

Joanna Hebda

nr albumu 21031

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej

Instytut Kulturoznawstwa

**Wpływ twórczości okresu nowofalowego Jean-Luca Godarda na
kino Wong Kar Waia**

Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Aleksandry Drzał-Sierockiej

Warszawa 2014

Ja, niżej podpisana Joanna Hebda (nr albumu 21031), studentka Wydziału Kulturoznawstwa i Filologii Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, świadoma odpowiedzialności oświadczam, że przedłożona przeze mnie do obrony praca magisterska została napisana przeze mnie samodzielnie.

Jednocześnie oświadczam, że ww. praca:

1. nie narusza praw autorskich w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 Nr 24, poz. 83, z późn. zm.) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym,
2. nie zawiera danych i informacji, które uzyskałam w sposób niedozwolony,
3. nie była podstawą nadania dyplomu uczelni wyższej lub tytułu zawodowego ani mnie ani innej osobie.

Oświadczam także, że treść pracy, zapisanej na przekazywanym przeze mnie nośniku elektronicznym, jest zgodna z treścią zawartą w wydrukowanej wersji pracy, przedstawionej do obrony.

Warszawa, dn.

.....
podpis studentki

*Pracę tę dedykuję moim rodzicom,
którzy zawsze mnie wspierali
oraz Karolowi Jachymkowi,
bez którego motywacji i nieustannie dobrego humoru
ta praca by nie powstała.*

Spis treści

Spis treści	1
Wstęp	2
Rozdział 1	5
1.1. Charakterystyka nowofalowej i postnowofalowej twórczości Jean-Luca Godarda	5
1.2. Charakterystyka twórczości Wong Kar Waia	15
Rozdział 2	30
2.1. Rozwój, aktorzy, postaci	30
2.2. Instytucjonalizacja i mediatyzacja	33
2.3. Gatunkowość	35
2.4. Gąszcz cytatów, „czwarta ściana” i kognitywne „przeładowanie”	37
2.5. Miasto i historia	39
2.6. Czas i narracja	41
2.7. Kamera, kolor, światło, muzyka	43
Podsumowanie	46
Filmografia	48
Bibliografia	48
Abstrakt	50

WSTĘP

Celem niniejszej pracy magisterskiej jest porównanie dwóch znakomitych autorów filmowych, Jean-Luca Godarda i Wong Kar Waia, a przede wszystkim przedstawienie podobieństw łączących ich twórczości, by wykazać niewątpliwy wpływ pierwszego reżysera na drugiego. W swojej analizie, siłą rzeczy, opierałam się głównie na opracowaniach Ewy Mazierskiej, która jako jedyna polska badaczka napisała monografie obu twórców oraz jest jedną z osób najgłośniejszych mówiących o inspiracji Wonga Godardem. Nie powstała jeszcze jednak dotąd żadna obszerniejsza praca eksplorująca połączenia między oboma filmowcami, więc wiele opisanych przeze mnie zjawisk jest efektem mojego osobistego łączenia faktów oraz skojarzeń.

Przed szerszym omówieniem twórczości obu autorów czuję się zobligowana do wyjaśnienia moich wyborów dotyczących zapisu dalekowschodnich nazwisk, który może być dość mylący dla Europejczyków. W regionie, w którym tworzy Wong Kar Wai, nazwę rodową zapisuje się przed imieniem. Zapis ten kopiuje się na Zachodzie i tak się utrzymało również imię hongkońskiego reżysera, jednak używając w niniejszej pracy wielokrotnie jedynie nazwiska Jean-Luca Godarda, postanowiłam być konsekwentna i taką samą regułę zastosować w przypadku drugiego autora. Podobnie rzecz będzie się mieć z aktorami i bohaterami jego filmów.

By zanalizować bardzo obszerną twórczość Godarda, potrzeba wiele czasu i wielu stron, więc zrobienie tego na potrzeby pracy magisterskiej jest niemożliwe. Ponadto, jedynie okres nowofalowy i postnowofalowy jego twórczości są szerzej znane i analizowane, dzięki czemu mają duży wpływ na kolejne pokolenia filmowców. By ocenić wpływ tego reżysera na Wong Kar Waia zdecydowałam się więc ograniczyć swoje pole badań do lat 1960-1967, w którym to przedziale czasowym francuski reżyser tworzył filmy, choć nieraz bardzo różne, to wciąż wpisujące się w jakiś wspólny język i narrację. Ona też, przypuszczalnie, miała

największy wpływ na Wonga, który jako młody chłopak odwiedzał hongkońskie kina. Używam określeń „nowofalowa” dla filmów od „Do utraty tchu” (1960) do „Pogardy” (1963) oraz „postnowofalowa” dla wszystkich pozostałych do „Weekendu” (1967). Podział taki uczyniłam za Tadeuszem Lubelskim, według którego wielu krytyków uważa film z Bardot za jeden z zamykających Nową Falę (2000: 158), rok 1968 natomiast oznaczać będzie ogromny zwrot zarówno w życiu, jak i twórczości Godarda, przez co wszelkie nici łączące go z wcześniejszymi dziełami zostaną zerwane. Jednak granica między twórczością nowofalową i postnowofalową jest oczywiście dość płynna.

Kino w Hongkongu ma długą, bo ponad stuletnią tradycję (Kletowski, 2009: 75-76), zarówno w imporcie filmów zachodnich przez brytyjskich kolonizatorów, jak i w jego tworzeniu. Nie dziwnym jest więc, że pełni ono ważną funkcję w życiu kulturalnym tego specyficznego miasta i że jest podatne na zachodnie wpływy. Uległ im też młody Wong, który po przeprowadzce z Chin w dzieciństwie, często chodził do kina, gdzie poznał powoli już przebrzmiewającą francuską Nową Falę i był nią zafascynowany („Wong Kar-Wai”, 2010: 74). Podobnie zachwycił się Godardem starszy kolega autora, John Woo, który, szczególnie w przypadku pierwszych filmów omawianego przeze mnie reżysera, miał na niego wpływ (Kletowski, 2009: 82, 87).

Najczęściej podkreślanym podobieństwem stylów Godarda i Wonga jest ich skupienie się na czasie i teraźniejszości. Jednak można znaleźć ich o wiele więcej, co postaram się wykazać w drugim rozdziale niniejszej pracy: obaj podobnie bawią się gatunkiem i mają niemalże identyczną wizję tego, czym powinno być kino, a czym nie. Wong tym samym realizuje ponownie nowofalowe postulaty zerwania z fabularnością i literackością kina, łącząc to z dalekowschodnią symboliką. W efekcie, jego filmy, szczególnie te o współczesnym Hongkongu, są oceniane jako idealnie oddające styl życia współczesnej metropolii. Przez to są także w nieustannym dialogu z dziełami francuskiego autora, który tymi samymi środkami wyrazu krytykował kapitalizm i konsumpcjonizm oraz przybliżał lewicowe idee; Wongowi, jako rasowemu postmoderniście, takie ideologiczne podteksty są obce, a refleksja na temat politycznej sytuacji Hongkongu jest bardzo subtelna i niezauważalna dla niewprawnego widza.

Taka inspiracja nie wydaje dziwna, gdy weźmie się pod uwagę fakt, iż Hongkończyk jest uważany za jednego z czołowych postmodernistów kina, a Godard za twórcę, który przekraczał w swojej twórczości ramy modernizmu (Mazierska, 1999: 11-12), przez co miał

największy wpływ na późniejszych filmowców. To on najbardziej radykalnie zrywał z ciągiem przyczynowo-skutkowym czy montażowym żelaznym zasadom, każącym na przykład kręcić dialog w sekwencji ujęcie-przeciwujęcie. To, jak zerwał on ze skostniałymi zasadami kina w 1960 roku kręcąc „Do utraty tchu”, miało kolosalny wpływ na kolejne dekady sztuki filmowej, choć sam ruch nowofalowy szybko się wyczerpał właśnie przez swój radykalizm.

Mamy więc dwóch twórców: Francuza urodzonego w 1940 roku, chodzącego człowieka-kino i prawie 20 lat młodszego Hongkończyka, jednego z najciekawszych współczesnych twórców filmowych, których łączy pasja i wizja kina jako odrębnego języka i dziedziny sztuki. Ponadto obaj starają się w swojej twórczości jak najwierniej oddać otaczającą ich rzeczywistość, sięgając po podobne środki, a jednak przekazując zupełnie inne przesłania. Próba porównania ich filmografii może stwarzać wrażenie karkołomnego przedsięwzięcia. Mimo wszystko jednak postaram się w tej króciutkiej - jak na obszerność materiału - pracy wykazać, że wzajemne relacje omawianych twórców są o wiele bardziej oczywiste niż początkowo mogło by się wydawać.

ROZDZIAŁ I

1.1. Charakterystyka nowofalowej i postnowofalowej twórczości Jean-Luca Godarda

Jean-Luc Godard, reżyser aktywny po dziś dzień, jest uznawany za jednego z najważniejszych autorów kina. Nic dziwnego, skoro on sam jest chodzącym kinem, *Monsieur Cinema*, dla którego życie poza jego ukochanym medium nie istnieje: jest kinofilem, doskonale zna teorię filmu oraz łączy nierozzerwalnie swoje życie prywatne z życiem na planie (Mazierska, 2010: 8, 87). Ta pasja zaowocowała już 99 wyreżyserowanymi filmami krótko- i długometrażowymi nakręconymi w ciągu 59 lat aktywności, liczbą niewątpliwie imponującą.

Jak wiadomo, Godard rozpoczął swoją przygodę z tworzeniem filmów jako członek ruchu wywodzącego się z pisma filmowego „Cahiers du cinema”, czyli Francuskiej Nowej Fali, prądu, który wywarł trwały wpływ na współczesną myśl kinową i której twórcy po dziś dzień inspirują filmowców z całego świata. Droga wszystkich twórców Nowej Fali: Francois Truffaut, Godarda, Erica Rohmera, Claude'a Chabrola i innych, wyglądała podobnie – najpierw kinofilska młodość, potem kariera krytyka i dołączenie do zespołu „Cahiers” prowadzonego przez Andre Bazina, papieża ruchu i kształtowanie pożądanego modelu kina lansowanego przez to pismo, pierwsze próby w tworzeniu krótkometrażowych filmów, w końcu wreszcie fabularny debiut na początku lat 60.

Debiut Godarda, „Do utraty tchu” (1960) był trzecim, po „Czterystu batach” Truffaut oraz „Hiroshimie, mojej miłości” Resnais (oba 1959), filmem nowofalowym. Był także realizacją wielu „technicznych” postulatów redaktorów „Cahiers” dotyczących montażu, oświetlenia, pracy kamerą – wszystkich elementów, które miały na nowo utworzyć kinowy język, odcinając go zupełnie od języka literatury: wpływy literackie, silne w „starej szkole” filmu francuskiego, mierzyły nowofalowców (Mazierska, 2010: 43-44). Toteż nowofalowe filmy Godarda, choć co prawda oscylowały wokół jakiejś historii, skupione bardziej były na swej kinowości, podczas gdy fabuła była banalnie prosta i schematyczna, uzupełniona za to niespodziewanymi zabiegami montażowymi, scenami mającymi na celu przełamanie

„czwartej ściany” lub takimi, które nie służyły zupełnie niczemu poza obserwacją filmowego *mise en scene*.

„Do utraty tchu” to jaskółka tego nowofalowego stylu. Prostą historię o drobnym przestępcy chcącym uciec z ukochaną do Rzymu Godard kręci na prawdziwej ulicy i w prawdziwych wnętrzach, kamerą z ręki, bez używania dodatkowego oświetlenia, na czarno-białej taśmie fotograficznej przystosowanej dopiero później do wymogów filmowych (Lubelski, 2000: 133). Największym szokiem związanym z tym filmem był jednak montaż; brak klasycznej wymiany ujęcie/przeciwujęcie przy rozmowach bohaterów, cięcia montażowe w najmniej spodziewanych momentach (np. kamera, zamiast podążać przez całą drogę od wyjścia ze sklepu do samochodu za bohaterem, kończy ujęcie przy drzwiach budynku i zaczyna nowe przy drzwiach samochodu; urywanie scen w trakcie ich trwania; poszatkowana sekwencja ucieczki Michela samochodem). Sama fabuła natomiast, wzorowana na amerykańskim filmie noir (Michel, główny bohater filmu, jest zafascynowany Humphreym Bogartem, podobnie jak redaktorzy „Cahiers du cinema”), zamiast skupiać się na wątkach sensacyjnych (kradzieże, morderstwo policjanta, zacieśniający się pościg), koncentruje się na rozmowach Michela i Patricii o niczym i ich spacerach po Paryżu (sama scena ich porannej rozmowy i przekomarzania się w pokoju dziewczyny zajmuje około jednej trzeciej całego filmu), podczas gdy scena śmierci policjanta - wydawałoby się - kluczowa w fabule, trwa kilka sekund i jest bardzo szybko zapomniana przez Michela oraz przez samego widza. Cała przedstawiona historia zostaje podważona, gdy denuncjatorem Poiccarda okazuje się sam reżyser filmu. Jak to ujął Godard w wywiadzie z 1962 roku:

W „Do utraty tchu” wszystko było dozwolone, wynikało to z jego natury. Cokolwiek by ludzie nie zrobili, wszystko mogło zmieścić się w filmie. To był zresztą mój punkt wyjścia. Powiedziałem sobie: był już Bresson, właśnie powstała „Hiroszima”, pewien typ kina zamknął się być może ostatecznie, postawmy więc definitywną kropkę, pokażmy że wszystko jest dozwolone. To, czego chciałem, to wyjść od konwencjonalnej historii i powtórzyć, ale inaczej, całe kino, które zostało dotychczas zrobione. Chciałem równocześnie utworzyć wrażenie, że pewne procedery kina odkryliśmy właśnie po raz pierwszy. (cyt. za Lubelski, 2000: 135)

Zabawa gatunkami filmowymi, portretowanie życia Paryża i eksperymenty montażowe to nie jedyne wyznaczniki wczesnego stylu Jean-Luca Godarda, które ujawniły się w jego debiucie. Już wtedy, trochę z przypadku (podobno nie miał gotowego scenariusza

gdy zaczęły się zdjęcia), wypracował styl pracy oparty na improwizacji aktorów i dostarczaniu im dialogów w ostatniej chwili przed rozpoczęciem zdjęć (Lubelski, 2000: 133). Przez to aktorzy Godarda bardziej są na ekranie, niż grają (Mazierska, 2010: 36) i to na ich osobowościach będzie on później opierał charakterystykę swoich postaci. Innym elementem poetyki Godarda, która zostaje zasygnalizowana w „Do utraty tchu”, choć później osiągnie znacznie ważniejsze miejsce w jego filmach, jest udział napisów: nagłówków gazet, szyldów i komunikatów w fabule. Pod koniec filmu, kiedy jeszcze wszystko wskazuje, że Michel ucieknie policjantom, komunikat na jednej z paryskich kamienic oznajmia: „Michel Poiccard: aresztowanie wkrótce”, zapowiadając to, co zdarzy się za kilkanaście minut. Film ten także wyraża nowofalowe zainteresowanie bohaterami młodymi

Już w następnym filmie reżysera, „Żołnierzyku” (1960) (odłożonym na półkę przez cenzurę na trzy lata), po raz pierwszy objawiają się jego polityczno-społeczne zainteresowania, silnie obecne w jego twórczości z drugiej połowy lat 60. Dzieło to, wciąż po nowofalowemu czarno-białe, opowiada o dwójce agentów należących do organizacji terrorystycznych z dwóch przeciwnych stron konfliktu w Algierii. W „Żołnierzyku” Godard dekonstruuje schemat filmu szpiegowskiego w sposób podobny do dekonstrukcji filmu noir w swoim poprzednim dziele: fabuła związana z intrygami obu stron jest tu zepchnięta na margines, większą część zajmują przemyślenia głównego bohatera i przedstawienie uczucia rodzącego się między nim a Veronicą. W „Żołnierzyku” po raz pierwszy słyszymy, tak powszechnego potem, narratora z offu – w tym przypadku jest to sam Bruno, komentujący swoje życie w Genewie z późniejszej perspektywy. Wiele ujęć w filmie, ukazujących dość nijaką Genewę, zdaje się być tylko tłem dla wypowiedzi głównego bohatera filmu. Sama wymowa ideologiczna jest dość przewrotna: Godard, człowiek o poglądach skrajnie lewicowych, swoim bohaterem czyni bezideowego w sumie członka konserwatywnej bojówki. W swoich późniejszych dziełach reżyser będzie bardziej wyraziście przedstawiał swoje poglądy polityczne.

W „Do utraty tchu” i „Żołnierzyku” widać wyraźne wpływy kina amerykańskiego, które młodszy redaktorzy „Cahiers” (do których zaliczał się Godard) bardzo cenili: do ich ulubionych reżyserów zaliczali się Howard Hawks i Alfred Hitchcock (Lubelski, 2000: 51). Poza filmem noir i szpiegowskim, w pierwszych dwóch filmach (jak również w kilku następnych) reżyser umieścił motywy związane z gatunkiem najbardziej chyba obok westernu amerykańskim, czyli kinem drogi, oczywiście traktując je po swojemu. Michel klasycznie

ucieka przed policją (choć w kierunku odwrotnym niż bohaterowie amerykańscy – na północ, z Marsylii do Paryża) i marzy o wyjeździe do Rzymu. Sekwencja drogowa jest jednak poszatkowana i nie ma w sobie nic z napięcia, jakie znamy z hollywoodzkich pościgów samochodowych, a sam Michel traktuje jazdę jak zabawę; widać także że bardzo chce być jak bohaterowie cytowanych filmów: patrzy z podziwem na zdjęcie Bogarta na witrynie kinowej, nie ucieka przed śmiercią gdy dowiaduje się, że Patricia go wydała; wręcz przeciwnie, wystawia się na nią, by umrzeć tak jak jego idole (Mazierska, 2010: 35). Robi to jednak nieumiejętnie, jest zaledwie płytkim „zgapiaczem”, tak samo jak Patricia nieudolnie próbuje być *femme fatale*, chłodno wykorzystującą mężczyzn do własnych celów – jej zdrada nie jest elementem większego planu, ale kaprysem, do którego się później przyznaje swojemu kochankowi.

