

Torebka i krawat albo pamięć wcielona (Spragnieni miłości)

SŁAWOMIR SIKORA

...filmu się nie myśli, film się spostrzega.
Maurice Merleau-Ponty

„Spragnieni miłości” są pełni zmysłowego napięcia i nastroju, co wspaniale oddaje angielski tytuł „In the Mood for Love”. Scenarzysta i reżyser Wong Kar-Wai robi filmy w taki sposób, jakby podglądał rzeczywistość. (...) To jeden z najbardziej niezwykłych filmów, jakie zrobiono kiedykolwiek o miłości. Ruchy kamery są niezwykle płynne i pełne erotyzmu¹. „Spragnieni miłości” to filmowa perfekcja. Nastrojowa, przepięknie sfilmowana i znakomicie zagrana historia miłości niespełnionej (...). Kar-Wai znakomicie pokazuje budzenie się i pogłębianie fascynacji. Perfekcyjnie buduje atmosferę erotycznego napięcia i oczekiwania, atmosferę niespełnionych pragnień i marzeń². Scena, w której bohaterka grana przez Maggie Cheung idzie w deszczu do baru po makaron na kolejną samotną kolację, pozostaje na długo w pamięci. Powolny rytm, seria przepięknych kompozycji Michaela Galasso i hiszpańskojęzycznych piosenek Nat King Cole’a sprawiają, że film odbiera się jako utwór wyjątkowo zmysłowy³. Muzyka i zwolnione tempo sprawiają, że scena ta [o której mowa w poprzednim cytacie] przypomina sen. Dzięki nastrojowym zdjęciom i atmosferze nasyconej erotyzmem widz ma takie wrażenie, jakby podglądał rzeczywistość ukazaną w filmie⁴. „Spragnieni miłości” uwodzą widza nie tylko miękką, soczystą fotografią, romantycznym oświetleniem i pastelowymi barwami, ale przede wszystkim niezwykłą powściągliwością, z jaką reżyser zarysowuje piękne, niespełnione uczucie⁵.

Oto garść cytatów, które z łatwością można by mnożyć. Jednoznacznie zaświadcza o tym, że krytyka (podobnie zresztą jak publiczność) została uwiedziona. Dodam od razu, że sam także znalazłem się w kręgu roztaczanej przez film aury.

„Rzeczywistość”, „sen”, „zmysłowość”, „erotyzm”, „miłość”, „marzenie”, „napięcie”, „oczekiwanie”, „niespełnienie” – oto kilka prowadzących do filmu słów-kluczy, słów, które trudno ominąć, gdy się próbuje opisać film. Przeważają przymiotniki w stopniu najwyższym. Powiedzieć, że *Spragnieni miłości* to film uroczy, czarujący, zniewalający i uwodzący, z pewnością nie znaczy powiedzieć o nim za wiele. Znaczy to jednak obrać drogę przymiotników, miast dotknąć jego materii.

Film *Spragnieni miłości* jawi się przede wszystkim jako inny. Inny nie tylko od poprzednich filmów Wong Kar-Waia, ale także zdecydowanie wyróżniający się na tle obecnej twórczości filmowej, w której dominuje raczej tendencja do szokowania „treścią” bądź „formą”, na przykład za sprawą szybkiego montażu. Co szczególne, wcale nie odwraca się on od ciekawego eksperymentowania z widzem (i krytykami). Robi to jednak, odwołując się do innej poetyki. Nad hiperwentylację obrazami przedkłada raczej powstrzymanie oddechu, ruch spowolniony, kadr niemal zatrzymany. Choć może owo powstrzymanie oddechu jest raczej metodycznym jego ćwiczeniem. Pomiedzy obrazem zatrzymanym a widzem jest więcej przestrzeni na medytację.

Wspomniana odmienność nie wyklucza oczywiście pewnych skojarzeniowych podobieństw, na przykład z takimi filmami jak, *Zeszłego roku w Marienbadzie* czy *Hiroszima moja miłość*. Skojarzenie z tym pierwszym jest być może cokolwiek odległe i powierzchowne (choć nie tak zupełnie nieusprawiedliwione). „Powierzchowne” – nie jest tu zresztą słowem neutralnym. Proza autora scenariusza do *Zeszłego roku w Marienbadzie*, Alaina Robbe-Grilleta, to próba opisu radykalnego, opisywania, czy też „dotykania” tylko tego, co widzialne, „rzeczowości” świata. Po trosze podobnie jest z filmem Wong Kar-Waia. Pozostaje on w dziwny sposób nieprzezroczysty i jakby paradoksalnie pozbawiony emocji. Paradoksalnie, bowiem we wcale nieoczywisty sposób silnie apelując do uczuć i zmysłów widza, jednocześnie w nieznacznym tylko stopniu umożliwia dostęp do „wnętrza” i emocji samych bohaterów. Sporo scen reżyser konstruuje jedynie za pomocą obrazów i muzyki. Bohaterowie nie mówią wiele, codzienna gadanina nie jest ich udziałem. Można by powiedzieć, że *Spragnieni miłości* utkani są z niedomówień.

