest już oczywista w momencie, kiedy monolog zastępuje pusty dialog. Zdania kierowane w istocie do samego siebie sprawiają, że bohaterowie znajdują się poza swoim życiem i stają się widzami własnej egzystencji. Nie mogą, nie są w stanie w pełni zaangażować się w to, co jest przeżywane, nie angażują się zresztą również w to, co przeżyte. Taka też jest natura autentycznej nostalgii. Prawdziwa nostalgia bowiem to nie tęsknota za przeszłością, ale nostalgia za teraźniejszością – melancholijna świadomość, że teraźniejszość to coś, co na naszych oczach nieustannie się rozpada, przestaje istnieć. *Dni naszego szaleństwa*, film powstały z nostalgii za pewnym momentem w przeszłości, w wyrafinowany sposób opowiada również o nostalgii za czasem teraźniejszym.

TANGO FOR THE BROKEN-HEARTED.
WONG KAR-WAI ON UNFULFILLMENT

ABSTRACT

The text analyses a Hongkong based director Wong Kar-wai's film *Days of Being Wild* from two points of view: its literary and philosophical inspirations. The first one focuses on Argentinian Manuel Puig's novel *Heartbreak Tango*. The second one examines the philosophical structure of the main character. The thesis of the article is that the director links different cultures in his film: Asian, non-American and European in a surprising fictional-symbolic strategy. Firstly, he uses a literary inspiration to formulate the story settled in the Asian context. Secondly, the conclusions resulting from it evoke the philosophical tradition of the European existentialism. Wong has carried out each of the references in a superb manner.

KEYWORDS

Wong Kar-wai, Manuel Puig, Hongkong cinema, Argentinian literature, existentialism

BIBLIOGRAFIA

1. Brunette P., *Wong Kar-wai*, Chicago 2005.
2. Dannen F., Long B., *Hong Kong Babylon: An Insider's Guide to the Hollywood of the East*, New York 1997.
3. Deleuze G., *Difference and Repetition*, trans. P. Patton, London and New York 1994.
4. Gross L., *Nonchalant Grace*, "Sight & Sound", September 1996.
5. Lalanne J. M., *Images From the Inside*, [w:] *Wong Kar-wai*, Paris 1997.
6. Mazierska E., *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wong Kar-waia*, Warszawa 1999.
7. Ngai T., *All About "Days of Being Wild": A Dialogue with Wong Kar-wai*, "City Entertainment", No. 305, 6–19 December 1990.
8. Puig M., *Przekłete tango*, tłum. Z. Chądryńska, Kraków 1971.
9. Rayns T., *Poet of Time*, "Sight & Sound" September 1995.
10. Teo S., *Wong Kar-wai*, London 2004.