W „Żołnierzyku” obserwujemy świat głównie z okien samochodów: wiele czasu zajmują sceny przemieszczania się Bruna po mieście czy jazdy za dziennikarzem Palivodą, którego bohater ma zabić. Jednak w tych scenach (poza sekwencją w której Bruno próbuje dokonać zabójstwa) także brakuje napięcia: kamera swobodnie wędruje po krajobrazie, a zza kadru słyszymy refleksyjne wypowiedzi mężczyzny.

Motyw drogi pojawi się w innym filmie Godarda bawiącym się konwencją filmu noir i science fiction, czyli „Alphaville” (1965) oraz w „Szalonym Piotrusiu” z tego samego roku. W „Alphaville”, filmie czarno-białym, główny bohater, Lemmy Caution, przybywa na tytułową planetę, by znaleźć konstruktora tyranii na niej panującej – profesora von Brauna. „Alphaville” jest filmem drogi nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie: Lemmy jest przybyszem z innej epoki, postacią z lat 40. XX wieku, która znalazła się w wieku co najmniej XXI. Pod koniec filmu Lemmy i jego ukochana odlatują z Alphaville jego starym amerykańskim samochodem, podobnym do tych, które kradł Michel Poiccard. W następnym filmie Godarda bohaterowie odbywają pozornie bezcelową podróż na południe Francji po zamordowaniu gangstera. Podczas niej parają się różną nielegalną działalnością oraz odbywają egzystencjalne rozmowy. Podróż różnymi środkami transportu i przez rozmaite krajobrazy jest właściwie jedynym zajęciem bohaterów.

Zupełnie innym filmem drogi jest dwa lata późniejszy „Weekend”, film zapowiadający zupełne odejście Godarda od jego nowofalowych ideałów po wydarzeniach Maja 68. W tym filmie samochód już nie jest nośnikiem marzeń i symbolem wolności, nawet dla naiwnych i płytkich bohaterów. W tym dziele Godarda, inspirowanym opowiadaniem Julio Cortazara

„Południowa autostrada” (Wutz, 2009), samochód i droga stają się śmiertelną pułapką. Bohaterowie, którzy tkwią w korku na autostradzie, a potem przemierzają kraj, są ofiarami agresji wielu ludzi oraz świadkami niezliczonej ilości krwawych wypadków (motyw wypadku samochodowego będzie się pojawiał już we wcześniejszych dziełach Godarda, np. w „Pogardzie”, o której szczegółowo napiszę za chwilę). Tu Godard daje wyraz swoim komunistycznym ideałom, krytykując konsumpcyjny, zamerykanizowany styl życia, którego symbolem staje się dla niego samochód (w filmie o rok wcześniejszym, „2 lub 3 rzeczy, które o niej wiem”, samochód dla głównej bohaterki zarabiającej na swój konsumpcyjny styl życia prostytutką będzie jednym z najbardziej hołubionych przedmiotów).

Trzeci film Godarda, „Kobieta jest kobietą”, jest wariacją na temat musicalu. Wariacją – ponieważ wszelkie zasady rządzące tym gatunkiem są w nim zupełnie przełamane. Zamiast tańca, aktorzy serwują nam serię ujęć, w których tkwią nieruchomo w kadrze w komicznych lub dziwacznych pozach. Gdy główna bohaterka, Angela, wykonuje swój numer w klubie ze striptizem, muzyka milknie gdy tylko ona zaczyna śpiewać, a rozbrzmiewa – gdy następuje przerwa między zwrotkami. W innych sekwencjach rytmiczny dialog podany jest na tle muzyki, ale nigdy nie przechodzi w śpiew, jak do tego jesteśmy przyzwyczajeni przez Hollywood. W scenie otwierającej film obserwujemy Angelę spacerującą po mieście, słysząc raz po raz: podkład muzyczny, odgłos kroków kobiety, lub odgłosy ulicy. Podkład dźwiękowy zmienia się nawet w połowie krótkiego ujęcia. Ponadto, inaczej niż w musicalu amerykańskim, rzeczywistość nie jest upiększona: kamienica w której mieszkają Angela i Emile jest zrujnowana, klub brudny, kawiarnie ciasne i nieprzyjemne. Nie jest przypadkiem, że to pierwszy film Godarda w kolorze: podczas gdy czarno-biały Paryż w „Do utraty tchu” to szerokie, jasno oświetlone chodniki Pól Elizejskich i przytulne ogródki kawiarniane skąpane w blasku lamp, w „Kobieta jest kobietą” kolorowa taśma obnaża obskurność tych samych miejsc, a samo miasto jest deszczowe i nieustannie poszarzałe od burzowych chmur.

Jak twierdzi za Louisem Aragonem i Edwardem Branniganem Ewa Mazierska, kolor u Godarda jest osobnym wizualnym językiem (Mazierska, 2010: 74). W „Kobieta jest kobietą”, choć jest to „musical neorealistyczny”, widzimy starannie dobrane barwy: dominuje biel i czerwień, pojawiają się też akcenty niebieskie – wszystkie te barwy są mocne, nasycone, kontrastujące ze sobą. Nadają one kadrom życia i oddają energię głównej bohaterki, dziewczyny niezbyt mądrej, ale energicznej i radosnej, nawiązują też do lekkiej konwencji musicalu, która, jak to u Godarda, podszyta jest jednak bardziej poważnymi tematami.

Z podobną paletą barw spotykamy się w kolejnych filmach reżysera: „Pogardzie” (1963) i „Szalonym Piotrusiu”. Są one, rzecz jasna, nawiązaniem do barw francuskiej flagi, oznaczających rewolucyjne hasła wolności, równości i braterskości, ale także do fowistów¹, którzy często jej motyw wykorzystywali w swojej twórczości oraz do flagi USA (Mazierska, 2010: 75), podkreślając ambiwalentny stosunek reżysera do kultury tego kraju – z jednej strony szczerze podziwiał amerykańskich reżyserów i garściami czerpał z gatunków filmowych narodzonych w Hollywood, z drugiej – jako komunista odrzucał imperializm i ustrój polityczny tego kraju. Wystudiowane kolory i luksusowe wnętrza w „Pogardzie” potęgują wrażenie izolacji głównych bohaterów (Mazierska, 2010: 74), a ich intensywność wprowadza widza doskonale w rajskość śródziemnomorskiego pejzażu. W „Szalonym Piotrusiu”, filmie o dość abstrakcyjnej fabule, usianym odniesieniami do malarstwa, kolory najpełniej moim zdaniem spełniają swoją rolę dodatkowego języka wizualnego. Jak pisze Mazierska, w tym dziele także relacje pomiędzy barwami mają znaczenie: gdy czerwień, z początku barwa Marianne, staje się kolorem Pierrota, widz wie, że zmienia się sytuacja obojga bohaterów. W „Pogardzie” czerwień zapowiada śmierć, którą zresztą kończy się nie tylko ten film reżysera, ale prawie każde jego dzieło z analizowanego okresu. Niemniej wyrazista jest kolorystyka „Chinki”, gdzie dominują kolor biały, czarny i czerwony.

Jak wspomniałam, śmiercią kończą się prawie wszystkie filmy reżysera w omawianym okresie twórczości. Są to często zdarzenia przypadkowe i absurdalne, wynikające z pomyłki lub fatalnego zbiegu okoliczności, najczęściej w momencie, gdy wszystko już ma dla bohaterów iść ku lepszemu, zazwyczaj dotyczą też kobiet. To podejście do życia i śmierci jako zjawisk absurdalnych jest echem filozofii egzystencjalnej, która jeszcze na początku lat 60. silnie oddziaływała na francuską kulturę (Mazierska, 2010: 32). Śmierć kobiet jest też następstwem ich podrzędnego statusu w relacjach z mężczyznami; najlepszym przykładem jest Nana z „Życ własnym życiem” (1962), która ginie od przypadkowej kuli podczas próby odsprzedania jej innemu sutenerowi.

Przemoc wobec kobiet i lekceważący stosunek mężczyzn do nich pojawia się w praktycznie wszystkich filmach Godarda z lat 1959-1967. Ich osi są relacje damsko-męskie, problemy w komunikacji między dwojgiem ludzi, brak uczuć w związkach. Kobiety są często wyzyskiwane przez swoich partnerów do zdobywania pieniędzy na utrzymanie, gdy sami mężczyźni nie chcą tego robić (główna bohaterka „2 lub 3 rzeczy, które o niej wiem”

¹ Kierunek malarstwa francuskiego z początku XX w., do którego należał m.in. Henri Matisse

prostyuuje się, by utrzymać rodzinę, Angela z „Kobieta jest kobietą” striptizem zarabia na życie swoje i Emile'a), lub wykorzystują je do dokonywania przestępstw (np. dwójka bohaterów „Amatorskiego gangu” (1964) namawia Odile do zrealizowania napadu na jej pracodawców). W „Alphaville” wszystkie kobiety są w gruncie rzeczy seks-robotami. Kobiety są też często szarpane i popychane przez mężczyzn: Angela, Nana, Camille z „Pogardy”. Ewa Mazierska wskazuje dwa kierunki, w jakich można interpretować podejście Godarda do sytuacji kobiet: jednym jest to, że ukazując uciśnione bohaterki, reżyser jeszcze bardziej uwypukla spaczenia kapitalistycznego systemu, który z założenia jest patriarchalny, nawet jeśli formalnie panuje równouprawnienie płci; drugim jest, po raz kolejny, dekonstrukcja gatunku: nieporozumienia i nienawiść w portretowanych związkach są w jego filmach zderzone z kanwą romantycznych przedstawień relacji damsko-męskich (Mazierska, 2010: 59).

Monografia Antoine'a de Baecque'a o Nowej Fali nosi podtytuł „Portret młodości”. Nie bez powodu, ponieważ dzieła nowofalowe w większości opowiadały o bohaterach młodych i ich problemach, tak też będzie w przypadku bohaterów Jean-Luca Godarda. Jego postaci to najczęściej dwudziestoparolatkowie, już dorośli, ale jeszcze nie do końca dojrzały, często płytki lub zwyczajnie lekkomyślni. Takie będą na przykład bohaterki Anny Kariny, często zachowujące się nieobliczalnie, kapryśne, dziecinne; mężczyźni natomiast, tak jak Michel Poiccard, starają się być poważni, ale jest to tylko maska: pod spodem są bawiącymi się, psotnymi chłopcami. Jak wskazuje Ewa Mazierska, był to wymóg czasów: lata 60. XX wieku to był okres, kiedy grupa społeczna młodzieży w ogóle zaistniała i szturmem zdobyła wszystko, co się dało (2010: 62).

Młodzi u Godarda są nerwowi, niecierpliwi, kapryśni. Najlepiej oddaje to ikoniczna scena w „Amatorskim gangu”, w której trójka bohaterów pokonuje Luwr sprintem i zajmuje im to niecałe 10 minut. Tak samo rozedrgany i pełen energii musiał być sam reżyser, który po sukcesie swojego debiutu zaczął kręcić dwa pełnometrażowe filmy rocznie i przez lata nie zwalniał zbytnio tempa. Jego postaci żyją także w ciągłej terażniejszości, szybko zapominają o tym, co było i nie zastanawiają się nad konsekwencjami swoich poczynań. Szczególnie to widać w późniejszych filmach Godarda, w których łamie on wszelkie zasady linearnej narracji, ale już w „Do utraty tchu” Michel bardzo szybko porzuca wspomnienie zabójstwa, a indagowany przez Patricię o żonę, wymienioną w artykule na jego temat, odpowiada, że zapomniał, iż w ogóle był żonaty. W „Kobieta jest kobietą” Emile i Angela zapobiegają

możliwości, że dziewczyna zaszła w ciążę z Alfredem... śpiąc ze sobą kilka godzin po jej zdradzie. Nawet w „Karabinierach” (1963), filmie wojennym, oderwanie wydarzeń od jakichkolwiek realnych okresów historycznych i miejsc (a raczej: zupełne ich wymieszanie) połączone z elementami przypowieści (mityczny król, niecodzienne imiona bohaterów) i praktycznie przypadkowy wybór miejsc, w których bohaterowie walczą sprawiają, że nie jesteśmy w stanie w żaden sposób śledzić chronologicznie i przestrzennie jak rozwija się historia, a jedynie oglądać to, co dzieje się w danym momencie filmu, bez możliwości większego powiązania tego z wydarzeniami poprzednimi. Taka kinowa wieczna terażniejszość jest realizacją nowofalowego postulatu odejścia od literatury: język filmu to jego multimedialność, a linearna fabuła to niechybne nawiązanie do konstrukcji literackich. To trwanie tu i teraz podkreśla dodatkowo brak korzeni bohaterów Godarda – mimo młodego wieku, nie znamy ich przeszłości (poza Veronicą), nie słyszymy zbyt wiele lub w ogóle o ich rodzinach, poznajemy jedynie ten wycinek ich życia który prezentowany jest nam na ekranie. Zakończenia, jak już pisałam wcześniej, zazwyczaj przynoszą tym postaciom śmierć, a nawet jeśli przeżywają – autor nie daje nam zbyt wielu wskazówek co do ich dalszych losów.

To poczucie, że istnieje jedynie to, co na ekranie będzie z czasem podkreślane przez coraz mniej linearną narrację, która swoje apogeum osiągnie w „Szalonym Piotrusiu”, po którym Godard zmieni większość swoich współpracowników i wprowadzi duże modyfikacje do swojego stylu wypowiedzi. Jednym z koronnych przykładów zaburzeń w prezentowaniu czasu w tym filmie jest jedna z początkowych scen, w której Marianne i Pierrot opuszczają w pośpiechu Paryż i kadry przedstawiające ich uciekających z mieszkania i wsiadających do samochodu są wymieszane tak, że za pierwszym podejściem trudno zrozumieć, co się właściwie dzieje. Nie pomaga też w tym komentarz bohaterów, którzy z rozmowy (puszczonej z offu do kadrów wypełnionych obrazami Picassa i Renoira) przechodzą nagle w relację składającą się z urwanych słów i sformułowań, które dają widzowi jedynie mgliste pojęcie o tym, co się dzieje. Jednak takie eksperymenty pojawiają się już w „Kobieta jest kobietą”: tam w połowie filmu nagle widzimy serie kadrów z twarzą Angeli z poprzednich scen, wmontowaną zupełnie bez powodu, a pod koniec filmu autor stosuje ten sam zabieg z Emilem. W innych filmach omawianego okresu pojawiają się „refreny” wizualne bądź dźwiękowe (wybrane kadry czy pojedyncze dźwięki, pojawiające się co jakiś czas w filmie bez związku z tym, co dzieje się na ekranie, jak na przykład odgłos strzału w „Męskim, żeńskim”).

Innym sposobem Godarda na zabawę z kinem i dezorientację widza jest zderzenie norm trzech stylów kina: dokumentu, filmu artystycznego i konwencjonalnego kina gatunkowego (Bordwell, 1985: 313-316). O kinie gatunkowym pisałam szerzej wcześniej, jednak widać że normy z nim związane są przez Godarda parodiowane, przełamywane, lub wręcz kompletnie niszczone, a osiągnięte jest to między innymi przez kontrastowanie schematyczności tego rodzaju kina z różnymi kanwami związanymi z kinem artystycznym, akcentującym psychologię bohaterów, głębsze rozważania filozoficzne, odwołującym się do erudycji widza. Najbardziej podległą tej konwencji będzie „Pogarda”, która dla wielu krytyków będzie jednym z filmów zamykających Nową Falę (Lubelski, 2000: 158), w „Made in USA” (1966) natomiast, filmie nazwanym tak nie bez powodu, bo nawiązującym do konwencji amerykańskiego filmu detektywistycznego, w środku zamieszania typowego dla tego gatunku, nagle stajemy się świadkami długiej rozmowy o filozofii języka. Jednocześnie Godard nie używa w swoich filmach wystudiowanych, dokładnie zaplanowanych ujęć znanych z kina artystycznego, w którym każdy kadr może mieć znaczenie – wręcz przeciwnie, praca operatorska w jego filmach jest często niedbała, oświetlenie i plenery są naturalne, a wybrane ujęcia sprawiają wrażenie przypadkowych. W tym przypominają dokument. Oczywiście, te proporcje się zmieniają: kadry „Do utraty tchu”, kręconego na taśmie fotograficznej mogą osobno uchodzić za fotoreportaż, a pewnym fragmentom „Życie swoim życiem” czy „Męski, żeński” niewiele brakuje do dokumentalności; „Kobieta jest kobietą” czy „Szalony Piotruś” są natomiast szalenie wystudiowane i oderwane od rzeczywistości, jednak wszystkie te filmy w pewnych proporcjach zawierają elementy tych trzech stylów. Ewa Mazierska pisze, że „znalezienie własnego głosu przez Godarda polegało na uwolnieniu się od wymogów kina gatunkowego i stworzeniu gatunku własnego, syntezy fikcji i dokumentu etnograficznego, oraz na nasyceniu obrazu i narracji groteską” (2010: 119).