Jak jasno wynika z przytoczonych na wstępie głosów krytyki, film Kar-Waia dotyka emocji i czyni to przede wszystkim za sprawą niesłychanie wysmakowanego obrazu i muzyki, zwolnień, powtórzeń (tak muzycznych, jak i w pewnym sensie obrazowych), które nadają szczególne tempo i rytm całej historii, ale sprawiają również, że (być może poza bardzo nielicznymi wyjątkami) widz nie jest w stanie zapamiętać syntagmatycznych związków łączących kolejne ujęcia. Pani Chan (Maggie Cheung) nigdy nie *idzie* – jak chce jeden z cytowanych recenzentów – w *deszczu do baru* (a wątek ten jeszcze powróci). Po makaron udaje się (w zasadzie) tylko dwu-, a nie jak pisze inny krytyk, trzykrotnie⁶. Przywołuję tu te „potknięcia pamięci” nie po to, by bawić się kosztem innych, lecz raczej dlatego, aby mocniej podkreślić, że film ten robi z pamięcią, pamięcią emocjonalną, coś szczególnego. Po trzykrotnym jego obejrzeniu w kinie byłem przeświadczony, że wszystkim zwolnionym scenom towarzyszy ta sama muzyka – prowadzona przez skrzypce melodia pojawiająca się na tle rytmicznego akompaniamentu. Nostalgiczne i namiętnie wibrujące skrzypce oraz pulsujący jak tętno akompaniament. Muzyka godząca sprzeczności: emocjonalne napięcie i wyciszenie, rozdarcie i ukojenie.

Niezwykłe w tym filmie są również obrazy wysmakowane w formie i kolorze, z silnymi akcentami czerwieni i czerni. Pani Chan pojawia się w coraz to innej, a jednocześnie „takiej samej” sukience, zmieniają się jedynie barwy, krój zaś pozostaje bardzo podobny. W tej „tożsamości” ukazana jest tęcza uczuć, gdzie kolory tak oddają, jak i oddziaływają na emocje. Elegancja ubioru i postaci



głównych bohaterów została zderzona z estetyką zniszczonych, pokrytych patyną czasu murów i ścian, klatki schodowej i ulicy...

Niemal każdy film jest stworzony z trzech języków: obrazów, słów i muzyki, w tym jednak ich wzajemne „uwikłanie” wydaje się wyjątkowe. Ta sama muzyka, podobne obrazy mogą zyskiwać inną wymowę.

Pierwsze zwolnione ujęcie zaczyna się od zbliżenia rąk pani Chan, w których trzyma ona niesioną mężowi paczkę p a p i e r o s ó w. Następnie w kadrze pojawiają się jej biodra i kibić, w końcu niemal cała postać... Zwolnienie sprawia, że jej płynne ruchy są już nie tylko doskonale widoczne, lecz w swej zmysłowości (emocjonalnie) wręcz dotykalne. Druga zwolniona scena (podobnie jak i kolejna) zaczyna się od centralnego motywu (pustego) t e r m o s u, z którym pani Chan idzie do baru. W kadrze śledzimy miękki ruch dolnej partii jej ciała... O ile pierwsza scena robi wrażenie wcielania emocjonalnego „błogostanu” (pani Chan jest radosna, a zwolniony ruch sprawia, że paczka papierosów, którą manipuluje, wydaje się niemal pieszczona, podobnie jak potem ramię męża, przy którym siada), o tyle w tej drugiej dominuje już nuta nostalgii (i trudno mi doprawdy odgadnąć, czy takie było „pierwsze wrażenie”, czy też dopiero później takie uczucie przypisałem owym obrazom). To również dzięki rzeczom, detalom obrazu nabierają emocjonalnego charakteru.

A w filmie jest wiele detali, także cielesnych, zbliżeń części ciała, „zapisów ruchu i gestów”. Proszę zwrócić uwagę na szczególny sposób, w jaki pan Chow niesie paczkę-upominek (już w końcowej partii filmu), jak „upuszcza” na biurko w redakcji niesiony plik papierów. A kadry zbliżeń pozwalają na doskonałe śledzenie szczegółów ruchu i gestów. W tym wymiarze film staje się prawdziwą etnografią ruchu i gestu⁷. Kadry „zbliżeń” można uznać za fiksacje „zaciekawionego oka”.

W ramie obrazu często pojawia się też telefon, czasem nawet jako pozbawiony pełniejszego kontekstu „samotny bohater”, ten współczesny symbol komunikacji lub jej ambiwalentnego zawieszenia, jak to ma miejsce w przypadku „głuchego” czy nicodebranego (?) telefonu.

Wkrótce po scenie, w której bohaterowie u drzwi wejściowych do swych mieszkań wymieniają konwencjonalne wyjaśnienia („niewinne kłamstwa”, w które sami nie wierzą) dotyczące nieobecności współmałżonków (o których romansie oboje już wiedzą), spotykają się w restauracji, by wymienić uwagi o dość szczególnym rejestrze:

Pan Chow: *Pewnie to zaproszenie dziwi panią, ale muszę porozmawiać. Gdzie pani kupiła t o r e b k ę, którą pani miała wieczorem?*

Pani Chan: *Dlaczego pan pyta?*

Pan Chow: *Niezwykle elegancka. Chciałbym kupić taką żonie.*

Pani Chan: *Bardzo pan dba o żonę.*

Pan Chow: *Staram się. Żona ma dobry gust. Wkrótce są jej urodziny. Miałbym na prezent. Kupiłaby mi pani?*

Pani Chan: *Może żona nie chciałaby mieć takiej samej.*

Pan Chow: *Racja. Nie pomyślałem o tym. Kobiety tego nie lubią.*

Pani Chan: *Tak. Zwłaszcza że jesteśmy sąsiadkami.*

Pan Chow: *Czy są w innych kolorach?*

Pani Chan: *Musiatałabym zapytać męża.*

Pan Chow: *Dlaczego?*

Pani Chan: *Przywiózł mi tę torbę z podróży zagranicznej. Tu ich nie ma w sprzedaży.*

Pan Chow: *W takim razie nieważne.*

Pani Chan: *Właściwie... też mam do pana pytanie.*

Pan Chow: *Słucham.*

Pani Chan: *Gdzie pan kupił k r a w a t ?*

Pan Chow: *Nie wiem. Żona kupuje mi krawaty.*

Pani Chan: *Ach tak.*

Pan Chow: *Ten przywiozła mi... z podróży zagranicznej. Tu ich nie ma w sprzedaży.*

