

CULTURA IUBIRII: DE LA TEORETIZARE LA EXPERIENȚA TRĂITĂ ÎN „CHUNGKING EXPRESS” (1994), KAR-WAI WONG

Autor: Diana-Elena Moldoveanu | 10 decembrie 2021



Probabil că, atunci când ne gândim la ideea de „cultură”, ne vin în minte fie imaginea unei biblioteci grandioase precum cea din Praga, fie cea a unui muzeu precum Louvre din Paris, fie ne gândim la cafenelele literare din trecut care nu conțineau dezbateri aprinse și schimburi acerbe de idei între intelectualii vremii. Ne imaginăm astfel o atmosferă solemnă și plină de demnitate, de efervescentă și înflorire intelectuală, de progres înspre un tip de cunoaștere mai rafinat și mai înalt, de măiestria unui rai apolinic. Însă aceasta nu este decât o reprezentare idealizată a culturii, o teoretizare de la distanță concentrată într-un fenomen care poate fi studiat, fie ca un obiect al contemplării din care se hrănește viața spiritului, fie ca un bun de consum care este instrumentalizat până la distrugere.

În acest text, îmi propun să abordez o altă fațetă a culturii, una mai puțin idilică, dar care se înscrie mai mult în perspectiva a ceea ce înseamnă experiența trăită despre cultură. Astfel, voi susține că, dincolo de viziunea ortodoxă care se înscrie în marea dihotomie subiect-obiect (așa cum am arătat mai sus), cultura este parte integrantă a subiectivității existenței, iar ea se încarnează în fapte și istorii trăite la nivel uman. Într-o anumită măsură, voi încerca să deconstruiesc ideal-tipul culturii, un concept care a fost iterat de *vita contemplativa*, pentru a furniza o înțelegere care provine din experiența mundană și cotidiană, din implicarea cu fiecare secundă în *vita activa*. Punctul de plecare al analizei mele îl va constitui filmul *Chungking Express* (1992), o dramă romantică polițistă regizată de regizorul Wong Kar-Wai.

Cunoscut pentru scenariul misterios din *In the Mood for Love* (2000), încununat de o linie melodică inconfundabilă ce intensifică totodată drama și romanța cuplului adulter al poveștii, Wong se remarcă câțiva ani mai devreme prin ineditul din *Chungking Express*, premiat în 1995 în cadrul Festivalului de Film de la Hong Kong. Stilul lui Wong frapează prin înșiruirea rapidă a cadrelor, prin efectul de *smearing motion* și prin muzica alertă care instalează, încă de la început, un sentiment de angoasă. Acesta este

și cazul filmului în cauză care se deschide cu un *focus* asupra unei femei blonde misterioase ce pare că se află într-o continuă stare de alertă. Purtând în permanență ochelari negri de soare, ea fuge prin tunelurile obscure din Hong-Kong, prin bucătăriile fast-foodurilor pline de angajați indieni supuși la muncile de jos și pare că nu poate fi în niciun moment cuprinsă (nici în sensul propriu, nici în cel figurat). Ea scapă privirii, la fel cum îi „scapă” și polițistului He Zhiwu, un tânăr care aflăm că nu prea are noroc în dragoste. Cei doi se întâlnesc pe fugă, pentru câteva secunde în mijlocul unei operațiuni de furt în urma căreia He rămâne cu constatarea: „Cel mai aproape am fost la 0.01 cm. Cincizeci și șapte de ore mai târziu, m-am îndrăgostit de această femeie.”

Tumultul și starea de tulburare din urma întâlnirii este portretizată de imaginile înscenate cu rapiditate și care fac dovada unei lipse de claritate. La fel ca efectul expresiv realizat cu ajutorul camerei de filmat, potențiala dragoste dintre cei doi este una instabilă, și chiar fragilă, trecătoare și înconjurată de o incertitudine existențială. Aceste sentimente urmăresc filmul lui Wong pe tot parcursul său și sunt ilustrative nu numai pentru un caz particular, ci pentru întreaga *cultură* a iubirii care domină *ethosul* Hong-Kongului. Sub auspiciile capitalismului și ale unei societăți dezbinată atât de diversitatea posibilităților, cât și de fragmentarea experiențelor individuale în mii de direcții contradictorii, iubirea este de departe de a fi visul idilic al romanticilor. Aceasta se transformă, se încarnează, se mulează chiar pe societatea în care își face loc, alterând așadar relațiile interumane până la atomizare.