Inną cechą charakterystyczną stylu narracji Godarda na którą wskazuje David Bordwell jest „kognitywne przeładowanie” (1985: 312). W swoich filmach reżyser często rozdziela to, co mówią nam głosy z offu (bohaterowie, narrator) od tego, co prezentowane jest na ekranie, lub ściera kilka równorzędnych ścieżek dźwiękowych, jak w przypadku „Made in USA”, gdzie jesteśmy zmuszeni słuchać jednocześnie wypowiedzi dwójki bohaterów. We wspomnianej już scenie „Szalonego Piotrusia”, gdy słyszymy dialog kochanków, a na ekranie widzimy naprzemiennie różne obrazy, prace uznanych artystów odwracają uwagę od tego, co jest mówione. Notorycznie nie da się rozczytać tekstów pisanych odręcznie: listów i notatek,

a są one prezentowane bez komentarza dźwiękowego. Jednocześnie, jak twierdzi Bordwell, filmy autora wciąż posiadają jakąś fabularną linię, więc widz automatycznie oddziela to, co dla historii jest ważne, od ideologicznych czy artystycznych dygresji, co twórca mu jednak szybko utrudnia, wydłużając to, co „nie należy” do osi filmu, zmuszając do traktowania jego dzieł jako „serii chwil” (1985: 321), co znów przybliży nas do ciągłej terażniejszości owych fabuł.

Takie zabiegi, połączone ze zwyczajowo schematycznymi, płytkimi postaciami (wyjątkami będą Nana i bohaterowie „Pogardy”) i częstą narracją z offu utrudniają widzowi utożsamienie się z bohaterami na ekranie czy chociaż poczucie empatii. Narrator, często spoza diegesis przedstawionego świata (czasem będzie to głos samego Godarda), opowiada nam historię przedstawianą na ekranie, dodaje konteksty lub, wręcz przeciwnie, gmatwa (w „Amatorskim gangu” milknie, mówiąc, że spojrzenia bohaterów zdradzą nam ich myśli – twarze Odile, Franza i Arthura są zupełnie bez wyrazu), stając się dodatkową barierą między widzem a filmem. Podobną funkcję pełnią trudne do zrozumienia wybory techniczne (poszatkowany montaż, niezwiązane z niczym wstawki), „błędy” takie jak niezgodności układu osób i rzeczy w następujących po sobie kadrach czy manipulacje dźwiękiem. To wrażenie potęguje często nieadekwatne, dziwaczne zachowanie bohaterów Godarda, ich nieudolność we wpasowywaniu się w schematy, do których powinni należeć (Michel będący marną imitacją bohatera bogartowskiego). Ta bariera uświadamia nam, że język kina jest inny od języka literatury – semiotyka filmowa miała wpływ na Godarda, a on na nią (Bordwell, 1985: 313). Mazierska wskazuje też na powody pozafilmowe takich wyborów narracyjnych: krytyczną postawę Godarda wobec współczesnej Francji i jej problemy tożsamościowe w tamtym okresie, nie bez związku z historią II wojny światowej (2010: 73). W tym kontekście zdaje się też uzasadnione twierdzenie Bordwella, że Godard w swoich filmach tak naprawdę nie przeprowadza żadnej dogłębnej analizy społeczno-politycznej (1985: 313): to wyjaśniałoby sprzeczne nieraz sygnały wysyłane do widza, jeśli chodzi o stosunek do kobiet czy do polityki (w „Chince” i „2 czy 3 rzeczach, które o niej wiem” dość mocno krytykuje młodych komunistów, choć, jak wiadomo, sympatyzował z tą ideologią).

Rzeczą, której nie wypada pominąć przy charakterystyce tego reżysera, jest cytowanie. Intertekstualność była cechą charakterystyczną nowofalowców, jednak Godard był tym, który twierdził, że niektóre jego filmy w całości składają się z cytatów. Stworzył on z nich swoisty język (Mazierska, 2010: 80), cytował także samego siebie: w filmach

pełnometrażowych rozwija pomysły ze swoich krótkich metraży, w „Kobieta jest kobietą” Alfred, grany przez Jeana-Paula Belmondo, spieszy się, by obejrzeć w telewizji „Do utraty tchu”, a w „Życ własnym życiem” Nana nosi tę samą sukienkę, którą Angela założyła na spotkanie z Alfredem. Język ten jest pełen skrótów, wymaga od widza erudycji (interpretacja „Szalonego Piotrusia” nie jest możliwa bez znajomości malarstwa Renoira i Picassa). Czasem cytaty są ukryte (dopiero w jednym z wywiadów reżyser ujawnił, że listy Michała Anioła i Ulissessa są prawdziwymi listami żołnierzy z wojny w Hiszpanii), więc pozostawia szerokie pole do interpretacji. Warto też dodać, że choć ponoć Godard nie czytał nawet książek, na których opierał swoje filmy (Mazierska, 2010: 11), odniesień do literatury jest w jego dziełach wiele: Szekspir, Aragon, Gorki (podpisany w „Żołnierzyku” jako Stalin). Mapa odniesień Godarda jest bardzo szeroka i otwarta na poszukiwania.

Styl Godarda w jego pierwszym okresie twórczości, choć to jedynie siedem z prawie sześćdziesięcioletniej kariery to temat bardzo szeroki i, mimo wielu opracowań i kilkadziesiąt lat perspektywy, wciąż żywy. Jego filmy, choć często bardzo różne w wyborze zabiegów technicznych, wymowie czy narracji, noszą na sobie piętno jego unikalnego głosu, głosu wielkiego pasjonata medium, człowieka, który poza kinem nie istnieje. Jego filmy z początku lat 60. XX wieku to wciąż wyzwanie dla widzów, przedmiot dyskusji dla filmoznawców i inspiracja dla kolejnych pokoleń twórców.

1.2. Charakterystyka twórczości Wong Kar Waia

By zrozumieć wiele motywów pojawiających się w filmach Wong Kar Waia, należy znać jego biografię oraz szczególny status miasta, w którym się wychował i w którym tworzy, czyli Hongkongu. Wong, urodzony w 1958 roku w Szanghaju, w wieku pięciu lat przeprowadził się do Pachnącego Portu wraz z matką – ojca w Chinach kontynentalnych zatrzymała rewolucja kulturalna („Wong Kar-Wai”, 2010: 74). Przyszły reżyser dorastał więc w atmosferze rozłąki i izolacji, do której przyczyniły się także problemy chłopca z nauką kantońskiego (74), języka trudniejszego od rozpowszechnionego w reszcie Chin mandaryńskiego (Jakubiak, 2007).

Samo miasto, do którego przybył, ma wyjątkowy status polityczny. Przejęty przez Brytyjczyków po pierwszej wojnie opiumowej, przeistoczył się w kolonię Imperium. Na mocy traktatu z 1898 roku, Wielka Brytania otrzymała Hongkong w 99-letnią dzierżawę. Gdy termin ten upływał, podpisano z Chińską Republiką Ludową umowę gwarantującą miastu

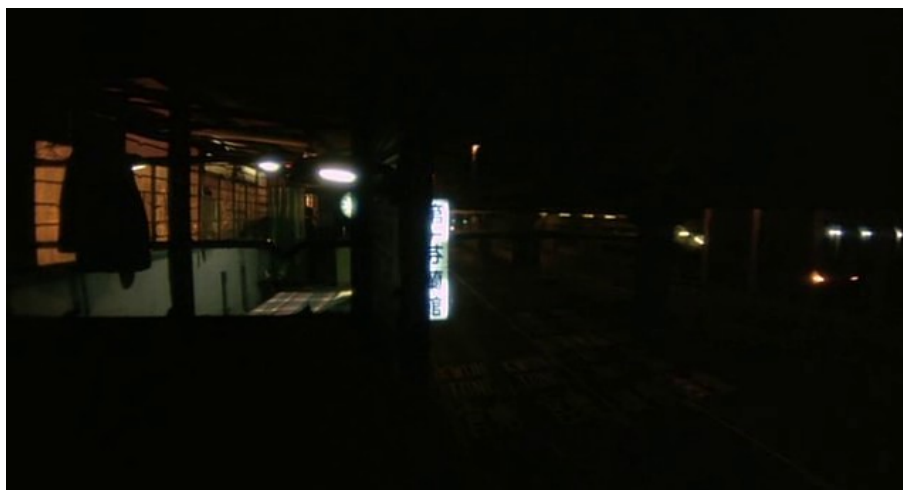
przynajmniej półwieczną ustrojową autonomię od reszty kraju, z wyłączeniem polityki zagranicznej i zbrojnej (Jakubiak, 2007).

Wong Kar Wai nie jest twórcą politycznym, raczej post-ideologicznym (Mazierska, 1999: 84), a jego filmy nie skupiają się na realistycznym obnażaniu problemów związanych z życiem w Hongkongu. Pod naskórkim uniwersalnych opowieści tkwią jednak niepokoje związane z końcem panowania Brytyjczyków i przejściem pod władzę Chin. Trend ten, nazwany *Hong Kong noir*, ujawnia się w całym kinie hongkońskim w okresie od drugiej połowy lat 80. XX wieku aż po rok 1997, kiedy to upływał termin dzierżawy (Kletowski, 2009: 85). Wczesne filmy Wonga, w których łączy on elementy klasycznego kina noir, melodramatu i godardowskie eksperymenty formalne, są jednymi z najbardziej znanych przedstawicieli tego nurtu (87-88). Nie da się też nie zauważyć, że znakomita większość bohaterów jego dzieł należy do społecznych dołów, gnieździ się w mieszkaniach wielkości kilku metrów kwadratowych i spędza większość czasu w tanich knajpkach na targu – choć ich bieda nie jest wspomniana, widok ten kontrastuje z oficjalnym wizerunkiem Hongkongu jako miasta biznesu i finansów, pełnego strzelistych wieżowców.

Stylistyka kina noir najlepiej widoczna jest w „Chungking Express” (1994) i „Upadłych aniołach” (1995), filmach, które w swoisty sposób łączą się w dylogię – ich akcja toczy się w tej samej dzielnicy, w podobnym czasie, opowiada zarówno o zwykłych ludziach, jak i o przestępczym półświatku. Podobieństwa są jednak nie tylko fabularne; całością czyni je sposób przedstawienia w nich miasta, żyjącego szybko, przeludnionego, a jednocześnie alienującego. Portretowanie Hongkongu jako labiryntu przywodzi natomiast na myśl klasyczne produkcje kina hollywoodzkiego lat 40. Podobne wyznaczniki stylu Wonga, choć dopiero w załączku, ujrzymy w jego pierwszym filmie, „Kiedy łyż przeminą” (1988).

Hongkong w „Chungking Express” i „Upadłych aniołach” to metropolia-labirynt, żyjąca głównie nocą, błyszcząca neonami, oświetleniem lokali i blaskiem witryn, wciąż pędząca przed siebie, klaustrofobiczna, wymuszająca ciągły pośpiech. Idealnie oddają to sekwencje otwierające pierwszy z wymienionych filmów. Kamera podąża w nich za kobietą w blond peruce i policjantem nr 223 po zaułkach ogromnego targu w dzielnicy Chungking w pośpiechu, gubiąc osoby, które śledzi i rozmazując obraz, tworząc jaskrawe plamy na czarnym tle wieczoru. Kadry te, nakręcone kamerą z ręki w przyspieszonym tempie, a później odtworzone w zwolnionym, są niewyraźne i „zacinają się”, sprawiając, że widz momentami nie ma pojęcia, co widzi.

Inną cechą charakterystyczną dla metropolii takiej jak Hongkong, jednego z najgęściej zaludnionych obszarów na świecie, jest jej klaustrofobiczna wręcz ciasnota. Bohaterowie filmów Wong Kar Waia poruszają się w zaułkach tak ciasnych, że ledwo mijają się tam dwie osoby, często też przechodzą lub przebiegają przez zaplecza sklepów i punktów usługowych, które są połączone w zdającą się nie mieć końca sieć. Targ, na którym dzieje się większość akcji „Chungking Express”, jest zadaszony, mieści się w nim absolutnie wszystko, o czym można pomyśleć, a jego bohaterowie zdają się go nie opuszczać. Miasto wchodzi też „z butami” do mieszkań: okno policjanta nr 663 wychodzi na ruchome schody; w „Upadłych aniołach” klatka Chi-Minga jest często kadrowana obiektywnym szerokokątnym, zajmując jedynie połowę ekranu, podczas gdy resztę zapełniają znajdujące się tuż obok ulica i wiadukt, sprawiając wrażenie, że mieszka on praktycznie na ulicy, oddzielony jedynie cienką ścianą od ruchu miasta.



Ryc. 1: Mieszkanie Chi-Minga z „Upadłych aniołów”

Początkowe kadry „Chungking Express” ukazują także miasto pogrążone w nieładzie i chaosie: zarówno w „Kiedy łyży przeminą”, jak i „Upadłych aniołach” jesteśmy świadkami brutalnych porachunków gangsterskich, odbywających się nieraz pośród tłumu ludzi, na środku ulicy, w zatłoczonych lokalach. Chi-Ming, po otrzymaniu zlecenia, wchodzi do punktu usługowego w godzinach jego pracy, zabija kilkanaście osób i znika niepostrzeżenie, bez żadnych konsekwencji. W „Kiedy łyży przeminą”, każdy lokal jest „pod ochroną” któregoś z gangów. Z drugiej strony, we wczesnych filmach Wong Kar Waia, przewija się wielu policjantów: dwóch jest głównymi bohaterami „Chungking Express”, w „Dniach naszego

szaleństwa” Su Lizhen zwierza się mundurowemu. Hongkong to realizacja dystopijnych wizji dzieł science-fiction takich jak „Metropolis” lub „Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?”: miasto o hierarchii wertykalnej, gdzie najlepiej sytuowani z góry praktycznie nie stykają się z tymi z dołu (Mazierska, 1999: 38-39), jednak z filmu na film obserwujemy bohaterów coraz lepiej przystosowanych do życia w nim (49-50). Czego Ewa Mazierska nie mogła opisać w swojej książce, to idealizacja Hongkongu z czasów dzieciństwa reżysera w jego późniejszej twórczości – będzie to miasto spokojne, kołyszące się w rytmie walca, piękne mimo niedostatków architektury i ciasnoty mieszkań.

Jak pisze Emilia Olechnowicz w kontekście przedstawień miasta u Wong Kar Waia:

Labirynt wielkiego miasta lekceważy jednostkę i nie dba o jej los. Gwar ulic, pośpiech na stacjach metra, pustka nocnych barów stanowią paradoksalną przestrzeń, w której natłok przypadkowych kontaktów rodzi poczucie izolacji. (2010: 82)

Bohaterowie filmów hongkońskiego reżysera są samotni, często anonimowi nawet dla widza: nie poznajemy imienia policjanta nr 663 czy agentki Chi-Minga z „Upadłych aniołów”, choć są oni jednymi z głównych bohaterów filmu. Często obserwujemy ich jedzących lub pracujących w pojedynkę i słyszymy ich wewnętrzny monolog, którym porządkują świat wokół siebie (Mazierska, 1999: 95). Nie udają im się związki, zakochują się bez wzajemności, ich miłość jest niemożliwa do spełnienia, lub nie chcą, jak Yuddy z „Dni naszego szaleństwa”, „wylądować”, co skazuje ich na samotność w otaczającym ich tłumie i gwarze przeludnionego miasta. Powodem tej samotności bywa zazwyczaj zawrotne tempo życia: policjant nr 663 i Chi-Ming, zabiegani i zmęczeni, nie zauważają zmian dokonywanych w ich mieszkaniach przez Faye i agentkę, spotkania z drugim człowiekiem są przelotne i powierzchowne. Częstym motywem u Wonga jest także mijanie się, niekiedy o milimetry: będzie ono kluczowym elementem „Chungking Express”, ale najpiękniej zostanie zobrazowane w sekwencjach „Spragnionych miłości” (2000) skomponowanych do sentymentalnego walca Shigeru Umebayashi. Relacje między bohaterami opierają się na przypadkowych spotkaniach czy otarciach o siebie w rozpedzonym tłumie, a gdy dochodzi do szansy na jakiś poważniejszy kontakt, któraś ze stron nie ma odwagi na komunikację wprost, więc wysyła sygnały przez dedykowanie piosenek w szafie grającej, telefon, pager, czy przez sprzątanie mieszkania i gotowanie posiłku. Często relacje, mówiąc kolokwialnie, stają na głowie: w „Upadłych aniołach” agentka żyje w hotelu należącym do ojca He Zhiwu, ale do bliższego kontaktu dochodzi między nimi dopiero kiedy oboje już tam nie mieszkają; Charlie

natomiast utrzymuje swój związek za pomocą telefonów. Osamotnienie w tłumie bohaterów podkreśla też sposób ich ukazywania – momentami wybijani jesteśmy z rytmu pędzącej metropolii i obserwujemy osoby poruszające się w zwolnionym tempie wśród masy ludzi sfilmowanej w tempie przyspieszonym, co wyrzuca ich poza czas, pokazuje próby oporu przeciwko szybko umykającemu światu (Aleksandrowicz, 2008: 81-83, Mazierska, 1999: 66-67, Olechnowicz, 2010: 80-81).

Należy nadmienić także, że obraz miasta jako klaustrofobicznego labiryntu, w którym ludzie mieszkają w tanich hotelach, podnajmują pojedyncze pokoje, lub gnieźdzą się w ciasnych mieszkankach, gdzie w tłumie tak naprawdę człowiek jest samotny, nie ogranicza się do Hongkongu. Podobnie przedstawi Wong Kar Wai Buenos Aires i Taipei w „Happy Together” (1997). W debiutanckim filmie reżysera będziemy także świadkami wyjątkowego w kontekście jego późniejszej twórczości skonstrastowania chaosu Hongkongu ze spokojem wsi: Ah Wah odnajduje wytchnienie i azyl w wiosce, w której mieszka jego kuzynka-kochanka. Ten okazuje się jednak krótkotrwały, gdy wzywają go niepozamykane sprawy w mieście. Podobny motyw, miasta skonstrastowanego z naturą, ujawnia się w „Happy Together”, w którym para nieszczęśliwych kochanków widzi ratunek dla swojego związku w wizycie przy wodospadzie Iguazu; ostatecznie do wycieczki we dwójkę nie dochodzi, pojedzie tam sam Liu-Fai, by zamknąć swoją historię z Po-Wingiem.