Pani Chan: *Co za zbieg okoliczności. (...)*

Pani Chan: *Mój mąż ma i d e n t y c z n y krawat. Mówi, że to prezent od szefa. Nosi go codziennie.*

Pan Chow: *Żona ma i d e n t y c z n ą torebkę jak pani.*

Pani Chan: *Wiem. Widziałam. Do czego pan zmierza? [i po chwili] Myślałam, że tylko ja o tym wiem⁸.*

Tej dosyć formalnej konwersacji towarzyszy „wyciszona” mimika, tak jakby „treść” ich nie dotyczyła, jak gdyby dramat, o którym mowa, nie ich właśnie dotykał. Kamera wędruje pomiędzy spokojnymi – jak się wydaje – czasem grzeźcznie uśmiechniętymi twarzami bohaterów, by spocząć na zbliżeniu trzymającej papieros ręki pana Chow, a następnie skoncentrować się na kłębach dymu. Dym i słowa. Słowa jak dym... Nie, słowa są tu raczej maską. Nie wyjaśniają, sygnalizują tylko.

Trudno (przynajmniej powierzchownie) nie zestawić *Spragnionych miłości* z *Wiarołomnymi* Liv Ullmann, choćby dlatego, że filmy jednocześnie weszły na ekrany naszych kin i dotyczą, poniekąd, podobnych spraw, będąc zarazem tak od siebie odległymi wizjami „dramatu pragnienia i (niemożliwości) spełnienia”. W *Wiarołomnych* dominuje właściwa europejskiemu (i psychoanalitycznemu) spojrzeniu próba zajrzenia „w głąb”, przeniknięcia do środka zdarzeń. Próba, która jak mi nie mam, pozostawia nas, w ostatecznej instancji, z podobną liczbą niedomówień i obszarów niejasności jak *Spragnieni miłości*.

Jeśli pozwolę sobie powyżej na ten długi cytat z rozmowy, to również dlatego, że dotyka ona jeszcze (co najmniej) jednej ciekawej kwestii.

Torebka i krawat. W kulturze europejskiej (a obecnie już pewnie ogólnoświatowej) są to aż nazbyt czytelne symbole kobiecości i męskości. I żeby odczuć ich moc, na pewno nie trzeba nocami studiować Freuda. Symbole te, choć tak jednoznaczne, są w filmie subtelne, pozostając jedynie aluzją (podobnie jak paczka papierosów i termos w rękach pani Chan). Żona pana Chow ma taką samą torebkę (którą kupił jej pan Chan). Mąż pani Chan ma taki sam krawat (który kupiła mu pani Chow). Cóż znaczy owa tożsamość w nietożsamości? Cóż znaczy ta tragedia w trywialności? Dlaczego tragedia? Dlatego, że najczęściej stawia osobę, którą dotyka, na (przynajmniej emocjonalnym) rozdrożu. Dlaczego trywialność⁹, bo jest to przypadłość na tyle częsta, że rzadko kiedy ludzi w takiej czy innej formie omija. A znaki owej powszechności, „banalności” romansu, uwidoczniają się w filmie od samego

początku. U wyruszającego w kolejną podróż do Japonii męża pani Chan zamawia dwie takie same (najprawdopodobniej takie jak ma i ona) torebki dla swojego szefa. Nawet kolor wydaje się nieważny, będą wszak one – jak można sądzić – prezentami dla kolejnych, choć (na co wskazuje także-samość torebek) takich samych kochanek. Ale też sama bohaterka nie odczuwa własnego uwikłania w „ową banalność” procederu – informuje żonę szefa, że ma on ważne przeciągające się spotkanie biznesowe, a jednocześnie zamawia dla pana Ho stolik „dla dwojga”. Banalność i powszechność takich historii jest też być przyczyną, dla której romans między panią Chan i panem Czow z nadmiaru „oczywistości” staje się trudny, lub prawie niemożliwy. Staje się krokiem, którego właśnie wykonać nie sposób. Każde z nich wypowiada w innym momencie symptomatyczne zdanie: „nie będziemy wszak jak oni”. Z obu stron ta (nie)zrealizowana miłość¹⁰ więźnie w zestawie trudnych do przekroczenia konwenansów. Paradoksalnie złudne i fałszywe wydaje się otwierające film zdanie-motto: *Niepokojąca chwila. / Ona pochyla głowę, / daje mu szansę zbliżenia się. / Ale on nie ma odwagi. / Więc ona odwraca się / i odchodzi.* Złudne, bowiem wahanie – można mniemać – jest w większym stopniu udziałem pani Chan.

Ten dziwny romans, w którym czasem możemy mieć pewne wątpliwości co do ontologicznego statusu wydarzeń, rozgrywa się przede wszystkim we wnętrzach i na kompletnie pustych ulicach. Wszystko dzieje się w ograniczonym i powtarzającym się zestawie miejsc: w ciasnych, zaludnionych mieszkaniach, klatce schodowej, która do nich prowadzi, miejscach pracy bohaterów, restauracji, dwu czy trzech punktach na ulicach, w barze, taksówce... Czasem miejsca owe mają swoje umowne znaki: zegar z białą tarczą w biurze pani Chan, owalny prześwit w ścianie, przez który zawsze filmowane jest miejsce pracy pani Chow...