Wong dezvăluie spectatorului personajul blondei misterioase care se ocupă cu traficul ilegal de imigranți indieni. Unul câte unul, aceștia oferă bani, în schimbul obținerii unui pașaport pentru a se expatria; pentru misterioasa blondă, care încasează banii fără nicio muștrare de conștiință, aceștia sunt doar niște simpli indivizi de pe urma cărora reușește să-și perpetueze afacerea. Ei nu au o identitate, o personalitate, o viață a lor individuală. În aceeași manieră, dar, de data aceasta, de cealaltă parte a poveștii, aflăm că polițistului He i s-a tras din nou clapa la întâlnire, el regăsindu-se iarăși singur și trist. În *cultura* iubirii din Hong Kong, fie că vorbim de relațiile interumane normale, fie de cele amoroase, oamenii sunt tratați precum niște obiecte fără sentimente sau trăiri, și doar ca simplă marfă de schimb.

He, care a fost abandonat de iubita sa pe data de 1 mai, ajunge să aibă soarta conservelor de ananas pe care le cumpără, a căror dată de expirare este inscripționată cu data despărțirii (ce coincide și cu data sa de naștere). Într-un cadru de un verde-laser întunecat în care He se regăsește alături de câinele său, el renunță la orice speranță că fosta lui iubită îl mai poate contacta și începe să mănânce compulsiv ananasul din conserve. Într-un alt cadru, regizorul surprinde mormanul de conserve goale, abandonate, la fel cum sunt, de altfel și oamenii din Hong Kong. Prezente ca lait-motiv pe tot parcursul filmului, acestea sugerează atât caracterul înlocuibil al ființelor umane în relațiile de dragoste, cât și atributul acestora de bunuri consumabile de care, odată

folosite, ne putem descotorosi cu ușurință.

Wong nu este tocmai un optimist în acest sens, iar această constatare este reiterată în finalul primei părți care le prezintă pe cele două personaje singure, din nou, după o noapte (nu foarte reușită) petrecută împreună. Blonda misterioasă se regăsește în postura de criminal, fiind urmărită de personaje necunoscute și ciudate; în ultimul cadru o zărim alergând, iar peruca sa blondă care într-o lovitură de teatru care-i dezvăluie lipsa de autenticitate. Misterul ochelarilor de soare este, însă, păstrat, identitatea sa necontând într-un sistem în care totul devine instrumental. De cealaltă parte, îl avem pe polițistul He care, resemnat la gândul că nici blonda misterioasă nu constituie o posibilitate solidă de relație pe viitor, se întoarce la fast-foodul de unde își cumpără de obicei cafeaua și își pune speranța în noua angajată, Faye, care însă se îndrăgostește de altcineva. Finalul primei părți este aproape tragi-comic și se încheie, pe muzica celor de la *The Mamas and The Papas*, cu aceeași constatare resemnată a lui He: „Cel mai aproape am fost la 0.01 cm. Nu știam nimic despre ea. Șase ore mai târziu, am aflat că s-a îndrăgostit de un alt bărbat.”

Cea de-a doua parte a filmului explorează relația (dacă se poate numi astfel) dintre polițistul 663 și Faye, o tânără excentrică ce lucrează la fast-foodul menționat în prima poveste. Nu întâmplător, punctul de întâlnire al celor două povești romantice este un fast-food: un loc atât impersonal, lipsit de identitate, cât și superficial. La fel cum mâncarea este pregătită pe “repede-înainte”, tot așa și potențialele relații care se înfiripă la început promițător, se consumă aproape instantaneu în momentul în care misterul dispare, iar devotamentul față de celălalt ar trebui să fie forța motrice a întăririi cuplului.