Punktem wspólnym łączącym filmy Wong Kar Waia z kinem noir jest także wprowadzanie bohaterów filmów jako narratorów (Mazierska, 1999: 44-45). W przeciwieństwie do kina hollywoodzkiego jednak, u hongkońskiego reżysera, wypowiedzi te nie mają na celu podkreślenia ich alienacji (choć takie rzeczywiście są, a konieczność użycia monologu do określania wokół siebie to podkreśla), ale są one jedynie elementem ich strumienia myśli, objawionego tylko widzowi (45). Często też wyznania bohaterów rozmijają się z tym, co widzimy na ekranie, np. He Zhiwu twierdzi, że są oboje z ojcem spokojni, podczas gdy na ekranie jesteśmy świadkami ich niekończących się potyczek, co według Joanny Aleksandrowicz jest elementem postmodernistycznej gry Wonga z odbiorcą, podważającej „realność” tego, co widzi on na ekranie (2008: 111-112). Często też brak nam pewności, z jakiej perspektywy bohaterowie zdają nam relację ze swoich przeżyć – narracja jest prowadzona w czasie przeszłym, ale bohaterowie zdają się nie wiedzieć, co nastąpi za chwilę, czasy są również mieszane w ramach jednej wypowiedzi. Monologi są także jednym z elementów spajających światy przedstawione w poszczególnych filmach: aluzje do ananasów

w puszcze w „Chungking Express” i „Upadłych aniołach” czy te same opowieści o ptaku bez nóg i wypowiedaniu tajemnic do dziury w drzewie, przewijające się w trzech dziełach o latach 60.: „Dniach naszego szaleństwa”, „Spragnionych miłości” i „2046” (2004), wskazują, że opowiadają one o tym samym świecie przedstawionym.

Przypowieść o ptaku bez nóg, który ląduje na ziemi tylko, by umrzeć, to przypowieść opowiadana najpierw przez Yuddy'ego, który pragnie takim ptakiem być – porzuca kolejne kobiety, w końcu także wygodne życie w Hongkongu, tylko po to, by nie osiąść na miejscu. Podobną postacią jest Chi-Ming, a w „2046” stanie się nim pan Chow. Jednak, jak wskazuje Ewa Mazierska, taki tryb życia niesie ze sobą brak zakorzenienia i tożsamości (1999: 59-61), może też, paradoksalnie, prowadzić do zniewolenia, jak w przypadku uwikłania się Ah Waha w struktury mafijne, czy Yiu-faia i Po-winga, nie potrafiących być ze sobą i bez siebie (62-63). Ci dryfujący mężczyźni skonstrastowani są z kobietami, które u Wonga, co nie jest takie oczywiste w kulturze Dalekiego Wschodu, są traktowane na równi z bohaterami płci męskiej. Świadczyć o tym może fakt, iż nawet narracja z offu jest prowadzona w równym stopniu przez bohaterów i bohaterki (z wyjątkiem „Spragnionych miłości”, „2046” i „Wielkiego mistrza” (2013), opowiadanych tylko i wyłącznie z punktu widzenia mężczyzn), co jest fenomenem na skalę światową (82-83). Kobiety u Wonga zawsze pracują, nigdy nie zajmują się domem – nawet pani Chan zamiast gotować, kupuje jedzenie na wynos w barze. Poza wspomnianą przeze mnie bohaterką, zazwyczaj nie dążą one do zamążpójścia, a jedynie do spełnienia w miłości; porzucone, jednak, dają sobie radę o wiele lepiej od mężczyzn. Znamiennym jest fakt, że w „Popiołach czasu” (1994) brat i siostra, Yin i Yang, grani są przez tę samą aktorkę, a później okazują się dwoma wcieleniami kobiety – tak, jakby reżyser dawał znać, że to właśnie płęć piękną uznaje za pełnię (73). Kobiety Wonga także parają się przestępstwem, nie boją się one zdobywać raczej wycofanych społecznie mężczyzn, a Faye i agentka wyraźnie swoich ukochanych fetyszyzują, manifestując swoją miłość przez interakcje z ich przedmiotami (74-75). Ciekawe jest także ujęcie homoseksualizmu w „Happy Together”, w którym portretowanie związku dwóch mężczyzn nie różni się w ogóle od portretowania relacji heteroseksualnej w klasycznym melodramacie.

Obsesją u Wong Kar Waia jest czas. Paniczne próby uchwycenia szybko umykających chwil są dominującym motywem, zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej, w jego filmach opowiadających o czasach współczesnych. Kwestie związane z pamięcią i przeszłością to natomiast główny temat opowieści o latach 60., w szczególności

„Spragnionych miłości” i „2046”. Z jednej strony jesteśmy epatowani dokładnymi wyznacznikami czasu (zegarami, kalendarzami, datami ważności, liczbą godzin upływającą między jednym zdarzeniem a drugim); z drugiej filmy reżysera łamią zasady linearności i chronologii, a przez ciągle powtórzenia historii, przedmiotów i miejsc, mamy wrażenie kolistości czasu (Aleksandrowicz, 2008: 108-109).

Jak pisze o Wongu Ewa Mazierska, jest on „filmowcem nietrwałości” (1999: 5). Wybiera sobie bohaterów zarabiających w profesjach, w których ułamki sekund niekiedy decydują o ich być albo nie być; poruszają się oni po szybko żyjącym, klaustrofobicznym mieście, które żyje całą dobę. Jednocześnie ich życia są monotonne i pełne rutyny, a ich obsesja odmierzenia czasu obiektywnego jest spowodowana brakiem innych wyznaczników zmiany – czas staje się treścią ich życia (1999: 56-57). Według Mazierskiej, ten zlepek rutyny i pośpiechu wywołuje poczucie niestabilności, ciągłej tymczasowości życia bohaterów i braku ich zakorzenienia w przyszłości (57-58); jak pisze Emilia Olechnowicz, filmy Wonga o latach 90. to „następstwo umykających chwil” (2010: 80). Nagle usuwając policjanta nr 223 i kobietę w blond peruce z fabuły „Chungking Express” czy przeplatając brutalną historię mordercy na zlecenie perypetiami sympatycznego niemowcy w „Upadłych aniołach” reżyser każe widzowi się skupić na diegetycznym tu i teraz oraz zapomnieć o tym, co działo się przed chwilą. Podobnie funkcjonują bohaterowie współczesnych filmów Wonga – nawet, jeśli wspominają jakieś wydarzenia z przeszłości, szybko starają się o nich zapomnieć: policjant nr 223 przestaje myśleć o ukochanej po miesiącu od zerwania, nr 663 odnajduje „zastępstwo” za swoją dziewczynę-stewardessę w postaci Faye, agentka nie wspomina Chi-Minga po tym, jak ginie on w swojej ostatniej akcji.

Ta ulotność chwil i zawrotne tempo współczesnego życia Hongkongu są pokazane jeszcze lepiej w warstwie technicznej filmów niż ich fabularnym wymiarze. Joanna Aleksandrowicz pisze o „rozedrganym ruchu kamery, która wydaje się uparcie dążyć do uchwycenia czasu na gorącym uczynku przemijania” (2008: 8). Rzeczywiście, wykorzystanie przez Wong Kar Waia pracy kamery, światła, kolorów i montażu do przedstawienia swojej wizji czasu i przestrzeni jest czymś unikalnym, sprawiającym, że mimo różnej tematyki i osadzenia gatunkowego jego dzieł, widz nie ma problemu z odróżnieniem ich od prac innych reżyserów.

Narracja w filmach Wonga stopniowo ewoluowała od standardowej, linearnej w „Kiedy łyzy przeminą” do zagmatwanej mozaiki, którą można odczytać jedynie po

kilkukrotnym obejrzeniu filmu. W „Chungking Express” niespodziewanie tracimy pierwszy główny wątek z oczu i jest on zastąpiony innym, równoległym w czasie. W „Upadłych aniołach” wątki głównych bohaterów nieustannie się przeplatają, w „Happy Together” znów mamy do czynienia z nieoczekiwanie wprowadzoną kolejną postacią, na której skupia się opowiadanie. W filmach o latach 60., szczególnie w „Spragnionych miłości” i „2046”, wymieszane są wspomnienia i fantazje z tym, co odbywa się „tu i teraz”, a przejścia z jednego planu czasowego na inny odbywają się niespodziewanie i niepostrzeżenie; czasem trudno jest nawet określić, do której płaszczyzny filmu dana scena przynależy. Osobną kategorię stwarzają tu „Popioły czasu”, opowieść o Chinach z czasów zamierzchłych, w których również mamy do czynienia z kalejdoskopem miejsc i czasów, jednak przypominają one cykliczną konstrukcję legendy.

Zamieszanie chronologiczne sprawia, że opowiadana fabuła zostaje zepchnięta na margines, a widz nie jest w stanie skupić się na ciągle urywanej akcji, która raz po raz ustępuje miejsca aspektowi wizualnemu (Mazierska, 1999: 20-21). W swoich filmach Wong, jak rasowy postmodernista, zrównuje w hierarchii wątek główny z marginalnymi, nagle wprowadzając nowych bohaterów niezwiązanych z dotychczasowym diegesis (przykładem może być „Brzytwa” z „Wielkiego mistrza”, który poza krótkim spotkaniem z Gong Er nie ma zupełnie związku z głównym wątkiem filmu) lub urywając nagle ważne, zdawałoby się, linie fabularne. I Emilia Olechnowicz, i Joanna Aleksandrowicz zwracają uwagę na podobieństwo struktury filmów reżysera do wierszy haiku, których funkcją jest stworzenie pewnej całości składającej się z pozoru nie przystających do siebie części oraz ukazanie objawienia tego, co niezwykle w tym, co zwyczajne – u Wonga kadry nie mające nic wspólnego z fabułą nabierają nowych znaczeń w kontekście reszty filmu, a obsesyjne wręcz skupienie na zwyczajnych przedmiotach doprowadza do estetycznej ekstazy (Aleksandrowicz, 2008: 90-91; Olechnowicz, 2010: 80). Filmy te więc nie są napędzane przez, jak to jest w kinie tradycyjnym, fabułę, ale przez wewnętrzny rytm, jak u Dżigi Wiertowa (Mazierska, 1999: 23). Elementami łączącymi te niespójne historie, często pojawiającymi się w różnych filmach, będą: narracja pozakadrowa, przedmioty, miejsca, osoby, gesty, czy w końcu muzyka: przez kilka dzieł przewija się motyw kochanków jadących taksówkami, we wszystkich filmach o latach 60. pojawia się bohaterka o nazwisku Su Lizhen, w „Jagodowej miłości” (2007) i „Chungking Express” klucze zdeponowane w barze będą oznaczać koniec związku; bar „Midnight Express” pojawia się w „Chungking Express” i

„Upadłych aniołach”, Su Lizhen opierająca się o ścianę w „2046” odsyła nas do Su Lizhen przyjmującej podobną pozycję w „Spragnionych miłości”; przykłady można mnożyć, jednak elementy te łączą nie tylko fabuły poszczególnych utworów, ale i cały dorobek reżysera, opowiadający o różnych czasach, kontynentach i ludziach, spajając jego styl.

Nagłe przeskoki w czasie i przestrzeni, niemożliwa do rozwikłania chronologia i montaż rodem z teledysku podkreślają szybkość przemijania i nieuchwytność terażniejszości we współczesnym świecie. Dużą przemianę w wyborze tematyki i jej portretowaniu odnajdziemy po roku 1997, kiedy to hongkoński reżyser postanowi cofnąć się do czasów swojego dzieciństwa w „Spragnionych miłości” i „2046”, które są także domknięciem wątków z „Dni naszego szaleństwa”, utworu o wiele wcześniejszego. Istotna jest tutaj właśnie data: w 1997 roku Hongkong przeszedł pod władzę Chin, zachowując wciąż jednak autonomię, a więc obawy i napięcia związane z tym wydarzeniem, napędzające podgatunek *Hong Kong noir*, straciły ważność. Aluzje polityczne nie znikną jednak z twórczości Wonga, czego najpełniejszym przejawem jest tytuł „2046”, oznaczający numer pokoju hotelowego, w którym pan Chow spotyka się z panią Chan w „Spragnionych miłości”, ale także nawiązujący do roku 2047, daty pełnej integracji Hongkongu z ChRL.

„Spragnionych miłości”, „2046”, ale także i sporo wcześniejsze „Dni naszego szaleństwa” cechuje zupełnie inny styl narracji niż chociażby „Chungking Express”. Tu kamera nie gubi się w tłumie ludzi, bo tegoż zupełnie nie ma, choć, jak pisze Ewa Mazierska, lata 60. to okres intensywnej industrializacji Pachnącego Portu (1999: 37). Subtelniejsza praca kamery, bardziej stonowane kolory i, przede wszystkim, o wiele spokojniejszy rytm narracji poddany walcom Shigeru Umebayashi i jazzowym standardom z epoki ukazują zupełnie inny obraz Hongkongu oraz życia w nim.

Podczas gdy filmy Wonga o latach 80. i 90. to umykanie chwil i gorączkowe łapanie terażniejszości, jego powroty do lat dzieciństwa, to, jak pisze Emilia Olechnowicz, „nawarstwienie planów czasowych” (2010: 80). O wiele większą rolę odgrywa w nich przeszłość i pamięć, nawet już w „Dniach naszego szaleństwa”, gdzie Yuddy wybiera się na Filipiny, by poznać swoją biologiczną matkę. W „Spragnionych miłości” i „2046” natomiast będą to wspomnienia o uczuciu do pani Chan oraz o innych kobietach w życiu pana Chow, pojawiających się na kartach jego powieści. Bohaterowie tych filmów żyją wolniej, również dlatego, że nie walczą o utrzymanie: Yuddy ma zapewnione dobre życie dzięki przybranej matce, a bohaterowie i bohaterki filmów o panu Chow zarabiają pieniądze pozwalające im na

w miarę wygodne i stabilne życie. Wciąż jednak są to osoby żyjące w obdrapanych budynkach, a w przypadku dwóch ostatnich filmów, podnajmujące niewielkie pokoje w mieszkaniach i hotelach. Co jest interesujące, bohaterowie „Spragnionych miłości” i „2046” nie są tak wyalienowani: mieszkanie pani Koo jest pełne życia, a ludzie często przebywają w nim razem. Samotność obojga bohaterów to ich osobisty wybór. Wciąż jednak w tych filmach reżyser opowiada nam o niemożności poznania i kontaktu z drugą osobą: mimo miłości łączącej bohaterów „Spragnionych miłości”, czy chociażby przyjaźni pana Chow z córką właściciela hotelu w „2046”, wciąż mamy wrażenie, że tkwi między nimi jakaś niewidzialna bariera, uniemożliwiająca im porozumienie, a kochankom – spełnienie. Jeśli nawet uczucie doprowadza do szczęśliwego finału – jak w przypadku Jing Wen i jej japońskiego chłopaka – nie jesteśmy tego świadkami, a jedynie słyszymy zdawaną relację. Najbardziej podkreślone jest to w „Dniach naszego szaleństwa”, w których Hongkong jest miastem wyludnionym nocą, a samotność sprawia, że Su Lizhen zwierza się świeżo poznanemu policjantowi.

Inny rytm życia w opisywanej dekadzie jest również podkreślony częstymi spowolnieniami tempa, dzięki czemu kamera kontempluje niezwykle delikatne i wyrafinowane gesty bohaterów, szczególnie dostojnej pani Chan, której każdy ruch wydaje się krokiem tanecznym. Filmowany w ten sposób będzie też na przykład dym papierosowy czy deszcz, wpisując wszystkie pokazywane nam zdarzenia w melancholijne ramy wspomnień utraconych chwil i niespełnionej miłości. Joanna Aleksandrowicz zwraca również uwagę na częste przesłonięcia pokazywanych obiektów i osób, co wzmacnia nastrój niedopowiedzeń i tajemnicy (2008: 41-42).

Tym, co nadaje tym filmom strukturę wspomnień, jest subtelny montaż. Dzięki niedostrzegalnym cięciom i dyskretnym zmianom w kadrze oraz brakom w logicznym kontinuum, jak zmiana sukienki pani Chan, czy fakt, że strzepuje ona wodę z rąk, mimo iż chwilę wcześniej widzieliśmy, że deszcz spadł po tym, jak weszła do restauracji, widz dostrzega, że to, z czym mamy do czynienia, to jedynie wspomnienia pana Chow, niedoskonałe, przemieszane, będące fragmentami jego strumienia świadomości, kreując jednocześnie nostalgiczny nastrój. W „2046” nawet zmiana czasu i przestrzeni będzie odbywać się przez miękkie cięcie: najazd na ciemną ścianę lub tkaninę i przejście kamery do następnego ujęcia. W tym filmie również kwestie pamięci nabierają jeszcze ważniejszej roli, zarówno poprzez ukrywające się wciąż pod powierzchnią wspomnienie o pani Chan (choć pojawi się ona w retrospekcji tylko raz, a pan Chow opowie o ich związku tylko jednej

osobie, widz, który widział wcześniej „Spragnionych miłości” zauważy z łatwością, że obecne zachowanie bohatera jest rezultatem tamtej historii), jak i przez tematykę powieści pisarza, której protagonista wyrusza do tytułowego 2046, by odzyskać swoje wspomnienia.