Zacieśniona przestrzeń wewnątrz i pusta przestrzeń zewnętrzna. Pokoje przylegające do mieszkań zapewniają tylko namiastkę autonomii. Gospodarze zdają się stale ingerować w prywatność i autonomię bohaterów, na różne zresztą sposoby, niekoniecznie w dramatycznej formie wykładu na temat tego, jak powinna zachowywać się mężatka, którego pani Suen (gospodyni) udziela pani Chan, ale także, na przykład, w postaci zwykłych, zdawałoby się, informacji (pani Koo informuje panią Chan nie tylko o tym, że pana Chow nie ma w domu, ale także o tym, że państwo Czow właśnie się pokłócili). Mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju odwróceniem: wewnątrz są przepełnione i pozbawione intymności (a przynajmniej prywatność zdecydowanie trudno tam zachować – *vide* stale ponawiane przez panią Suen zaproszenia na wspólne posiłki), wyludnione ulice pozwalają zaś na spotkanie. Choć od początku filmu bohaterowie niemal na siebie „wpadają” i stale „ocierają się o siebie”, to rozmowy możliwe są w zasadzie tylko na pustych ulicach lub w pustej restauracji. Paradoksalnie skazuje to ich na „odnajdywanie się” w przestrzeni nie-swojej. Nie tylko zresztą fizycznie (ulice, restauracje, wynajęty gdzie indziej pokój), lecz także metaforycznie. Druga wizyta w restauracji (która następuje wkrótce po pierwszej) jest znakomitą tego ilustracją:

Pani Chan: *Zamów dla mnie.*

Pan Chow: *Dlaczego?*

Pani Chan: *Nie mam pojęcia, co lubi twoja żona.*

Pan Chow: *A co wybrałby twój mąż?*

Pan Chow: *Lubisz pikantne?*

Pani Chan: *Twoja żona lubi pikantne potrawy.*

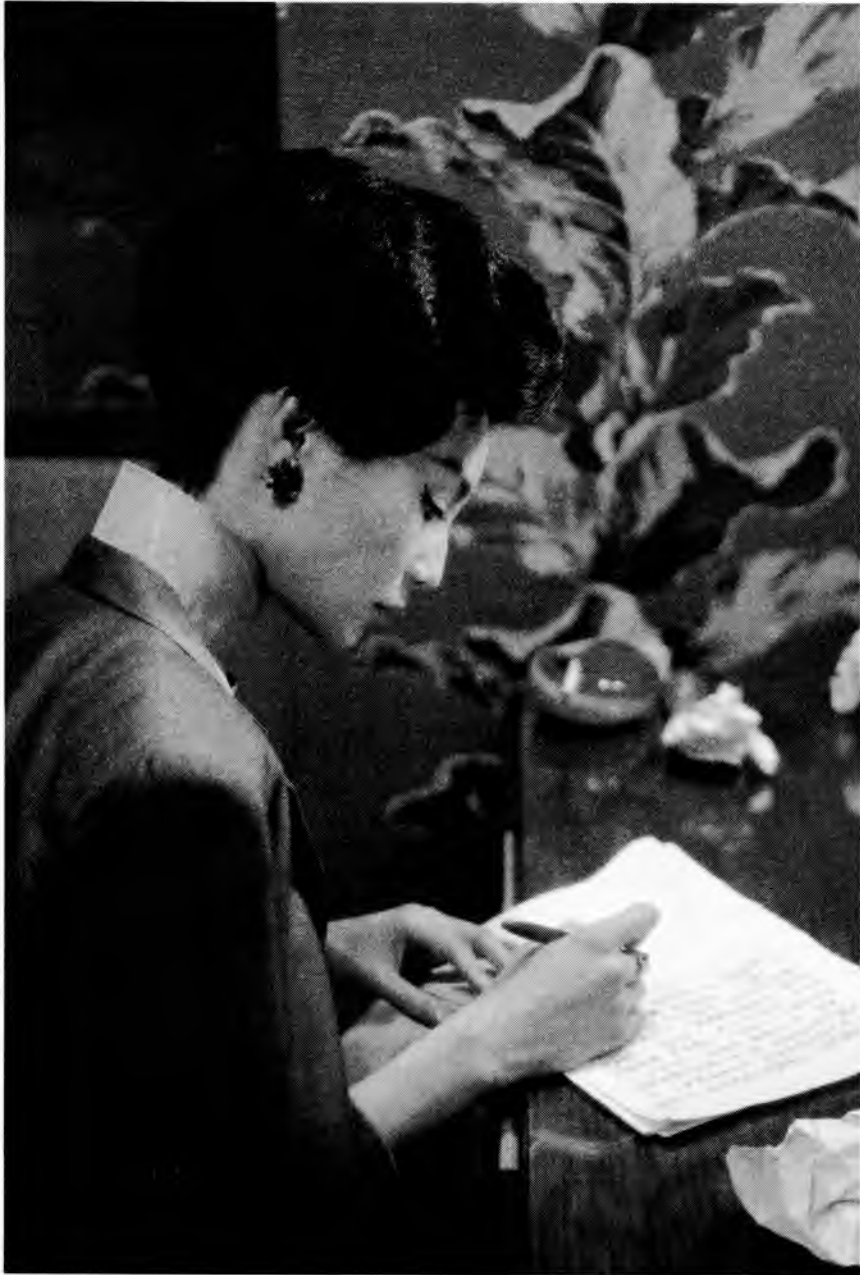
To uwikłanie w poprzednie związki spełnia, jak się wydaje, podwójną rolę: z jednej strony jest próbą badania tego, w jaki sposób doszło do romansu ich współmałżonków (sakramentalne: jak to się stało?), z drugiej – odnalezieniem bezpiecznej przestrzeni tożsamości, odnalezieniem „autonomii”, utożsamieniem się ze współmałżonkiem obecnego partnera. Być może zresztą ta próba wcielenia się we współmałżonka obecnego partnera jest podyktowana paradoksalną chęcią odzyskania go. Takie „uwikłanie” podkreśla dodatkowo decyzja reżysera, aby postaci „występnych” współmałżonków (widzimy jedynie ich sylwetki, najczęściej zresztą od tyłu) odtwarzali ci sami aktorzy.