Și de această dată, personajul masculin este cel abandonat cu inima frântă de o frumoasă stewardesă. Poate că Wong își propune să intenționat să distrugă imaginea stereotipică a femeii abandonate, arătând că în epoca modernă și bărbații suferă. Sau poate că este o simplă coincidență, un blestem ce s-a abătut de nu-se-știe-unde asupra populației de polițiști din Hong-Kong. Sau poate că este mai degrabă vorba despre lipsa unui simț al observației care i-ar permite să vadă că Faye este îndrăgostită de el. Interacțiunea lor se construiește în jurul misterului și al incertitudinii. Dacă în prima parte erau mult mai prezente cadrele rapide și neclare ce sugerau o nesiguranță angoasantă, acum Wong optează mai degrabă pentru cadre lejere și imperfecte din punct de vedere al încadrării imaginii, care dau impresia unui vis.

Știm cu siguranță că Faye este îndrăgostită de polițistul 663 (după nume, doar un alt polițist din sutele din Hong-Kong). Nu știm, cu toate acestea când sau dacă el își va da seama de acest lucru. Wong mizează pe această incertitudine specifică primelor stadii ale iubirii, o nesiguranță care devine o componentă dominantă în *cultura* iubirii. Astfel, doar acest joc este cel care face posibilă menținerea pasiunii, o pasiune care nu este, de

fapt, niciodată consumată. Faye obține cheia de la apartamentul polițistului în momentul în care aceasta îi este înapoiată de către fosta iubită printr-o scrisoare pe care o lasă la fast-food. Ea pătrunde în fiecare zi în apartamentul său și îl decorează și organizează fără ca el să își dea seama, într-un semn al iubirii pe care aceasta i-o poartă.

Dragostea ei stă în necunoscut și într-o lipsă de cunoaștere: polițistul 663 nu își dă nicio clipă seama de schimbările care au loc în apartamentul lui până în momentul în care se trezește la ușă față în față cu Faye. Iubirea lui Faye este așadar, o dragoste negativă, care se manifestă prin absența sa, deoarece, apropierea ar însemna o mult prea mare vulnerabilitate. Momentul întâlnirii lor explicite destramă această magie, care se dovedește a fi numai o iluzie, iar Faye decide să plece în California pentru un an pentru a-și da seama dacă îl iubește cu adevărat, sub pretextul că „are nevoie de timp pentru ea.” Pentru Wong, motivul călătoriei nu reprezintă o experiență inițiativă în urma căruia personajul ajunge la maturitate, ci susține ideea distanțării ca alternativă viabilă pentru supraviețuirea cuplului și a „ideii de iubire” mai degrabă decât a unei iubiri concrete, ce se construiește între două ființe reale.

Filmul lui Wong este impresionant nu numai la un nivel estetic, foarte inovator și original prin ineditul culorilor ce trimit la o experiență concretă a vieții, și a muzicii care creează familiaritate, ci și prin tema pe care o tratează. Prin intermediul mijloacelor cinematografice, el creează un realism magic: cultura *iubirii* din Hong-Kong este una dezamăgitoare; și totuși nu poți să nu simpatizezi cu personajele care trăiesc o idilă tristă în final. Există, astfel, un fel de magie pe care regizorul o practică asupra spectatorului. Din acest punct de vedere, Wong este un fenomenolog al cinematografului care ajunge, prin filmele sale, la esența temelor pe care le abordează. El nu se pierde în teoretizări inutile, ci exprimă, prin propria-i sensibilitate, exact modul în care realitatea concretă creează o impresie în ființa sa. Departe de a fi o idealizare, cred că Wong își propune să reîntoarcere și o confruntare a realității culturii care nu devine un simplu obiect de studiat, ci care se dispersează în întreaga unitate a existenței umane.

Imagine: FshareTV