Taniec i ruch to elementy ważne nie tylko w późniejszej twórczości Wonga – przewija się on we wszystkich jego dziełach, poczynając od „Kiedy łyży przeminą”, w którym to sceny walki, kręcone w zwolnionym tempie nabierają charakteru odrealnionej, spektakularnej choreografii (Aleksandrowicz, 2008: 83). Dużą rolę w jego filmach odgrywa ścieżka dźwiękowa, która niejednokrotnie nadaje rytm i charakter ruchu postaciom na ekranie, także wielu bohaterów tańczy dosłownie – Mimi z „Dni naszego szaleństwa”, Faye, panna Bai z „2046”, czy Liu-fai i Po-wing. Jednak najbardziej fascynujący jest sposób, w jaki reżyser przekształca codzienne gesty i czynności w sensualny spektakl właśnie dzięki dopasowaniu rytmu ruchów aktorów do muzyki i odpowiednim filmowaniu ich, polegającym na skrajnej estetyzacji przedstawianego świata. Choreografii podlegają także przedmioty: zasłony, kiwająca się lampa, kołyszący się termos pani Chan, czy ruch uliczny, jak choćby w przywoływanych już przeze mnie sekwencjach otwierających „Chungking Express”. Często gesty u Wonga są multiplikowane, pokazywane z różnych perspektyw; czasem powtórzenia te, mimo iż dotyczą tej samej chwili, różnią się od siebie nieznacznie. Z jednej strony wywołuje to uczucie zapętlenia czasu, jego kolistości, zawieszenia w teraźniejszości, a z drugiej wskazuje widzowi, że to, co widzimy na ekranie, to jedynie niedoskonale reprodukcje pamięci (93-95).

Przez ciągłą celebrację ruchu, momenty w filmach Wonga, gdzie na chwilę występuje jego zatrzymanie wyróżniają się i nabierają kolejnych znaczeń, związanych z przemijaniem i końcem. W „Chungking Express” wszystko zastyga, gdy policjant nr 223 wpada na kobietę w blond peruce i w ostatniej scenie, w której widzimy Faye pracującą w barze. W tym kontekście, najdrastyczniejszą rolę pełnią fotografie: w „2046” widzimy zdjęcia Mimi-Lulu zbryzgane jej własną krwią po tym, jak została zabita przez zazdrosnego chłopaka; w „Wielkim mistrzu” zdjęcie rodzinne jest po chwili niszczone przez eksplozję bomby, oznaczającej początek okupacji japońskiej i koniec świata, jakim znają go bohaterowie.

Ruch u Wonga, jak wiele innych elementów jego filmów, służy portretowaniu czasu. Jak pisze Aleksandrowicz, „akcja staje się jedynie pretekstem, materiałem, na którym zobrazować można mechanizmy przemijania” (80). Zawrotny rytm współczesnych filmów, wysmakowana choreografia dzieł o latach 60., czy symbolika stojąca za bezruchem i

fotografiami, jakie napotkać możemy przez całą twórczość reżysera, zdają się potwierdzać tę teorię.

To, co uderza już przy pierwszym obejrzeniu któregoś z filmów omawianego tu autora, to ich niezwykła sensualność. Przemijanie, ulotność i pamięć skupiają się u niego również, podobnie jak u Prousta, w przedmiotach i przez nie przepływają (Aleksandrowicz, 2008: 7). Cechą charakterystyczną wongowskiego obrazowania świata jest jego skrajna estetyzacja, ukazująca piękno w najbanalniejszych gestach, odrapanych ścianach kamienic, prostych strojach bohaterów. To, oczywiście, implikuje także ogromne znaczenie koloru w twórczości reżysera, który często będzie stanowił o nastroju danej sceny czy całego filmu. Duża ilość zbliżeń na niewielkie elementy wystroju wewnątrz czy pojedyncze części ciała bohaterów, estetyczna kontemplacja krajobrazów i przedmiotów, nie służą w żaden sposób fabule: to jedynie kolejne próby uchwycenia przez reżysera szybko ulatujących chwil (91). Jednocześnie przedmioty mogą pełnić funkcję symboliczną lub fabularną: wspomniane już przeze mnie klucze w „Jagodowej miłości” i „Chungking Express” symbolizują koniec miłości, a guzik w „Wielkim mistrzu” jest dla bohatera wspomnieniem tego, co utracił przez wojnę i nadzieją na nadrobienie strat. Przez przedmioty bohaterowie realizują swoje niespełnione potrzeby (jak policjant nr 663, który przez rozmowy ze ścierką lub maskotką wyraża swój ból po rozstaniu z ukochaną), lub próbują osiągnąć bliskość z obiektem niespełnionego uczucia (agentka w „Upadłych aniołach” paląca papierosy Chi-Minga i masturbująca się na jego łóżku). Jak wskazuje Olechnowicz, dużą rolę pełnią też u Wonga stroje: to one nadają postaciom ich formę, tak jak dopasowane sukienki pani Chan czynią jej ruchy powściągliwymi i eleganckimi (2010: 83-84).

Warto też zwrócić uwagę na fakt, że Wong estetyzuje i przedstawia tak samo przedmioty, jak i ludzi, czyniąc spektaklem zarówno kobiety, jak i mężczyzn (Aleksandrowicz, 2008: 128). Ponadto, mężczyźni u tego twórcy nie są przystojni, ale piękni (Mazierska, 1999: 81); duża w tym zasługa głównego wongowskiego aktora, Tony'ego Leunga, którego kamera Christophera Doyle'a zdaje się kochać. Ciała bohaterów, sposób poruszania się, gesty, twarze, są kontemplowane przez kamerę podobnie do scenografii, na tle której występują, są też tak samo skrajnie estetyzowane jak przedmioty codziennej konsumpcji, co doprowadza do ich dehumanizacji (24-26). Jak pisze Aleksandrowicz za Larrym Grossem, Wong realizuje „dokumenty o cielesności swoich aktorów”, którzy przez obecność na ekranie stają się elementami wizualnego spektaklu (2008: 128).

Uprzedmiotowienie to niekiedy łączy się także z dyskretną erotyzacją, jak w przypadku półnagiego ciała stewardessy z „Chungking Express” na którym policjant nr 663 bawi się samolotami, napięcia bohaterów „Spragnionych miłości” skrywanego w delikatnych gestach i spojrzeniach, czy tańca Liu-faia i Po-winga w „Happy Together”. Są to jednak chwile rzadkie, a sceny erotyczne pojawiają się tylko w „Upadłych aniołach” i „2046”: w pozostałych uczucia bohaterów pozostają w sferze niedopowiedzeń, wyrażane mową ciała, jako że bohaterowie również bardzo rzadko decydują się na wyznanie swojej miłości wprost; będą ją raczej wyrażać gotując posiłki i czyniąc małe prezenty, a nawet włamując się do mieszkania ukochanego i sprząając je, jak Faye.

Niezwykła estetyzacja i sensualność filmów Wonga wynika przede wszystkim z jego skupienia na warstwie wizualnej filmów, precyzyjnej kompozycji kadrów i przemyślanym doborze stylu pracy operatorskiej do ich tematyki. Dzięki temu znaczenie jego dzieł jest wyznaczane przez ich styl (Aleksandrowicz, 2008: 39-40). Kamera z ręki, szybkie jazdy, rozmazane kadry towarzyszyć będą nam w opowieściach o pośpiechu współczesnej metropolii; statyczność, spacerowe tempo i melancholijna kontemplacja detali wyznaczają historie Wonga o nostalgii i utracie. Praca kamery będzie też zmieniać się pod wpływem emocji bohaterów, czy poszczególnych wydarzeń, jak w przypadku „Chungking Esxpress”, w którym zwalnia ona, kiedy postaci celebrytują małe przyjemności. Kadry natomiast są często przedzielane, ukazując nam dwa odrębne plany zdarzeń, albo umieszczając bohaterów w kontekście czasu i przestrzeni (48-49). We wczesnych filmach Wonga użycie szerokokątnego obiektywu dodatkowo podkreśla alienację bohaterów i odrealnia prezentowany nam świat.

Dodatkowym faktorem odrealniającym to, co widzimy na ekranie, jest wykorzystanie koloru i światła. Jak już wspominałam, opowieści o świecie współczesnym definiują silne kontrasty czerni i jaskrawych kolorów miejskich neonów, w filmach o latach 60. natomiast dominują barwy stonowane, ciepłe, „głębokie”. Każdy z nich będzie miał jednak swoją własną kolorystykę, kreującą nastrój utworu. Barwy służą także reżyserowi do ustalenia kompozycji kadru – dzięki wykorzystaniu kontrastów między nimi jest on w stanie stworzyć dwa odrębne plany czasowe, jak na przykład w scenie „Upadłych aniołów”, w której agentka na pierwszym planie, w czerwieniach, siedzi zamyślona, a w tle, w błękitach, rozgrywa się bijatyka (Aleksandrowicz, 2008: 58). Barwy u Wonga mają, oczywiście, swój wymiar symboliczny: czerwień hotelowych wnętrz w „Spragnionych miłości” wskazuje na przestrzeń, gdzie kochankowie mogą przez chwilę być razem; chłodne błękity w „Happy Together”

oznaczają miejsca, które mają dać bohaterom ukojenie.

Światło u hongkońskiego reżysera ma podobną funkcję tworzenia wizualnego języka poszczególnych filmów, podkreśla też ono ulotność prezentowanych chwil (66-67), pełni również ono szereg funkcji nadających ton poszczególnym scenom i całym filmom, stanowiąc optyczny ekwiwalent opisu nastroju i emocji. Zmiany światła w obrębie jednej sceny natomiast oznaczać będą upływ czasu poza unieruchomionym w kontemplacji bohaterem. We wczesnej twórczości Wonga nadaje ono także kadrom, razem z szerokokątnym obiektywem i jaskrawymi barwami, onirycznego charakteru. Nagłe rozświetlenia obrazu, podobnie jak zwolnienia tempa, wskazują na chwile szczęścia bohaterów, a zaciemnienia na zakończenia: życia, uczuć, nadziei (68-69).

Jak można wnioskować z opisaney tu przeze mnie ilości wyznaczników stylu Wong Kar Waia, szczególnie tych wizualnych, jego filmowy język cechuje barokowość i natłok środków wyrazu, a silna stylizacja obrazów stanowi w dużej mierze ich tematykę, spychając na margines fabułę, czyniąc jego twórczość postmodernistycznie powierzchowną, co jednak nie oznacza jej płytkości (127). Ta efektowność i estetyzacja nieuchronnie prowadzą do spektakularności, wyrazistej szczególnie w filmach nawiązujących do gatunku *wuxia*, filmów o sztukach walki: „Kiedy łyż przeminą”, „Popiołach czasu” i „Wielkim mistrzu” oraz w „Upadłych aniołach”, gdzie kilkakrotnie jesteśmy świadkami zabójstw dokonywanych przez Chi-Minga. Przemoc w nich, poddana silnej estetyzacji i przedstawiona jako wyrafinowana choreografia, traci na swoim szokującym wymiarze, a staje się kolejnym wyrazem fascynacji ruchem i kontemplacją prezentowanego otoczenia (129-130). Ostatni film Wonga osiągnął w tej kwestii najwyższy możliwy poziom, poświęcając wiele czasu choreograficznie skomplikowanym i fizycznie niemożliwym scenom walk mistrzów kung fu, ukazując ich piękno i spektakularność w całej krasie.

Filmy *wuxia* to nie jedyny gatunek, po jaki sięga Wong w swojej twórczości: przewijają się w niej również motywy znane z azjatyckich filmów gangsterskich, melodramatów, science-fiction, kina drogi, a w „Wielkim mistrzu” także z filmów historycznych (choć elementy historii wkradały się już do „Spragnionych miłości” i „2046”, nie była jednak ona tam tak ważnym elementem tła, jak ta opowieść o naprawdę żyjącej legendzie kung fu, Ip Manie). Zazwyczaj jednak są one dla hongkońskiego autora tylko bazą, by snuć na ekranie impresje na temat umykającego czasu i pamięci; nie znamy powodów stojących za zleceniami Chi-Minga, nie mierzy się on z jakimś jednym wrogiem, jak

wymagałaby tego klasyczna opowieść gangsterska, niezbyt wiele wiemy o zleceniu, nad którym pracuje kobieta w blond peruce, nie widzimy policjantów łapiących przestępców, elementy science-fiction w „2046” są tak naprawdę trawestacją wspomnień pana Chow, a bohaterowie „Happy Together” spędzają więcej czasu nad mapą niż jadąc. Jedynie wątki melodramatyczne są skonstruowane w swoim rdzeniu dość tradycyjnie, jednak trudno powiedzieć, że „Spragnieni miłości” czy wątek Faye i policjanta nr 663 w „Chungking Express” są klasycznie skonstruowane. Na tym tle wyróżniają się dwa ostatnie filmy reżysera, bardzo „amerykańska” „Jagodowa miłość” oraz historyczny spektakl „Wielki mistrz”, oba zbudowane dość linearnie i tradycyjnie, niepozbawione jednak znaków łączących je zresztą jego twórczości.

Wong Kar Wai jest jednym z najbardziej znanych autorów kina azjatyckiego, a jego filmy, choć osadzone głównie w Hongkongu, są zrozumiałe pod każdą szerokością geograficzną. Zawdzięcza to powodzenie skupieniu się na losach jednostek i stworzeniu swojego własnego języka filmowego, opartego na tym, co wyróżnia to medium spośród innych: wizualności, ruchu, montażu. Skrajna estetyzacja ciał, gestów, miejsc i przedmiotów, dostosowanie ruchu do muzyki, zabawy tempem i kolorem sprawiają, że wytworzył on własny, rozpoznawalny styl, a ze swojego nazwiska uczynił jedną z najbardziej rozpoznawalnych marek we współczesnym kinie.

ROZDZIAŁ II

2.1. Rozwój, aktorzy, postaci

Zdawać by się mogło, że poza nieodłącznymi ciemnymi okularami, Jean-Luca Godarda i Wong Kar Waia dzieli wszystko: czas debiutu, szerokość geograficzna, krąg kulturowy, wykształcenie, wygląd metropolii, którą obrazują. Gdy odrzuci się jednak powłokę egzotyczności u Wonga i patynę czasu u Godarda, można zauważyć między tymi dwoma twórcami zadziwiająco wiele punktów wspólnych, co postaram się wykazać w niniejszym rozdziale.

Obu reżyserów łączy niewątpliwie podobny kierunek ewolucji stylu ich artystycznej wypowiedzi: od stosunkowo zrozumiałego fabularnie, narracyjnie linearnego kina opartego na gatunkach do coraz większych eksperymentów z czasem, montażem i chronologią zdarzeń. Godard zaczął karierę od „Do utraty tchu”, choć rewolucyjnej, to dość prostej zabawy formalnymi aspektami kina i gatunkiem filmowym, a zakończył omawiany okres „Weekendem”, opowieścią w gruncie rzeczy bez fabuły, w której znaczenia wydobywały się przez zderzenie ze sobą scen pozornie bez związku; Wong debiutował „Kiedy lzy przeminą”, dość konwencjonalnym utworem z gatunku *wuxia*, by już kilka lat później dezorientować widza eksperymentami formalnymi „Chungking Express” czy mnogością planów czasowych w „2046”.

„[Filmy reżysera] mają w sobie zawsze ogromną dozę improwizacji, powstają nieraz bez scenariusza, co nadaje im szczególną świeżość i spontaniczność” (Aleksandrowicz, 2008: 44) – ten cytat, w intencji autorki o Wong Kar Waiu, można by również odnieść do Jean-Luca Godarda, którego „Do utraty tchu”, jak już wcześniej pisałam, powstało bez scenariusza, a reżyser kontynuował ten styl pracy w późniejszej twórczości. Tym samym inna jest od standardowej rola aktorów w twórczości obu autorów: zamiast odgrywać z góry ustalone w scenariuszu postaci, wkładają oni do filmu własne osoby, co sprawia, że reżyserzy

przystosowują swoje dzieła do ich właściwości i charakterów. To także tłumaczy stale przewijające się przez filmy Godarda i Wonga te same twarze: u Francuza będą to Anna Karina i Jean-Paul Belmondo, a później Jean-Pierre L aud; u Hongkończyka na przykład Tony Leung i Maggie Cheung, choć praktycznie w każdym jego filmie gra stały zestaw aktorów.

Dobór aktorów u Jean-Luca Godarda był wypadkową jego życia osobistego (jego partnerki życiowe s a także jego aktorkami) oraz tego, jak przedstawiał on otaczajac  go rzeczywistość: łobuzerski, niepokorny Jean-Paul Belmondo był idealnym wcieleniem wczesnego bohatera godardowskiego, drobnego przestępcy radzacego sobie jak umie w powojennej rzeczywistości Francji, a Anna Karina doskonale przedstawiała rozkapryzione, głupiutkie, ale pełne uczuć dziewczęta; Jean-Pierre L aud natomiast, który za spraw  ról u Truffaut stał się twarzą Nowej Fali, został wybrany przez reżysera, by w jego postnowofalowej twórczości uosabiać pokolenie, do którego należał, a które doprowadziło do Marca '68 (Mazierska, 2010: 112-113). Wong, którego niespecjalnie interesuje aktualność i ideologia, aktorów dobiera według ich wyglądu i osobowości pozaekranowej: Tony Leung zawsze jest ciepłym, uczciwym wrażliwcem, na co niewątpliwie ma wplyw jego wygląd zewnętrzny, Maggie Cheung, kobieta o dość chłodnej urodzie, zawsze gra bohaterki, które, choć targane emocjami, w końcu radz  sobie bez obiektu ich uczuć, okazujac niewiele na zewnątrz. Ponadto, imiona niektórych jego bohaterów są rzeczywistymi imionami aktorów: w „Upadłych aniołach” Charlie Young gra Charlie Young, a Faye z „Chungking Express” w rzeczywistości nazywa się Faye Wong; dodatkowo, w tym drugim filmie bohaterowie słuchają piosenek w jej (aktorki) wykonaniu, co jest wyraźnym wskazaniem na pomieszanie tego, co w filmie z tym, co poza planem. W efekcie więc, mimo iź odtwórcy ról u Godarda i Wonga są aktorami profesjonalnymi, wykorzystywani są tak, jak od początku kina uzywano naturszczyków – do potwierdzenia autentyczności i szczeroci ich dzieł oraz, szczególnie w przypadku Hongkończyka, do obserwacji ich cielesności. Taka eksploracja, wymyślona przez francuskich nowofalowców, została nazwana „profesjonalnym nie-aktorstwem”. Jak pisze Karol Jachymek:

Bohater filmowy przestał być wówczas rozumiany wyłacznie jako nośniki akcji, definiowany głównie poprzez przyczynowo-skutkowe działanie, w strukturze filmu pełniac niejako funkcję idei bądź teź wyobrażenia, którego celem stało się przede wszystkim ekranowe trwanie lub wręcz kontemplacja. (2013: 8)

Tak samo u Francuza, jak i u Hongkończyka, bohaterowie są obiektami kontemplacji kamery, a ich ciała stają się kluczowym elementem fabuły. U Godarda będą to najczęściej twarze aktorów, które są pokazywane na zbliżeniach pod byle pretekstem, ale także ich ogólny sposób bycia i poruszania się. Podobnie będzie u Wonga, choć u tego autora ludzie ulegają większemu uprzedmiotowieniu, stając się nieraz jedynie elementami scenografii, obiektami estetycznej kontemplacji takimi samymi jak tkaniny, dym papierosowy, czy bibeloty stojące na biurku.