Wątek niemożności „wydobycia się” z poprzedniej relacji jest tyle subtelny, ile permanentny. Ukazuje on, że przejście z jednej sytuacji do drugiej nie jest sprawą równie prostą jak porzucenie jednego pokoju, by zamieszkać w innym, wskazuje też – paradoksalnie – na głęboką nie-tożsamość torebek i krawatów. (*Może żona nie chciałaby mieć takiej samej [torebki]* – mówi pani Chan w cytowanym już dialogu z restauracji). Być może zresztą to właśnie owa „niewymienialność” w dobie powszechnej zmienności i zamienności także sprawia, że historia jest tak frapująca. Mamy więc do czynienia z postępowaniem „po śladach” i jednocześnie z niemożliwością takiego właśnie postępowania. Na połączoną z uściskiem dłoni propozycję niewracania na noc do domu pani Chan odpowiada, że jej mąż nie mógłby tego powiedzieć (co wskazuje na trwały obraz męża jako stałego mężczyzny). Jednak kiedy scena ta zostaje „rozegrana powtórnie”, okazuje się, że ona sama także nie jest w stanie zacząć (czyli wcielić się w „występną” panią Chow). Ta „alternatywna” scena rozgrywa się z początku bez słów: powabnemu, delikatnie prowokującemu uśmiechowi pani Chan towarzyszy gest – koniuszkiem palca niemal muska ona koniec krawata pana Chow (a po pierwszym obejrzeniu filmu byłem całkowicie przekonany, że owo potrącenie jest zdecydowanie „mocniejsze”, że tknięty krawat „poruszył się”). Ta niewinna scena, jak sądzę, niesie wyjątkowo silny ładunek erotyczny.

W filmie kilkakrotnie pojawiają się epizody o niejasnym statusie ontologicznym. A idzie mi przede wszystkim o sytuacje, kiedy bohaterowie jak gdyby alternatywnie rozgrywają pewne możliwości, „ćwiczą” odmienne rozwiązania. Można by sądzić, że sceny te realizują pomysł Merleau-Ponty'ego, aby stany wewnętrzne mogły się w filmie przejawiać w postaci zachowań¹¹. Można by więc traktować je jako eksternalizację świata wewnętrznego bohaterów, „myślowe wahanie”, poszukiwanie wyjścia z trudnej sytuacji „uwięzienia”. Choć sytuacje owe nie w pełni mieszczą się w „poetyce realizmu”, to jednocześnie wcale nie zakłócają u widza odczucia rzeczywistości.

Można jednak na film ten spojrzeć również z innej perspektywy. Powiedziałbym z bliższej odległości, by nie rzec przez lupę. Otóż kiedy przyglądamy mu się „z bliska”, okazuje się, że jest on montowany w co najmniej szczególnie sposób. Oto kilka przykładów.

Prawie na początku filmu przez owalne okno w ścianie widzimy od tyłu panią Chow, która, co jasno wynika z jej słów, rozmawia z mężem. Rozmowę kończą z jej strony słowa pożegnania, które po cichu wypowiada również trzymający





słuchawkę pan Czow. Po kolejnym cięciu, choć zdecydowanie później, rozmawia z szefem o dniach wolnych (o których mówił też z żoną). Scenę tę, na podstawie konwencji realizmu filmowego skłonni jesteśmy uznać za rozgrywaną się tego samego dnia. I wszystko byłoby w porządku, gdyby nie to, że w czasie rozmowy z szefem nosi on już inny krawat. Cóż to znaczy? Dłaczego krawat o dwóch jasnych i dwóch ciemnoczerwonych polach „przemienia się” w bardziej konwencjonalny ciemny krawat?¹² Oczywiście, w tym przypadku nie mamy absolutnej pewności, czy sceny te rozgrywają się jednego dnia.

Trzecia z kolei zwolniona scena, podobnie zresztą jak druga, zaczyna się od obrazu pani Chan, która wędruje do pobliskiego baru po makaron (celem pełniejszego oddania właściwości montażu będę podawał czas – początek sceny 22.54); na początku schodów prowadzących z ulicy w dół do baru mija pana Czow, który spogląda na nią (23.04); kamera zatrzymuje się, a kadr obejmuje fragment otworu wejściowego i ściany; po chwili nagle zaczyna padać deszcz (23.15); pan Czow ponownie pojawia się w kadrze, jakby wracał, kryjąc się w wejściu przed deszczem (cięcie 23.27); widzimy panią Chan, która właśnie pokonuje ostatnie schodki i wkracza do sali baru, strzepując z rąk wodę (cięcie 23.32); pan Czow stoi w wejściu, strzepując chustką wodę z marynarki (cięcie 23.37); zbliżenie głowy pani Chan (cięcie 23.45); kamera przesuwa się, ukazując stojącego w wejściu, zmoczonego, palącego papierosa pana Czow (cięcie 23.56); pani Chan siedzi, oczekując (cięcie 24.14); widok mokrej ulicy, na której rozbijają się krople deszczu (cięcie 24.22); bohaterowie wchodzą pośpiesznie (już w normalnym tempie, choć jeszcze na tle zanikającej towarzyszącej poprzednim ujęciom muzyki) po schodach prowadzących do ich mieszkań, przed drzwiami wymieniają dość konwencjonalne pytania i uwagi dotyczące nieobecności współmałżonków.