Uderzające jest podobieństwo charakterologiczne postaci Godarda i Wonga. Obaj skupiają się na ludziach młodych, zwykłych, najczęściej ze społecznych nizin, bez korzeni w postaci rodziny. U obu filmowców bardzo często pojawia się postać drobnego przestępcy, trochę nieudolnego, zagubionego i sympatycznego, u obu także ci uroczy łobuzi jednak potrafią zabić z zimną krwią, gdy wymaga tego sytuacja czy zakres obowiązków. Podobieństwa można także odnaleźć w postaciach kobiecych – są one niewątpliwie, zarówno u Francuza, jak i Hongkończyka, żywiołami, które odmieniają życia bohaterów; najbardziej godardowska będzie w tym sensie Faye z „Chungking Express”, dziewczyna nieco dziecinna i zwariowana, ale doskonale wiedząca czego pragnie i realizująca to z uporem graniczącym z obsesją – podobne bohaterki można odnaleźć w *emploi* Anny Kariny, szczególnie w „Kobieta jest kobietą”, w której gra ona młodą dziewczynę próbującą namówić swojego partnera na dziecko, a przy jego oporze posuwającą się do zdrady. U obu twórców ważny staje się także dyskurs feministyczny i równościowy. U Godarda kobiety są z reguły wykorzystywane i poniżane przez mężczyzn, jednak to one w gruncie rzeczy są jednostkami lepiej radzącymi sobie z życiem (zarabiają na rodziny) i niezależnymi. U Wonga natomiast bohaterki biorą równoprawny udział w filmie, będąc głównymi postaciami i narratorkami, okazującymi się być osobami lepiej niż jego mężczyźni przystosowanymi do funkcjonowania w zawrotnym tempie życia wielkiej metropolii. Wong czyniąc, co bardzo rzadkie w filmie jako całości, kobiety pozaekranowymi narratorkami swoich filmów, sprzeciwia się mizoginistycznemu modelowi kina hollywoodzkiego (Mazierska, 1999: 83) – podobny ruch wykonuje w swojej wczesnej twórczości Godard, zderzając przemoc wobec kobiet z romansową kanwą opowieści o damsko-męskich relacjach w kulturze.

Należy jednak pamiętać, że w przypadku obu twórców postaci są płytkie, brakuje im psychologicznego drugiego dna, które pozwala widzowi zrozumieć ich zachowanie. Stąd niektóre zachowania bohaterek Godarda można uznać za kaprys, a wybory postaci u Wonga

bywają niezrozumiałe bądź zupełnie nielogiczne, wyjaśniają się dopiero (czasem) w warstwie narracji pozakadrowej. Jak pisze Ewa Mazierska, obaj twórcy skupiają się na tym, co jest, nie tłumacząc przyczyn kluczowych zdarzeń: dlaczego Nana z „Życ własnym życiem” została prostytutką, dlaczego Yiu-fai i Po-wing z „Happy Together” się rozstają (1999: 27-28). Takie postępowanie można też tłumaczyć faktem, iż obaj reżyserzy w warstwie czasowej skupiają się na teraźniejszości, a ich zabiegi formalne uniemożliwiają widzowi nakreślenie spójnego czasowo portretu osób na ekranie. Zarówno dla Godarda, jak i Wonga, nie jest ważna psychologia postaci i fabularność obrazów, tylko cechy typowo filmowe ich dzieł, stworzenie własnego języka opartego na wizualności, montażu i dźwięku. Wszystkimi tymi kwestiami zajmę się w dalszej części niniejszego rozdziału.

Niechęć twórców do stworzenia wiarygodnej psychologii postaci wiąże się także z brakiem korzeni tychże. Tak samo u Godarda, jak i Wonga, prawie wszyscy bohaterowie pozbawieni są korzeni: rodziny, domów oferujących schronienie, informacji na temat pochodzenia i dziedzictwa kulturowego. Postaci u obu autorów, choć często bardzo młode, rzadko posiadają rodziców, nawet matka Yuddy'ego jest matką przybraną, a biologicznej nie poznajemy; nie wspominają oni też dzieciństwa, żyją zupełnie tu i teraz. Często są imigrantami, szczególnie u Wonga, który sam przyjechał do Hongkongu z Chin i którego bohaterowie zazwyczaj są przybyszami z prowincji lub spoza okręgu objętego brytyjską władzą. U Godarda są to dziewczyny, które przyjeżdżają z mniejszych ośrodków lub, jak w przypadku bohaterek Kariny, zza granicy, ale także Algierczycy. Przyjezdni nie kontynuują tradycji z miejsc ich pochodzenia: u Wonga Hongkong (poza „Spragnionymi miłości”, „2046” i „Wielkim mistrzem”, dziejącymi się w przeszłości) jest zupełnie zglobalizowany: bohaterowie piją colę, jedzą w McDonalddie, ubierają się zupełnie po zachodniemu; u Godarda nie uświadczą się typowo francuskich tradycji czy chociażby najmniejszych elementów kultury Maghrebu – wręcz przeciwnie, autor ostentacyjnie pokazuje uniformizację współczesnego świata (por. Mazierska, 1999: 38).

2.2. Instytucjonalizacja i mediatyzacja

Obaj twórcy w swoich filmach podejmują temat alienacji człowieka w zinstytucjonalizowanym i zmediatyzowanym współczesnym świecie oraz zatarcia granic między tym, co instytucjonalne, a tym, co prywatne, intymne. Różni ich jednak stosunek do tego zjawiska: Godard, zdeklarowany komunista, tworzący w lewicującej Francji lat 60. widzi

w tym jeden ze skutków kapitalistycznego ustroju, niszczącego międzyludzkie więzi. Wong, natomiast, jako twórca postideologiczny, nie widzi wiele zła w takiej ewolucji relacji międzyludzkich, a przyglądając się im dokładnie tworzy wyważony obraz tego, jak media i instytucje organizują życie mieszkańców Hongkongu.

Portretując nowoczesne osiedle mieszkaniowe w „2 lub 3 rzeczach, które o niej wiem”, Godard pokazał ogromną, zimną przestrzeń, w której praktycznie nie tworzą się relacje międzyludzkie. W tym samym filmie bohaterka jest czystą konsumpcjonistką: prostytuuje się po to, by móc kupować ładne ubrania i zadbać o swój samochód. Cały film ma silnie antykapitalistyczną wymowę, krytykującą współczesną Francję. Ogólna wymowa twórczości reżysera po „Pogardzie”, która według wielu badaczy zamyka jego nowofalowy okres jest krytyczna wobec standardów życia w kapitalizmie, choć jest on w stanie krytykować również zbyt zapalczywych komunistów, jak to ma miejsce w „Chince”. Konsumpcja sprzyja rozpadowi więzi międzyludzkich: relacje rodzinne w „2 lub 3 rzeczach, które o niej wiem” są bardzo luźne, małżeństwo bohaterki praktycznie nie istnieje; podobny brak jakiegokolwiek więzi między małżonkami ujrzymy w „Weekendzie”. Związki z wcześniejszych filmów Godarda również ulegają rozpadowi, głównie z powodu braku komunikacji, zastępowania jej poszukiwaniem nowości i rozrywki.

Wong, który zaznał ustroju komunistycznego w dość bolesny sposób, nie jest już tak krytyczny wobec stylu życia kapitalistycznego Hongkongu. Nie wini ustroju za to, że media i instytucje przejęły rolę więzi międzyludzkich we współczesnym świecie (Mazierska, 1999: 86-87). Powodem może być fakt, że inni są jego bohaterowie: wychowani w tym świecie, są go bardziej świadomi i lepiej korzystają z szans oraz omijają zagrożenia. Nie da się ukryć, że protagoniści Hongkończyka są samotni, wyalienowani ze społeczeństwa: wielokrotnie podkreśla on to różnymi rozwiązaniami formalnymi. Trudno jednak orzec, czy komunikacja z resztą świata przez media (kamery, pagery, telefony, piosenki) jest tego przyczyną, czy może szansą otwarcia się dla nich, osób często zbyt wrażliwych i nieśmiałych, by zwyczajnie porozmawiać z drugim człowiekiem. Jednocześnie, dla bohaterów wykorzenionych (jak już pisałam, wielu bohaterów Wonga to imigranci z Chin lub prowincji) przejście roli rodziny przez instytucje, jak na przykład w gangu w „Kiedy łyzy przemina” jest dla nich gwarantem bezpieczeństwa i posiadania jakiegokolwiek wsparcia w zimnej, zabieganej metropolii. Co więcej, część bohaterów innej komunikacji nie pragnie: Faye czuje się lepiej odwiedzając mieszkanie policjanta, niż widząc się z nim; Chi-Mingowi jest

wygodniej, gdy ktoś za niego „ogarnia” jego pracę. He Zhiwu oglądanie kaset wideo ze zmarłym ojcem przynosi ukojenie. Wciąż jednak pojawiają się bohaterowie, którzy przez ucieczkę od komunikacji międzyludzkiej w mediatyzację i instytucje tracą szanse na szczęście: Wah z „Kiedy łązy przemina” ostatecznie traci możliwość związku ze swoją kuzynką, wracając do gangu. Dodatkowo, reżyser wskazuje, że taka komunikacja nie jest niczym nowym: głównym bohaterem „Popiołów czasu” jest przecież zabójca na zlecenie (por. Mazierska, 1999: 87), a w „Wielkim mistrzu” listy są jedyną formą kontaktu między zakochanymi w sobie protagonistami.

2.3. Gatunkowość

Aspektem, w którym niewątpliwie widać u Wonga wpływ postawy Godarda wobec kina, jest podejście do filmu gatunkowego i zabawa gotowymi formami serwowanymi nam przez tę dziedzinę sztuki. Zarówno francuski, jak i hongkoński autor swoją świeżość spojrzenia na kino zawdzięczają, między innymi, oryginalnym przełamywaniem wzorców utartych w naszych głowach.

Gdy francuscy nowofalowcy na przełomie lat 50. i 60. XX wieku wzywali do zerwania ze starym, sztucznym ich zdaniem podejściem do kina, postanowili zerwać także z jego gatunkowością (choć ich amerykańscy idole, tacy jak Howard Hawks i Alfred Hitchcock, byli twórcami ściśle gatunkowymi) i ją zdekonstruować. Stąd debiut Godarda, jak i kilka jego kolejnych obrazów to trawestacje filmu gangsterskiego, w którym zamiast na akcję stawia na jej brak, marginalizując wątki niezbędne do popchnięcia akcji do przodu, a wydłużając sceny nic nie znaczących rozmów. W jego twórczości można znaleźć też elementy kina drogi, m.in. w „Szalonym Piotrusiu” i „Weekendzie”, którego używa przekornie do krytyki kapitalizmu i konsumpcjonizmu (szczególnie w przypadku tego drugiego). Można też wykryć inspiracje kinem noir, szczególnie w „Do utraty tchu”, w którym główny bohater jest zafascynowany Humphreym Bogartem i nieudolnie próbuje się w niego wcielić, a Patricia jest *femme fatale*-amatorką, której brakuje przemyślanego planu i wyrachowania; do tego gatunku wyraźnie odnosi się Godard także w „Alphaville”, zarówno przez wybór głównego aktora, Eddiego Constantine'a, który wcielał się w Lemmy'ego Cautiona, bohatera brytyjskich powieści sensacyjnych, od początku lat 50., jak i ogólny styl oraz konstrukcję filmu, którego akcja dzieje się cały czas w nocy i opiera się na konflikcie wyalienowanej jednostki z potężniejszą siłą. Omawiany film to także oryginalne podejście do science-fiction,

naumyślnie taniego, ze światem niewiele różniącym się od tego współczesnego. Dodatkowo, jak już wcześniej wspominałam, francuski reżyser lubił konfrontować gatunkowe wyobrażenia o relacjach romantycznych (motywy z musicalu czy melodramatu) z problemami takimi jak przemoc domowa czy prostytutka.

Po podobne gatunki sięga także Wong Kar Wai, dodając do tego wachlarza jeszcze typowy dla Chin i Hongkongu gatunek *wuxia*, czyli film o sztukach walki. Początkowo, w „Kiedy łyzy przeminą”, twórca nie starał się zbytnio z gatunkowością walczyć: film ten ma konstrukcję typowego dla Pachnącego Portu kina kung fu. Jednak już w tym filmie widać pierwsze oznaki jego podejścia do kina, które rozwinie pełniej w latach 90. Późniejsze obrazy autora, poza posiadaniem jego „firmowych” znaków w sferze narracji czy pracy kamery, również, podobnie jak u Godarda, będą dekonstrukcjami gatunkowych schematów w kinie gangsterskim, melodramacie, kinie drogi, czy science-fiction oraz wykorzystają styl filmu noir, wpisując Wonga w poczet twórców z gatunku *neo-noir* (Aleksandrowicz, 2008: 108).

W nurt *neo-noir* wpisują się przede wszystkim dwa filmy: „Upadłe anioły” i „Chungking Express”, które wykorzystują motywy znane z klasycznego hollywoodzkiego kina (miejskość, alienacja, mrok), wpisując je w kontekst współczesnej, zmediatyzowanej i o wiele bardziej zabieganej metropolii. Wpisują się one, a szczególnie pierwszy film, także w gatunek kina gangsterskiego, które twórca traktuje podobnie jak Godard: poświęcając więcej czasu ekranowego małym przyjemnościom bohaterów, takim jak słuchanie muzyki w barze, czy miłosne przekomarzanie się niż elementom właściwym temu gatunkowi: pościgom, zabijaniu, czy walce o przetrwanie w tym świecie. Nie dowiadujemy się w sumie niczego o pracy Chi-Minga, jedyne co obserwujemy to efekt: jego wejście do miejsca, zabicie ludzi i opuszczenie go. Bardzo ciekawie gra tym gatunkiem Wong w pierwszej części „Chungking Express”, w której policjant zakochuje się w członkini gangu, jednak nie doprowadza to ani do konfliktu (jakby to było w klasycznym kinie gangsterskim), ani romansu (jakby wskazywała konwencja melodramatu), ani do znanego z kina noir zagmatwania i upadku głównego bohatera za sprawą *femme fatale* (por. Aleksandrowicz, 2008: 102-103). Kino drogi jest najbardziej obecne w „Happy Together” (w innych filmach protagoniści raczej nie opuszczają Hongkongu), w którym główni bohaterowie próbują dotrzeć do wodospadu Iguazu, ale gubią się po drodze; przewrotnie, autor po raz pierwszy w swojej twórczości pokazuje nam podróż, jednak przez większość sceny samochód jest unieruchomiony, a Po-wing i Yiu-fai bezskutecznie próbują odnaleźć się na mapie. Elementy science-fiction

odnajdziemy natomiast w „2046”, które, jak twierdzi Piotr Kletowski, nawiązuje do „Alphaville” (2009: 89); znów, kategoria przyszłości w tym filmie nie służy niczemu poza ekspresją przeżyć pana Chow, żyjącego w latach 60. XX wieku, a typowa dla tego gatunku refleksja nad tym, co czeka ludzkość, jest zastąpiona kwestiami pamięci. Obawy o przyszłość w tym filmie ukryte są raczej w sferze symbolicznej, w aluzjach do roku 2047 i czekającego w tym roku Hongkong zupełnego przejścia przez ChRL.

Najbardziej jednak eksplorowanym przez Wonga gatunkiem, szczególnie po roku 1997, jest melodramat. W odróżnieniu od pozostałych jednak filmy reżysera, które się weń wpisują, nie są dekonstrukcjami, a nośnikami charakterystycznych dla autora eksperymentów z czasem i zabiegów formalnych, które jeszcze uwydatniają melodramatyczny charakter opowiadanych historii. Fakt, iż protagonistami „Happy Together” jest para homoseksualistów, nie wnosi żadnej zmiany do porządku gatunkowego filmu, a historia miłości pana Chow i pani Chan ze „Spragnionych miłości” porusza jeszcze bardziej dzięki nielinearnej narracji utworu i przesunięciu większości akcji w sferę wspomnień głównego bohatera. Związane z tym gatunkiem melancholia, tęsknota i konieczność rozłąki wydają się najbardziej odpowiadać stylowi autora, który podrzuca te wątki w każdym swoim filmie.

2.4. Gąszcz cytatów, „czwarta ściana” i kognitywne „przeładowanie”

Ostatnią ważną cechą nowofalowych filmów Godarda jest ich intertekstualność, przybierająca najczęściej formę odniesień do innych filmów. Reżyser „tkał” swoje dzieła z cytatów przede wszystkim dlatego, że była to jego rzeczywistość, bardziej realna i bardziej istotna niż życie pozaekranowe. (...) Cytaty z filmów są nie tylko świadectwem fascynacji Godarda takim czy innym filmem lub twórcą, lecz swoistym językiem, za pomocą którego komunikuje się on z odbiorcą. (Mazierska, 2010: 80)

Godard, zafascynowany kinem amerykańskim, wielokrotnie do niego nawiązuje w swoich dziełach, odwołując się do aktorów, bohaterów i gatunków w nim występujących. Ponadto, prowadzi intertekstualną grę z widzem, każąc w „Kobieta jest kobietą” postaci granej przez Jeana-Paula Belmondo spieszyć się na „Do utraty tchu” wyświetlane w telewizji, czy Michelowi opowiedzieć Patricii historię mającą fabułę jednego z krótkich metraży Godarda. Za autocytaty można uznać także podobieństwo postaci granych przez tych samych aktorów w wielu obrazach.

Wong Kar Wai bardzo podobnie konstruuje swój filmowy świat. Wiele z jego filmów jest połączona autocytatami z innych dzieł, często bardzo subtelnymi, jak na przykład nazwa

baru „Midnight Express” pojawiająca się w „Upadłych aniołach” i „Chungking Express”, podobne ujęcia i kadry pojawiające się w kilku filmach, przewijające się te same przedmioty i wątki. Najbardziej połączone ze sobą są oczywiście „Dni naszego szaleństwa”, „Spragnieni miłości” oraz „2046”, których akcja dzieje się w tej samej dekadzie, a przez które przewijają się bohaterki o tym samym imieniu (Su Lizhen), te same legendy, oraz te same osoby (pan Chow, Mimi/Lulu, czy, w warstwie wspomnień Yuddy i pani Chan). Tworzy to wrażenie zamkniętego filmowego świata oraz spaja często poszatowaną, niespójną narrację dzieł tego reżysera. Aluzje do filmów innych twórców są o wiele bardziej subtelne niż u Godarda, ale można je wytropić na przykład w ich warstwie technicznej czy konstrukcyjnej; jak twierdzi Ewa Mazierska, znajomość awangardowego kina europejskiego, w tym Godarda, bardzo pomaga w odbiorze filmów Wonga (1999: 20), jest więc jasne, że inspirował się nim tworząc swoje opowieści.

Cytaty oraz autocytyaty sprawiają także, że widz zaczyna dostrzegać nierealność tego, co na ekranie. Zarówno Jean-Luc Godard, jak i Wong Kar Wai bardzo często, wieloma środkami uzmysławiają swojej publice fakt, że to, co widzi na ekranie, to jedynie fikcja. U obu twórców postaci zwracają się bezpośrednio do kamery, łamiąc tak zwaną „czwartą ścianę”, puszczając - tak jak Anna Karina w „Kobieta jest kobietą” - oczko do publiczności poza ekranem. Innym sposobem przełamania podziału widz-ekran i, tym samym, zamknięcia się świata filmowego u obu autorów jest użycie narracji pozaekranowej, która często jest odrębna od tego, co widzimy na ekranie: w „Amatorskim gangu” narrator popada w literackie opisy, gdy bohaterowie wykonują najbanalniejsze czynności, w „Szalonym Piotrusiu” rozmowa przeradza się w pojedyncze słowa rzucane z offu, a u Wonga protagoniści objaśniają swoje zachowania publice, ale nie osobom znajdującym się w *diegesis* opowieści, często też to, co mówią o sobie czy o przedstawianej sytuacji, stoi w sprzeczności z tym, co widzimy. Jak wskazuje Ewa Mazierska, takie przełamanie alienacji tego, co na ekranie, od widza sprawia, że odbiorca z podglądacza przeistacza się w uczestnika sytuacji przedstawianych na ekranie (1999: 95-96). Postaci nakreślone przez obu są płytkie, schematyczne, pozbawione psychologii do tego stopnia, że jasne jest, że są jedynie sztucznymi kreacjami.

Jak pisze David Bordwell, Godard jest jednym z najbardziej samoświadomych reżyserów i, by jak najbardziej obnażyć proces powstawania filmu przed widzem, gromadzi jak najwięcej środków, które wybijają go ze świata przedstawionego: poza narracją z offu, będzie to praca kamery, kompozycja kolorystyczna, śródtytuły, widoczny sposób edycji

(1985: 322). Innym środkiem prowadzącym do tego jest też pogmatwana narracja, nie pozwalająca odbiorcy umiejscowić wydarzeń, które widzi, na skali czasowej. Po podobne środki sięgnie dwadzieścia lat później Wong, tworząc bardzo wystudiowane scenografie i kostiumy, używając niespotykanych kątów widzenia kamery i obiektywu szerokokątnego, wtrącając kadry nie mające związku z *diegesis* oraz gmatwając fabułę, niszcząc jej ciąg przyczynowo-skutkowy (tak samo jak Godard), a tym samym, dezorientując widza i zmuszając go jednocześnie do większej refleksji nad tym, co obserwuje, swoistego współudziału w konstruowanej opowieści.

Innym zabiegiem uniemożliwiającym publice zanurzenie się w przedstawianej na ekranie rzeczywistości jest stosowany przez obu autorów natłok bodźców audiowizualnych, które sprawiają, że widz „odbija się” od powierzchni. U Godarda będzie to natłok rekwizytów podkreślających to, co dzieje się na ekranie, ostre kolory, kakofonia dźwięków (równoczesne wywody dwojga lub większej liczby bohaterów, rozmowy gubiące się w hałasie ulicy, jazgotliwa muzyka uniemożliwiająca skupienie na akcji), u Wonga - natłok ostrych barw, „migotający” obraz, wiele równoległych wydarzeń w ramach szerokokątnego obiektywu, głośna muzyka słuchana przez Faye w „Chungking Express”, utrudniająca zarówno bohaterom, jak i nam, usłyszenie tego, co jest mówione. Jednocześnie, taki zabieg sprawia, iż mamy wrażenie dynamiczności świata przedstawionego, jego nietrwałości, ciągłej zmiany, jaka towarzyszy protagonistom.

2.5. Miasto i historia

Jednym z najodważniejszych kroków, jakie wykonali francuscy nowofalowcy, było wyjście ze studia do miasta, pokazanie Paryża takim, jaki jest, z jego ulicą tętniącą życiem, kafejkami i hałasem. Filmy nowofalowców powstawały na ulicy oraz w prawdziwych lokalach i mieszkaniach, co dodawało im postulowanej autentyczności oraz odsłaniało fascynację młodych twórców miejskością odradzającej się po wojnie metropolii. Taki też był Paryż wczesnego Godarda: w „Do utraty tchu” pokazywał szerokie ulice Pól Elizejskich, rozświetlone słońcem aleje i przyjemne lokale, kontrastując to jedynie z ciasnotą mieszkania Patricii. Już w „Kobieta jest kobietą” jednak jego miasto jest pokazane w kolorze, który odsłania obdrapane mury kamienic, obskurność lokali, a pogoda jest deszczowa. Stopniowo francuski reżyser zwracać się będzie w stronę krytyki współczesnej mu metropolii, jako miejsca osamotnienia, egoizmu, ślepego pędu za pieniędzmi i konsumpcją. Epicentrum tego

podejścia to obrazy portretujące nowoczesne osiedle w „2 lub 3 rzeczach, które o niej wiem”: ogromnego, szarego, pustego mimo ilości osób w nim mieszkających. W „Alphaville” zaś reżyser kreuje dystopijne miasto, w którym przez nadmierny porządek i kontrolę jednostki pozbawione są wolności.

Wong w swojej twórczości podzieli fascynację swojego mistrza miejskością: znakomita większość jego filmów rozgrywać się będzie w Hongkongu lub innej metropolii, a kamera Christophera Doyle'a będzie gubić się w tłumie i wędrować po uliczkach. Jednocześnie miasto hongkońskiego autora to dystopia, obszar ogromnych, wertykalnych podziałów klasowych, pełen chaosu i przestępstw. Jest to raczej monumentalny, straszny twór z późniejszych filmów Godarda niż piękne, rozświetlone słońcem miejsce z „Do utraty tchu”. Jednocześnie Wong weryfikuje pogląd Francuza z „Alphaville”: problemem współczesnego miasta jest nie totalitarny wręcz porządek, a nadmierny chaos i pośpiech (Mazierska, 1999: 40). Hongkong to także u tego autora mekka konsumpcjonizmu: większość czasu jego bohaterowie spędzają na targu, kupując jedzenie, lub w barach. Nic w tym dziwnego – jeśli coś się nie zmieniło między wizją miasta u Godarda, a i u Wonga, to jest to rozmiar mieszkań w jakich zmuszeni są żyć bohaterowie: są to ciasne klitki, których prawie całą przestrzeń wypełnia łóżko. Brak jednak u Hongkończyka jednoznacznej krytyki stylu życia jego bohaterów, nie ma także tarć między klasami – może dlatego, iż (dosłownie) wyższe sfery nigdy nie zaglądną w dolne partie miasta, w których żyją jego protagoniści. Portretując jednak miasto, ukazuje on nam nowoczesne wieżowce ze szkła i stali, jakby sygnalizując, że choć one istnieją, bohaterowie nigdy do nich nie dotrą. Inaczej zupełnie jest portretowany Hongkong lat 60. - choć historycznie czasy te nie były dla Pachnącego Portu spokojne, u Wonga jest to miasto ciche, żyjące powoli, po zmroku opustoszałe.

U hongkońskiego autora miejskość jest nierozzerwalnie połączona z historią. W jego wczesnej twórczości daje się podskórnie wyczuć lęki związane z nadejściem roku 1997 i implikacjami tej daty. W późniejszych filmach natomiast następuje zwrot ku sentymentalnym wspomnieniom miasta z lat 60., okresu dzieciństwa reżysera, co także jest znaczące. Oczywiście, wydarzenia i przemiany historyczne są pokazane przez pryzmat jednostek, a jedynie delikatne aluzje odsyłają nas do niepokoju związanych z przejęciem władzy przez Chiny. W gruncie rzeczy jednak opowieści Wonga da się oglądać bez znajomości tego kontekstu, jako narracje uniwersalne. Podobnie subtelnie (choć z czasem coraz bardziej wyraziście) przemiany społeczne i historyczne obrazował w swojej wczesnej twórczości

Godard: krytyka społeczna jest praktycznie niewidoczna przy pierwszym obejrzeniu jego nowofalowych filmów, a niechęć do de Gaulle'a praktycznie się nie objawia w ogóle. W postnowofalowej twórczości jednak coraz bardziej dochodzą do głosu polityczne przekonania reżysera.

2.6. Czas i narracja

Cechami, które najczęściej są wskazywane jako wspólne dla twórczości Jean-Luca Godarda i Wong Kar Waia są obsesja czasu oraz nieliniarna narracja, uniemożliwiająca widzowi chronologiczne „ustawienie” akcji. Obaj twórcy podobnie także podchodzą do samej idei kina, swoje dzieła opierając nie na fabule, ale na ich wizualności, montażu, użyciu barw i światła oraz ścieżce dźwiękowej, tworząc prawdziwie filmowy język, zgodny z ideami Austruca i Wiertowa. Te zbieżności sprawiają, że mimo różnic historycznych, geograficznych i ideologicznych, twórczość obu autorów jest w gruncie rzeczy bardzo podobna stylistycznie, a znajomość i zrozumienie dzieł jednego pomaga w odbiorze drugiego.

Tak jak Michel Poiccard w „Do utraty tchu”, bohaterowie Wonga obsesyjnie wręcz odmierzają godziny i dni. Michel robi to, by złapać kolegę, dzięki któremu uda mu się wyjechać z Paryża, a policjant numer 223 z „Chungking Express”, by wierzyć, że ukochana do niego powróci. Jednocześnie, mimo ogromnej ilości wyznaczników czasu, wątki u hongkońskiego autora są często niemożliwe do jednoznacznego umiejscowienia w czasie trwania akcji: narracja u niego rwie się na kawałki i rozgałęzia, często jakaś scena zaprzecza poprzedniej, ujęcia się powtarzają, ale zmienione. Podobne zabiegi wykorzystał w latach 60. Godard, szczególnie w „Szalonym Piotrusiu”, w którym na przykład sekwencja ucieczki Pierrota i Marianne jest poszatkowana i wymieszana, a scena wsiadania protagonisty do samochodu powtarza się, za każdym razem inna. Taki styl filmowej wypowiedzi wydaje się pospieszny i niechlujny, powoduje on jednak, paradoksalnie, że widz musi się skupić bardziej na filmie, a nawet obejrzeć go powtórnie, żeby zorientować się do końca w przedstawianych mu wydarzeniach (Mazierska, 1999: 66). Przez to też filmy omawianych reżyserów oparte są na wewnętrznym rytmie, a nie na fabule, podobnie jak u Dzigi Wiertowa (1999: 23).

Kolejnym wspólnym aspektem narracji godardowskiej i wongowskiej jest zupełnie przesunięcie akcentów standardowej fabuły. Podczas gdy od filmu widz zazwyczaj oczekuje akcji i ciągu logicznego popychającego wydarzenia do przodu, u obu reżyserów właśnie te dwie rzeczy są spychane na margines, a skupiają się oni na zupełnie innych aspektach

filmowych: śledzeniu krajobrazu, rozmowach bohaterów, czy czysto estetycznej kontemplacji bohaterów czy przedmiotów. Filmy omawiane w tej pracy trudno opowiedzieć, a nawet jeśli podejmie się próbę ich streszczenia, historia okazuje się krótka i banalna; tym, co nadaje dziełom Godarda i Wonga unikalności jest właśnie moc wyrazu filmowego, nie nadającego się do ujęcia słowami.

Jak wskazuje David Bordwell, Godard w swoich filmach sięga po ideę Wiertowa, polegającą na budowaniu filmów z interwałów, tworzenia ich na podobnej zasadzie jak dzieła muzyczne (1985: 321), „pisząc” filmy ujęciami, a nie dobierając je do konkretnych scen. Podobną konstrukcję nadaje swoim filmom Wong, co można zauważyć na przykładzie „Spragnionych miłości”, w których sceny z życia bohaterów przedzielane są sekwencjami wspomnień pana Chow, skomponowanymi do muzyki Umabayashiego lub jazzowych standardów z epoki. Ten rytm jest w omawianych przeze mnie dziełach ważniejszy niż linearność i ciąg przyczynowo-skutkowy: wielokrotnie w twórczości obu autorów mamy do czynienia ze scenami niemożliwymi do umiejscowienia czasie lub wymieszaniem sekwencji do tego stopnia, że niemożliwym jest rozgraniczenie przedstawianych planów czasowych. To prowadzi do wspomnianego już przeze mnie skupienia obu twórców na teraźniejszości.

Indagowany przez Patricię Michel twierdzi, że nie pamięta, że się ożenił. Dla policjanta numer 223 miłość ma ściśle wyznaczoną datę ważności, a po jej upływie uczucie ulega przeterminowaniu, tak samo jak kupowane przez niego puszki z ananasek. U Godarda i Wonga bohaterowie żyją zbyt szybko, by poświęcać się wspomnieniom i robić plany na przyszłość. Zresztą, francuski reżyser zazwyczaj zabija swoich protagonistów, by taką ewentualność zniweczyć i ograniczyć ich istnienie do ram jego dzieła. U Hongkończyka natomiast postaci zdają sobie sprawę z tempa życia, jakiemu są poddane żyjąc w nowoczesnej metropolii i nawet nie próbują takich planów robić: najlepszym przykładem tego jest ostatnia scena „Upadłych aniołów”, w której agentka wraca do domu na motocyklu He Zhiwu i mówi nam, że wie, że przejażdżka za chwilę się skończy, ale w tej chwili odczuwa ciepło drugiego człowieka i ją to cieszy. Ważnym jest też brak zakorzenienia bohaterów obu autorów: są oni jedynie bytami istniejącymi dla nas na ekranie, nie mają rodzin, stałych partnerów, ani dzieci. Wyjątkiem jest jedynie pan Chow, którego istnienie wykracza poza jeden film, a jego wspomnienia stanowią bardzo ważną część jego osobowości; jednak, jak już wspominałam, zmiana podejścia Wonga do budowania swojego świata i narracji po roku 1997 jest znamieną z powodu zmiany sytuacji społeczno-politycznej Hongkongu po tej dacie.

Skupienie na teraźniejszości wskazują też zabiegi narracyjne zarówno Godarda, jak i Wonga, którzy, gmatwając plany czasowe, oraz marzenia i wspomnienia z „rzeczywistością”, sprawiają, że odbiorca nie wie, w jakiej kolejności nastąpiły prezentowane mu wydarzenia.

Obaj reżyserzy konstruują narrację nie tylko w warstwie fabularnej, ale również przez różne zabiegi techniczne i stylistyczne. Bardzo ważnym jej elementem jest mówienie zza kadru, czy to w wykonaniu narratora pozadiegetycznego (Godard, w niektórych filmach), czy bohaterów historii (Wong). Ważną rolę w tworzeniu opowieści ma także montaż, praca kamery, muzyka i kompozycja kadrów.

2.7. Kamera, kolor, światło, muzyka

Jak pisze Emilia Olechnowicz, „filmy Wonga nie opowiadają historii, ale czas i przestrzeń” (2010: 79). To samo, szczególnie w kontekście wczesnej twórczości, można powiedzieć o Godardzie: Paryż u niego gra tak samo ważną rolę, jak aktorzy. Obaj twórcy dostosowują także styl swojej wypowiedzi do opowiadanej historii: kolorowe filmy Francuza różnią się od czarno-białych nie tylko wyborem taśmy filmowej; ważnym staje się także dobór muzyki czy sposobu montażu; u Hongkończyka natomiast, w zależności od okresu historycznego, czy nawet wątku, będą zmieniać się praca kamery i kompozycja kolorystyczna. W filmach o latach 90. dominuje u niego kamera z ręki, rozedrgana, gubiąca się w tłumie, dynamiczna; podobnie używa jej w swoich wczesnych filmach Godard: u obu twórców takie użycie kamery odda dynamiczność i intensywność życia we współczesnym świecie oraz ciągły pośpiech bohaterów. W filmach historycznych Wonga natomiast kamera jest statyczna, spokojna, tworzy wrażenie uspokojenia i wyciszenia, podkreślając także większą odległość tego, co przedstawiane od współczesnego widza; ten sam zabieg u drugiego omawianego reżysera tworzy większy dystans między odbiorcą a światem na ekranie – zresztą, filmy w których reżyser „zatrzymuje” kamerę są tymi bardziej abstrakcyjnymi i wystudiowanymi.