Otóż opisane sceny wyraźnie wskazują na to, że ten z pozoru realistycznie dziejący się film, jest zdecydowanie „nierealistyczny” w montażu, choć pewnie większość z nas, oglądając film raz, a nawet kilkakrotnie, w kinie wcale tego nie zauważa¹³. Oczywiście, o ile pierwszy podany przykład można by jeszcze próbować usprawiedliwić „niedopatrzaniem”, o tyle drugi zdecydowanie uniemożliwia już taką interpretację. Można nie dostrzec koloru krawata, ale trudno nie spostrzec, że kiedy pani Chan wchodzi na schody prowadzące do baru, jest sucha, kiedy zaś „po chwili” jest u dołu, strzepuje z rąk wodę... (To właśnie ta scena nasunęła jednemu z recenzentów pozostający *na długo w pamięci* obraz pani Chan *idącej w deszczu po makaron*). Zresztą takich jawnie „osobliwych” połączeń montażowych odnajdziemy w tym filmie całkiem sporo. Dotyczy to niemal wszystkich scen „zwolnionych”. Ale nie tylko. Jak bowiem wytłumaczyć kilkusekundowe ujęcie lewej ręki (tylko ją widzimy) żonatego mężczyzny (obrażka), pukającego do drzwi mieszkania, w którym wynajmują pokój państwo Chan? A ujęcie to następuje po tym, kiedy pani Chan wie już na pewno, że mąż zdradza ją z sąsiadką, i bezpośrednio po scenie, kiedy w dwóch długich ujęciach kamera *via* lustro ukazuje nam jej mieszkanie i łazienkę, a my słyszymy stłumione łkanie. Nie jest to na pewno ręka pana Chow, bo nosi on inny zegarek i na prawej, a nie lewej ręce. Czyja jest więc owa ręka? Pana Chana? Nieco „wcześniej” (idzie o czas filmowy) był on niewątpliwie w pokoju państwa Chow, z panią Chow. Lecz między tymi scenami pojawia się kilkusekundowe ujęcie

owalnego prześwitu w ścianie – znak miejsca pracy pani Chow – i jej głos: *Rozmawiałeś już z żoną?* – a potem: *W takim razie nie możemy się dalej spotykać*¹⁴. Kolejna scena, „płaczącej pani Chan”, wskazuje na definitywność rozstania... Czy jest to więc życzeniowa projekcja wyobrażenia powrotu męża u szlochającej z bólu pani Chan? (Jeśli tak, to byłby to kolejny przykład na przenikanie się wewnętrznego i zewnętrznego świata bohaterów). Następna scena ukazuje już panią Chan w biurze, gdzie pozwala sobie na słowa, które można uznać za przekroczenie konwenansu, można je bowiem zinterpretować jako uwagę na temat porzucenia kochanki przez szefa (*Proszę zadzwonić do niej w wolnej chwili*¹⁵ – wypowiedziane w pierwszej osobie, z przekazania informacji stają się upomnieniem; tak też, jak się zdaje, rozumie je szef). Jakkolwiek nie byłoby ze „wspomnianą ręką”, mam przeświadczenie, że nawet jeśli ją zauważamy, to brak „jej umotywowania” uniemożliwia świadome zapamiętanie tego ujęcia¹⁶. A jeśli tak jest (przynajmniej u większości „zwykłych” widzów), to można sądzić, że montaż Wong Kar-Wai (a tym samym opowiedziana historia) usiłuje a p e l o - w a ć do naszej nieświadomości i tą drogą do naszych emocji. W taki sam sposób skłonny byłbym interpretować pozostałe „chwyty” montażowe, które często umykają naszej świadomej percepcji, a jednak działają i pozostają *na długo w pamięci*. Czy opisana wcześniej scena z „zamianą” krawata, nie jest znakiem, dyskretną aluzją, że on również ma „emocjonalną barwę”? Znakiem, który jednakowoż najwyraźniej apeluje właśnie do naszej nieświadomości, bo sądzę, że zmianę tę (świadomie) widzowie dostrzegają niezwykle rzadko. A takich „przemian” jest więcej. Drugi epizod w restauracji bohaterka „zaczyna” w jednej, a „kończy” w innej sukience.

Opisane sceny w niewątpliwy sposób wydają się wskazywać na „nierealistyczną” poetykę filmu. Bo też ten z pozoru realistyczny film „w powiększeniu” wcale nie wydaje się realistyczny. W jednym z wywiadów Kar-Wai powiada: *Chciałem pokazać, jak zmieniają się główni bohaterowie. Codzienne życie jest pełne rutyny – te same korytarze, klatki schodowe, to samo biuro, nawet ta sama muzyka w tle – ale my widzimy, jak tych dwoje zmienia się, mimo że otoczenie, w którym żyją, pozostaje takie samo. Powtórzenia pozwalają nam zrozumieć ich przemianę*¹⁷. Jak sądzę, powtórzenia pozwalają zrozumieć nie tyle nawet (a przynajmniej nie tylko) przemianę bohaterów, ile ich samych. Przy pozorze rozwoju, upływu czasu, film ten posługuje się poetyką aczasowości, z licznymi kontaminacjami, właściwymi raczej opowieści przywołanej z pamięci niż dziejącej się w czasie realistycznym. To właśnie taki czas, czas zapamiętany pozwala na nakładanie się na siebie rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, kontaminację tego, „co było naprawdę” z rzeczywistością pragnienia, z tym „co by się chciało, aby było”, swobodne „ćwiczenia”, „sprawdzanie” alternatywnych zachowań, swobodne zestawianie odmiennych wersji wydarzeń, wahania, wersje „a przecież mogło być inaczej” (wspomniany „motyw ręki”). Poznajemy więc, może nawet bardziej niż samą pamięć, świadomość, która mimo naszych wysiłków chronologizujących i porządkujących ma anarchizująco-aczasową strukturę¹⁸. Cały film wydaje się zbudowany z materii wyobraźni i pamięci i tak naprawdę nie jesteśmy w stanie dookreślić, czy pewne sceny rozgrywają się bardziej w tej pierwszej, czy w drugiej. Czy wizyta pani Chan w mieszkaniu pana Chow, już rok później w Singapurze, jest sceną z wyobraźni? Pan Chow