Barwy i światło odgrywają ogromną rolę u Wonga i Godarda, ich filmy są bardzo malarskie, często przywodzą na myśl konkretnych artystów, jak „Szalony Piotruś” - Picassa. U starszego twórcy kolorowe filmy mają bardzo ograniczoną wystudiowaną paletę kolorów, najczęściej kontrastuje on biel z mocną czerwienią i błękitem, zdarza się jednak także zieleń i czerń. Czasem kolor sceny nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jak na przykład w sekwencji przyjęcia we wspomnianym wyżej dziele: jest ona monochromatyczna, czerwona

lub niebieska. Takie silne ograniczenie palety barw sprawia, że kadry wydają się sztucznie minimalistyczne; nawet mieszkanie z „Kobieta jest kobietą”, choć było prawdziwe, wyglądało jak ze studia, szczególnie w zestawieniu z wnętrzarskim chaosem klubu, w którym pracuje Angela. Czarno-białe filmy Godarda natomiast są rzeźbione światłem: silnie kontrastuje on jasność z cieniem, uzyskując, jak to ujęła Ewa Mazierska, „czystość obrazu” (2010: 73). W tym samym akapicie badaczka twierdzi, że światło było obsesją reżysera, co nie różni go od Wong Kar Waia.

Dowodem na fakt, iż Wong ma bardzo precyzyjną wizję, tego co chce pokazać na ekranie może być to, że nawet po zerwaniu współpracy z Christopherem Doylem na planach „Spragnionych miłości” i „2046” są one stylistycznie ciągłe (Aleksandrowicz, 2008: 41). Światło u niego nierozzerwalnie łączy się z kolorem, ponieważ bardzo często używa on neonów, kolorowych lamp, czy podświetleń przefiltrowanych przez barwny materiał. Używa on o wiele większej palety niż Godard, co ma oczywiście związek z silną symboliką koloru w kulturze Dalekiego Wschodu (por. Aleksandrowicz, 2008: 55-57), z której Hongkończyk korzysta szeroko. Światło samo w sobie natomiast jest użyte, jak wiele innych środków filmowego wyrazu, po to, by podkreślić ulotność pokazywanych na ekranie chwil: będą to rozmazane reflektory pojazdów, lampa gasnąca przy śmierci Chi-Minga, zacierające się w pędzie neony w sekwencjach otwierających „Chungking Express”. Zarówno ono, jak i barwy, zmieniają się wraz z filmami: w filmach o latach 90. dominuje chłód i czerń kontrastowane ostrymi kolorami, w tych sięgających do przeszłości kolorystyka i iluminacja zmienia się na bardziej miękką, subtelną, głębszą, co oczywiście wpływa na odbiór i ogólną atmosferę tych dzieł. Co więcej, fragmenty „2046” mające miejsce w przyszłości znów są zimne, podczas gdy te odbywające się w latach 60. pozostają w tej samej tonacji co „Spragnieni miłości”; tym samym, reżyser wyraźnie wskazuje, że okres, w którym żyje pan Chow, darzy sentymentem, a nowoczesność i przyszłość wydają mu się pozbawione humanizmu.

Próbując zanalizować, jakie znaczenie ma u Wonga przechodzenie od koloru do czerni i bieli, Joanna Aleksandrowicz wskazuje, że choć użycie tego zabiegu w „Upadłych aniołach” zdaje się arbitralne, a przynajmniej jest trudne do zinterpretowania, w późniejszych utworach jest on stosowany bardziej konsekwentnie i standardowo: odzwierciedla on stan emocjonalny bohaterów, oddziela sferę wspomnień od tego, co „dzieje się” w teraźniejszości, oraz, również z powodów technicznych, wskazuje na wątki dokumentalne. Choć filmy Wonga poruszają uniwersalne tematy związane z kondycją człowieka w ogóle, w swojej późniejszej twórczości

nie unika on osadzenia akcji swoich dzieł w konkretnym okresie czasowym i pokazania kontekstu politycznego wydarzeń. Po dokumentalizm, choć w nieco innej formie, sięga Godard: szczególnie w swojej wczesnej twórczości stara się on pokazywać prawdziwe życie Paryża lat 60. i, by to osiągnąć, sięga po dokumentalne środki. „Do utraty tchu” postanowił więc nakręcić na taśmie fotograficznej, często też widzimy wypowiedzi postaci kręconych tak, jakby były przepytywane przez twórcę filmu dokumentalnego, wielokrotnie też kamera pozostaje na miejscu po opuszczeniu kadru przez bohaterów po to, by obserwować uliczny ruch.

Obaj reżyserzy również bardzo starannie dobierają w swoich dziełach muzykę. Jest ona różnorodna, od popu do opery, dopasowana do omawianego okresu i nastroju (choć czasem go bardziej kontrastuje niż podkreśla). U Godarda jedynie „Do utraty tchu” jest muzycznie spójne, akcja dzieje się w rytm skoczego jazzu; w pozostałych jego filmach będzie on kontrastował, miałką według niego, muzykę popularną z klasyką, lub w ogóle używał jedynie znanych kompozytorów muzyki poważnej. Ważna jest też u niego muzyka diegetyczna, szczególnie ta dobywająca się z szaf grających w lokalach, w których spotykają się jego protagoniści. Lubi on też eksperymentować z warstwą dźwiękową filmów, gubiąc ważne dialogi w hałasie ulicy, wyolbrzymiając odgłosy szurania stóp kosztem innych dźwięków, tworzyć kakofonię rozmów, które trudno śledzić. U Wonga powtórzy się motyw szafy grającej, która czasem odgrywa kluczową wręcz rolę, np. w „Upadłych aniołach”, w których służy za skrzynkę kontaktową między Chi-Mingiem a jego agentką. Hongkoński reżyser sięga w swoich filmach po bardzo podobne style muzyczne co Godard, jednak nie potępia muzyki pop, ani żadnej innej. Słowa piosenek często oddają stan emocjonalny bohaterów, a do muzyki niediegetycznej skomponowany jest ruch całych sekwencji sprawiając, że mamy wrażenie, iż obserwujemy bardzo wyrafinowaną choreografię, a nie codzienne czynności bohaterów.

PODSUMOWANIE

Jak, mam nadzieję, udało mi się wykazać w niniejszej pracy, nowofalowa i postnowofalowa twórczość Godarda miała niewątpliwy wpływ na główne motywy, styl i sposób myślenia o kinie Wong Kar Waia. Obaj twórcy podobnie podchodzą do fabularności, linearności, narracji, montażu i gatunkowości swoich dzieł, próbując stworzyć osobny język artystyczny dla kina i oddawać otaczającą ich rzeczywistość. Tym, co ich dzieli, jest ideologia i ocena kapitalizmu: gdy Godard jednoznacznie go krytykuje, Wong w wyważony sposób portretuje ponowoczesne społeczeństwo i jego kondycję.

Największe inspiracje francuskim twórcą można dostrzec w „Chungking Express” oraz „Upadłych aniołach”, wykorzystujących najwięcej formalnych „chwytów”, które powstały podczas francuskiej Nowej Fali. Jednak obsesja czasu, nielinearność i próby dezorientacji widza najlepiej realizowane będą w późniejszych filmach Wonga, „Spragnionych miłości” i „2046”. Ten zwrot odzwierciedla zmianę stylu Godarda po roku 1963, kiedy to francuski reżyser coraz bardziej uciekał w czystą kinowość swoich dzieł, oparcie ich na montażu i języku wizualnym bardziej niż na próbie opowiedzenia historii.

Ponadto, obaj twórcy także podobnie „używają” swoich aktorów, którzy, choć zawodowi, wykorzystywani są podobnie do naturzyczków: dla omawianych w niniejszej pracy autorów ważniejsza jest rzeczywista osobowość odtwórców ról niż to, co ujęto w scenariuszu (którego często nie było), a po dotarciu się w tym stylu pracy z konkretnymi osobami, stworzyli sobie własne „zestawy” stałych współpracowników, którzy doskonale realizują ich wizje artystyczne. Tym samym ikonami kina lat 60. byli Jean-Paul Belmondo i Anna Karina, a Tony Leung jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych aktorów azjatyckich.

Skaczący, dynamiczny montaż przywodzący na myśl wideoklipy, staranny dobór barw, kamera z ręki, narracja pozakadrowa i przelamywanie gatunków – to kolejne cechy stylu obu reżyserów. Gdy zastosował je pierwszy z nich, była to rewolucja w dotychczas

pojmowanym kinie, powiew świeżości w dziedzinie sztuki, która, mimo młodego przecież wieku, zdążyła trochę zatęchnąć. Te same środki, powtórzone prawie trzydzieści lat później, wciąż okazują się ciekawymi zabiegami formalnymi, a podlane egzotycznym dla zachodniego widza sosem - czerpaniem garściami z dalekowschodniej symboliki i mentalności - sprawiają, że mamy do czynienia z czymś zupełnie nowym, nieoczekiwanym; to dlatego w latach 80. i 90. kinematografia azjatycka dzierżyła berło filmowej awangardy, a Wong Kar Wai był jednym z jej czołowych przedstawicieli. Okazało się, że język Godarda może być nadal inspiracją, o ile zostanie zaktualizowany i dopasowany do konkretnej szerokości geograficznej.

Podobieństwa między stylami obu twórców mają jeszcze jeden efekt, który jest nie do przecenienia – uniwersalność ich dzieł. Zarówno bohaterowie „Do utraty tchu”, jak i „Chungking Express” są zrozumiali dla widza w każdym kraju i w każdej dekadzie. Może mieć to źródło zarówno w ograniczonej psychologii tych postaci jak i w tym, że język kinowy może być *de facto* językiem całego świata.

Trudno jest orzec, co ze stylu nowofalowego i postnowofalowego Godarda zostało wykorzystane przez Wonga świadomie, a co nie – o to trzeba by zapytać samego twórcę. Niezaprzeczalnym jest jednak to, że wpływ dzieł pierwszego na artystyczną działalność drugiego jest ogromny i wyraźny, co wykazałam analizując twórczość obu reżyserów w niniejszej pracy i porównując je w rozdziale drugim. Owe podobieństwa odnaleźli tacy znakomici badacze kina, jak Ewa Mazierska i Jean Douchet, który napisał o obu omawianych autorach, że „narzucają fikcji swoją władzę reprezentowania rzeczywistości i podważania jej. Wymyślają oni taki <<dyspozytyw>>, który nie kopiuje życia, ale zadaje mu pytania” (cyt. za Lubelski, 2000: 172).

Filmografia:

1. *2046*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 2004.
2. *2 lub 3 rzeczy, które o niej wiem*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1966.
3. *Alphaville*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1965.
4. *Amatorski gang*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1964.
5. *Chinka*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1967.
6. *Chungking Express*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1994.
7. *Dni naszego szaleństwa*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1990.
8. *Do utraty tchu*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1960.
9. *Happy Together*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1997.
10. *Jagodowa miłość*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 2007.
11. *Karabinierzy*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1963.
12. *Kiedy lży przeminą*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1988.
13. *Kobieta jest kobietą*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1961.
14. *Kobieta zamężna*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1964.
15. *Made in U.S.A.*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1966.
16. *Męski-żeński: 15 scen z życia*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1966.
17. *Pogarda*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1963.
18. *Popioły czasu*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1994.
19. *Spragnieni miłości*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 2000.
20. *Szalony Piotruś*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1965.
21. *Upadłe anioły*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 1995.
22. *Weekend*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1967.
23. *Wielki mistrz*, reż. Wong Kar Wai, Hongkong: 2013.
24. *Żołnierz*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1963.
25. *Życ własnym życiem*, reż. Jean-Luc Godard, Francja: 1962.

Bibliografia:

1. Aleksandrowicz, J., 2008, *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-Waia*, Kraków.
2. Bordwell, D., 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison.

3. Jachymek, K., 2013, *Ciała niezawodowców. O wczesnych filmach Janusza Kondratiuka*, „Kultura Popularna”, nr 2 (36), Warszawa.
4. Jakubiak, B., 2007, „Hongkong – azjatycki sen” w: Histmag.org, Warszawa, dostęp 19 maja 2014 <<http://histmag.org/Hongkong-azjatycki-sen-1153>>
5. Kletowski, P., 2009, *Kino Dalekiego Wschodu*, Warszawa.
6. Lubelski, T., 2000, *Nowa Fala: o pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków.
7. Mazierska, E., 2010, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Kraków-Warszawa.
8. Mazierska, E., 1999, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Twórczość Wong Kar Waia*, Warszawa.
9. Olechnowicz, E., 2010, „Wong Kar-Wai: Nie ma rajów innych niż raj utracony” w: Helman, A. i Kamrowska A. (red.), *Autorzy kina azjatyckiego*, Kraków, 77-90.
10. „Wong Kar-Wai”, 2010, w: Helman A. i Kamrowska A. (red.), *Autorzy kina azjatyckiego*, Kraków, 74-75.
11. Wutz, A., 2009, „Adapting Julio Cortázar: Interview with Nicolas Humbert on *Lucie et maintenant – Journal nomade*” w: *Senses of cinema*, nr 50, Melbourne, dostęp 28 kwietnia 2014 <<http://sensesofcinema.com/2009/50/nicolas-humbert-cortazar/>>

ABSTRAKT

Celem tej pracy jest wykazanie podobieństw i wpływów nowofalowej i postnowofalowej twórczości Jean-Luca Godarda na kino Wong Kar Waia. Brane w niej pod uwagę są wszystkie aspekty filmów obu autorów, od pracy na planie, przez konstrukcję postaci, po elementy języka filmowego takie jak montaż, praca kamery i kompozycja kadrów.

W pierwszym rozdziale charakteryzowana jest twórczość obu reżyserów: Jean-Luca Godarda w wybranym zakresie lat (od 1960 do 1967 roku) oraz Wong Kar Waia w całości. Jego celem jest stworzenie dokładnego portretu ewolucji stylu omawianych autorów, z wyszczególnieniem cech charakterystycznych oraz elementów spajających ich filmowe światy.

W rozdziale drugim analizowane są relacje między oboma reżyserami, będące efektem wpływu nowofalowego twórcy na hongkońskiego reżysera. Po kolei opisane są: zbieżne kierunki ewolucji ich stylów, praca z aktorami, konstrukcja postaci, wspólne podjęcie tematu instytucjonalizacji i mediatyzacji życia współczesnej metropolii, analogiczna gra gatunkami filmowymi oraz cytatami i autocytatami, paralelne dla obu stylów kognitywne „przeładowanie”, wspólna problematyka życia miejskiego, zgodna fascynacja czasem i narracją i ich zastosowaniem w filmie oraz zbieżnościami w pracy kamery, montażu i wykorzystaniu światła i koloru.

Jean-Luc Godard jest jednym z czołowych przedstawicieli krótkotrwałego, ale niezmiernie ważnego nurtu w kinie, francuskiej Nowej Fali. Jego twórczość miała ogromny wpływ na współczesne myślenie o kinie i pracę wielu autorów filmowych. Wong Kar Wai, jak pisze Jean Douchet, „manierysta z Hongkongu” to jeden z najbardziej znanych przedstawicieli kina azjatyckiego. Choć młodszy od Godarda o niemal 20 lat i pochodzący z zupełnie odrębnego kręgu kulturowego, kontynuuje on myślenie o języku filmowym oraz kinie jako takim, jakie zaprezentował francuski reżyser w latach 60. XX wieku.

Słowa kluczowe: *Jean-Luc Godard, Wong Kar Wai, film, francuska Nowa Fala, kino azjatyckie*

The Influence of the New Wave Period of Jean-Luc Godard's Movies on the Cinema of Wong Kar Wai

ABSTRACT

The aim of this thesis is to show the similarities and influence of the New Wave and post-New Wave periods of Jean-Luc Godard's artistic activity on the cinema of Wong Kar Wai. It considers all of the elements of both artists' movies, from the style of work on the set, through the construction of the characters, to the elements of the film language such as editing, camera work and the composition of frame.

The first chapter characterizes the artistic activity of both directors: Jean-Luc Godard's in the chosen period (from 1960 to 1967) and all of Wong Kar Wai's. Its aim is to create a detailed portrait of the evolution of considered directors' styles, with the focus on characteristic traits and the elements binding their film universes.

The second chapter analyzes the relations between both directors, which are the effects of the New Wave author on the Hong Kong artist. It describes: the similar directions of their styles' evolution; their work with the actors; the construction of the characters; the mutual undertaking of the subject of institutionalization and medicalization of the modern metropolis' life; the analogous play with film genres and quotations; the parallel cognitive overload; the common subject of city's life; the joint fascination with the time and narration and their application in film and the concurrence in the camera work, editing and the use of light and color.

Jean-Luc Godard is one of the best known representatives of the short-lived, but highly important trend in the cinema, the French New Wave. His activity had a great influence on the modern way of thinking about film and the work of many cinema authors. Wong Kar Wai, called "the mannerist from Hong Kong" by Jean Douchet is one of the most important directors of Asian cinema. Although almost twenty years younger than Godard and coming from a separate culture circle, he continues the way of thinking about film language and cinema as a whole presented by the French director in the 1960s.

Tags: *Jean-Luc Godard, Wong Kar Wai, film, French New Wave, Asian cinema*