najpierw dostrzega ślady bytności kogoś w swoim pokoju. Kobiety (?) – na co wskazuje szminka na niedopałku papierosa. Potem dopiero widzimy panią Chan w tym samym pokoju, kiedy zapala papierosa. Ale pani Chan nie paliła przecież ani wcześniej, ani później. Czy zatem widzimy ją oczyma wyobraźni pana Chana? Czy jest to stale żywa „pamięć tętniącej w sercu miłości”, gdzie każdy znak może zostać zinterpretowany z właściwą sercu poetyką? Wydaje się to wytłumaczenie „najlogiczniejsze”, ale pewnie nie jedyne możliwe. Co więcej, sceny te rozdzielone są opowieścią o starym zwyczaju powierzania ważnych spraw, sekretów otworowi w drzewie. W ten sposób osobista historia nabiera rangi kosmicznej (drzewo jest przecież powszechnym symbolem kosmosu), dzielona jest z bogami. A może w pokoju naprawdę była wówczas pani Chan? Lecz w takim razie powstaje pytanie, jak się tam dostała, skoro nawet portier (dozorca?) nic o tym nie wiedział. Pojęcie rzeczywistości w wyobraźni zakochanego nie zna twardych fizycznych granic.

W jednej ze zwolnionych scen na tle tej „niezapomnianej muzyki” widzimy najpierw krótkie ujęcie czerwonego korytarza, a następnie zbliżenie nieruchomo stojących bohaterów. Po chwili pani Chan odwraca się robi kilka kroków, po czym zawraca w naszą stronę i zatrzymuje się. Czy jest to namiastka ruchu wahadła, wahania się? Całość, już nie tylko suknia, lecz również twarze bohaterów – także na skutek „promieniowania barwy” korytarza z poprzedniego ujęcia – jest nasycona namiętną czerwinią. Ale prowadzący do (hotelowego?) pokoju korytarz, pojawia się tu, nim jeszcze pan Chow zdecydował się zmienić mieszkanie. Czy jest to zatem pamięć (która płata chronologiczne figle), czy również wyobraźnia? A gdzie umieścić zadziwiająco scenę poprzedzającą opuszczenie Hongkongu przez pana Chow? Widzimy najpierw zbliżenie dzwoniącego telefonu, którego długo nikt nie odbiera. Domyślamy się, że jest to biuro pani Chan. Stukot uderzeń maszyny do pisania sygnalizuje, że ktoś tam jednak jest. Potem słyszymy głos pana Chow, który mówi o biletach i proponuje wspólny wyjazd do Singapuru. Widzimy go oczekującego w swoim pokoju. Wychodzi. Z kolei widzimy, jak pani Chan udaje się gdzieś pośpiesznie. Tym razem ona czeka w tym samym – jego – pokoju. Po chwili słyszymy te same słowa dotyczące wspólnego wyjazdu, tym razem wypowiedziane przez nią. Czy są to wszystkie obrazy w głowie pana Chow? „A może tylko się spóźniła i czeka?” Takich trudnych do jednoznacznej „lokalizacji” scen jest w filmie zdecydowanie więcej. Film utkany jest z niedomówień. Na pewno nie znajdziemy w nim obrazu ukazującego pojedynczy punkt widzenia. Jeśli trafna jest moja sugestia, że film jest obrazem świadomości, to może należałoby dodać, że jest to nieco „kubistyczny” obraz, gdzie poszczególne sceny widziane są z różnych perspektyw.

Zeszłego roku w Marienbadzie zaczyna się od długich pasaży kamery po pustych korytarzach, salach i sklepieniach pałacowych pomieszczeń. Tej wędrówce towarzyszy głos, który ją „dubluję”, w powtarzających się frazach opowiada o niej, o tym, co widzimy (a może to raczej obrazy „dublują” głos?). *Hiroszima moja miłość* kończy się naprzemiennymi ujęciami widoków Hiroszimy i Nevers. Powiązanie pamięci z architekturą było znane od starożytności¹⁹ i taką też wymowę mają pasaże po pustych pomieszczeniach (miastach): są próbą odnalezienia pamięci zakłętej w miejscach (*Zeszłego roku...*) czy też – odwrotnie – wizualizacjami pamięci, której nie można uciec (*Hiroszima...*). Nicco podobnie

kończą się *Spragnieni miłości*. Statyczne ujęcia fragmentów świątyni przeradzają się w ruchome ujęcia jej pustych wnętrz. Nim jednak to nastąpi, widzimy, jak pan Chow otworowi w ścianie świątyni powierza swój sekret. Scena ta na początku wydawała mi się nieco obca konwencji filmu, lecz w istocie taka nie jest. Ukazuje ona inaczej, to czego jesteśmy świadkami w całym filmie. Widzimy, że pan Chow powierza otworowi w murze swoje tajemnice, sekrety, marzenia. Scenę tę milcząco obserwuje młody mnich. Widzimy, że pan Chow mówi, lecz nie słyszymy go. Jednak uprzedzeni o istocie rytu wiemy przecież, co mówi. Wiemy, co mówi, choć nie potrafilibyśmy powtórzyć jego słów literalnie. Oto paradoks, który wart jest głębszej refleksji. W *pewnym sensie filmy są rozciągniętymi metaforami niewidzialnego*²⁰. Wiemy, co mówi pan Chow, ponieważ widzimy to oczyma naszej wyobraźni. Wiemy, co mówi, ponieważ znamy to z autopsji. I ta odwrócona perspektywa wydaje się wyjątkowo ciekawa.

Jeśli postawimy więc pytanie: czyja jest owa pamięć (świadomość)? Pana Chow? Pani Chan? Pamięć umieszczona w otworze w murze świątyni, gdzie „zamknął” ją pan Chow – to może nie będzie dalekie od prawdy stwierdzenie, że jest to również po trosze pamięć każdego z nas. „Ćwiczenie” przeprowadzone na naszej pamięci z odwołaniami do naszej nieświadomości. Może właśnie dlatego film ten działa, jak się wydaje, tak „doskonale” i tak świetnie jest przyswajany przez niemal wszystkich²¹.

SŁAWOMIR SIKORA

¹ E. Mitchell, „New York Times”, 30 IX 2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu. Wszystkie wyróżnienia spacją moje – S.S.

² E. Ciapara, „Film”, 7/2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu.

³ D. Rooney, „Variety”, 29 V-4 VI 2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu.

⁴ A. Taubin, „Sight and Sound”, 11/2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu.

⁵ J. Płazewski, „Wprost”, 19 XI 2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu.

⁶ A. Taubin, dz. cyt.

⁷ Wong Kar-Wai twierdzi, że w filmie bardzo zależało mu na odtworzeniu detali i stylu życia Hongkongu lat 60. Z *Wong Kar-Wai-em rozmawia Tony Rayns*, „Sight and Sound”, 8/2000, materiały promocyjne do filmu. Warto podkreślić, że film etnograficzny od początku zajął się właśnie zapisem ruchu. Na przełomie wieku pojawiła się propozycja Félix-Louisa Regnaulta, aby muzea zbierały „artefakty ruchu” ludzkich zachowań w celu badawczych i wystawienniczych (1900). Porównaj też prekursorską pracę Marcela Maussa, *Sposoby postępowania się ciałem* (tłum. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropolo-*

gia, PWN, Warszawa 1973). David MacDougall silnie podkreśla rolę, jaką w jego filmach odgrywają detale: ręce (w *Tempus de Buristas*), nogi i stopy (w *Doon School Chronicles*), stając się kluczem do ukazania danej kultury czy problemu kulturowego (Por. I. Barabash, L. Taylor, *Radically Empirical Documentary. An Interview with David and Judith MacDougall*, „Film Quarterly”, t. 54, nr 2, Winter, 2000-2001).

⁸ Dialogi cytuję – jeśli nie zaznaczam inaczej – za polską listą podpisów do filmu.

⁹ Łac. *trivialis* – znajdujący się na rozstaju trzech dróg.

¹⁰ Choć filmie nie znajdziemy oczywistych dowodów na to, że romans bohaterów nie był jedynie platoniczny, to jednak w scenie „kilka lat później” pani Chan pojawia się jako samotna kobieta z dzieckiem. Reżyser zaś wyjawia (moim zdaniem zdecydowanie niepotrzebnie), że w ostatniej chwili wyciął jedyną scenę „łózkową”. Por. Z *Wong Kar-Waiem rozmawia Tony Rayns*, dz. cyt.

¹¹ *Filozofia fenomenologiczna i egzystencjalna polega w dużej mierze na dzwieniu się tej nierozłączności „ja” w świecie i „ja” dla*

innych, na opisanii nam tego paradoksu i tego zwizgu, na pokazaniu więzi podmiotu i świata, podmiotu i innego, zamiast wyjaśnić ją, jak czynili to klasycy, poprzez uciekanie się do absolutnego umysłu. Otóż film jest szczególnie predestynowany do ukazywania umysłu i ciała, umysłu i świata oraz wyróżnienia jednego przez drugie. M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, tłum. M. Zagajewski, w: *Estetyka i film*, red. naukowy A. Helman, WAiF, Warszawa 1972, s. 197 (wyróżnienie spacją M. M.-P.).

¹² Porównaj też scenę zmiany (tym razem już rzeczywistej) nowego krawata na stary przez pana Ho przed spotkaniem z żoną.

¹³ Firmie „Gutek Film” i Pani Katarzynie Sadowskiej pragnąłbym podziękować za udostępnienie mi omawianego filmu na taśmie wideo. Bez takiej „bliskiej” lektury (która trzeba przyznać odbiera filmowi nieco tajemniczości) niniejszy tekst nie zaistniałby w obecnej formie.

¹⁴ Cytuję za angielską wersją podpisów.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Żadna z pytanych przeze mnie osób nie pamiętała tego ujęcia. Nie pamiętam też, abym sam na nie zwrócił uwagę w kinie.

¹⁷ Z Wong Kar-Waiem rozmawia Tony Rayns, „Sight and Sound”, 8/2000. Cyt. za materiałami promocyjnymi do filmu.

¹⁸ Rzadko kiedy odtwarzanie wspomnień zachowuje następstwo wydarzeń – lokalizujemy je raczej przez skojarzenia niż dzięki metodycznej penetracji... (s. 21). Przechowywane w pamięci miejsca mają skłonność do zlewania się w jedno, o ile coś ich wyraźnie nie odróżnia (...) Pamięć zmienia również porządek wydarzeń – przetasowuje kolejność odwiecznych miejsc, przedstawia nam epizody w takim układzie, w jakim powinny się być one zdarzyć (s. 20). D. Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj*, przeł. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, „Respublika” nr 3/1991.

¹⁹ F. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, PIW, Warszawa 1977.

²⁰ I. Barabash, L. Taylor, dz. cyt. (z wypowiedzi Davida MacDougalla).

²¹ Może za bardzo uogólniam, niewątpliwie znajdą się wyjątki, do nich można chyba zaliczyć znanego krytyka, który w telewizyjnym „Pegazie” (luty 2001) stwierdził, że *Sprugnieni miłości* wydają się krokiem wstecz, jeśli idzie o język filmu, w odniesieniu do poprzednich filmów Wong Kar-Waia.

