

# Wong Kar-wai

Hongkong-melankoli, hyperæstetik og drømmen om det tabte øjeblik

I 1994 blev der på filmfestivalen i Cannes vist en film af den Hongkong-baserede instruktør Wong Kar-wai (f. 1958). Filmen hed *Chungking Express* (*Chong qing sen lin*), og den fik årets mest omtalte amerikanske instruktør, Quentin Tarantino, til at udbryde: "Her er filmens fremtid!". Det visuelle overskud og de postmoderne, hyperaktive jump cuts i *Chungking Express* var på en og samme tid en hyldelse til den klassiske Hongkong-actionfilm og den klassiske europæiske art cinema, og det stod klart, at Wong Kar-wais film ikke lignede noget andet.

Med Tarantinos anbefaling fik Wong Kar-wai filmverdenens fulde opmærksomhed. Hans næste film, *Fallen Angels* (*Duo luo tian shi*, 1995), var på mange måder en fortsættelse af *Chungking Express*, men endnu mere dristig i sin æstetik. I begge film er billedstilen rystende, og tiden er brudt op i fragmenter og et splintret perspektiv, som hos Wong Kar-wai er et udtryk for, at verden i dag er blevet så kompleks, at den ikke længere kan overskues fra ét punkt, og da slet ikke i en storby som Hongkong. I stedet forsøger han at gengive de mange perspektiver ved hjælp af hæsbælende montage, kontrapunktiske kameravinkler og manipulation af tid og sted.

To år efter, samme år som Hongkong igen blev en del af Kina, skabte Wong Kar-wai roadmovien *Happy Together* (*Cheun gwong tsa sit*, 1997), hvis undertitel, *A Film About Reunion*, røber, at den skal forstås som en politisk kommentar til Hongkongs indlemmelse i Kina. *Happy Together* fore-

går ellers i Argentina, og sammenlignet med de to foregående film fortæller den en langt mere følsom og indadvendt historie om et homoseksuelt kærlighedsforhold. Med sin mere afdæmpede tone foregreb den Wongs næste radikale stilskifte, der skulle videreudvikle hans særegne æstetik.

**Visuel ener.** Wong Kar-wais optagethed af det visuelle kan ses som et resultat af, at han indledte sin karriere som grafisk designer. Siden skrev han manuskripter til tv-serier, inden han i 1982 rykkede ind i filmbranchen som manuskriptforfatter for det kommercielle produktionsselskab Cinema City. Efterhånden fik han kontakt til en række etablerede instruktører, og i 1987 skrev han manuskript til Patrick Tams *Final Victory* (*Zui hou sheng li*). Filmen var tænkt som tredje del i en trilogi, som Wong Kar-wai havde skrevet, og det følgende år instruerede han selv den film, der fortælmæssigt ligger først i trilogien, Hongkong-triadefilmen *As Tears Go By* (*Wong gok ka moon*, 1988), som på nybrydende vis kombinerede en række Hongkong-typiske scenarier af rasende vold og hidsig action med et atmosfærisk portræt af længslen efter kærlighed og drømmen om det tabte øjeblik. *As Tears Go By* præsenterede Wong Kar-wais særegne visuelle stil for en større offentlighed, da den blev vist på Cannes-festivalens *Semaine de la Critique* i 1989.

*As Tears Go By* var en succes hos både kritikere og publikum, mens Wongs næste film, *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), blev en publikumsmæssig katastro-



fe. Kritikerne var imidlertid begejstrede for filmens dristige og stilsikre billedsprog, som var opstået i et samarbejde med scenografen, klipperen og sparringspartneren William Chang og, ikke mindst, fotografen Christopher Doyle, der har stået bag kameraet på alle Wongs film siden da.

Som debutfilmen er *Days of Being Wild* ikke-lineær i sin opbygning, og dens fortælling foregår i et hallucinerende langsomt tempo til tonerne af nostalgiske Latin-arrangementer, der hensætter tilskueren til et let romantiseret Hongkong anno 1960.

Wong Kar-wai oprettede i denne periode sit eget produktionsselskab, så han kunne opnå den fulde kreative frihed i sit arbejde. Derpå kastede han sig ud i at filmatisere en klassisk kinesisk *wuxia*-fortælling. Det resulterede i martial arts-filmen *Ashes of Time* (*Dung che sai duk*, 1994), som hverken ligner Wongs andre film eller nogen anden martial arts-film. Indspilningen trak i langdrag, og budgettet blev vildt overskredet, men under arbejdet med *Ashes of Time* arbejdede Wong sideløbende på den film, der skulle markere hans internationale gennembrud, nemlig *Chungking Express*.

**Mood piece.** Efter de tre iøjnefaldende film *Chungking Express*, *Fallen Angels* og *Happy Together* var opmærksomheden sikret, da hans næste film, *In the Mood for Love* (*Fayeung nin wa*, 2000), blev vist i Cannes. *In the Mood for Love* er en gennemmusikalsk kærlighedshistorie om naboerne Chow Mo-wan og Su Li-zhen (Tony Leung og Maggie Cheung), som opdager, at deres ægtefæller har en affære. De finder trøst i hinanden og er selv tæt på at udvikle et kærlighedsforhold, som dog aldrig bliver stadfæstet. Filmen er etammerspil om romantikkens umulige natur og det tabte øjeblik, der aldrig kan genfindes. Erindrin-

gen og begæret sætter sig konkrete spor i tiden og rummet, hvor personerne konstant krydser hinandens veje, uden at der skabes egentlig, varende kontakt.

De små værelser, de snævre gange og den fugtige kælderrestaurant lades med stemning, følelser og betydning, og den ekstreme visuelle stilisering ligger i direkte forlængelse af personernes indestængte følelser. Filmen bygger på motiviske repetitioner og variationer, således at udviklingen i hovedpersonernes forhold træder frem på en baggrund af meditative, impressionistiske gentagelser. Til tonerne af Nat King Cole bevæger de sig som i en drømmetilstand gennem 1960'ernes Hongkong, og filmens billeder af Chows pomadeglattede hår, Su Li-zhens vidunderlige silkekjoler, de smalle gyder i regnvejre og røgen fra hans cigaretter gør filmen til et *mood piece*, hvor farver, kostumer, musik og skuespil går op i en højere enhed. Med *In the Mood for Love* syntes Wong Kar-wai at have fundet den perfekte balance mellem fortællingens følelsesmæssige tyngde og den pragtfulde æstetik.

Wong Kar-wais øuvre bærer i ekstrem grad præg af gentagelser og fornyelse. Hans stil har dannet skole i en sådan grad, at han under optagelserne til *In the Mood for Love* erklærede: "Alt for mange instruktører laver efterhånden Wong Kar-wai-film, så jeg må finde på noget andet." Så snart han opnår perfektion i sit stilistiske udtryk, forlader han det for at finde et nyt. Det forklarer den ualmindelig lange produktionstid på hans film, men det kan måske også forklare hans store interesse for øjeblikket og for den tabte mulighed.

Wongs filmkunst skaber øjeblikke, der opnår en helt særlig betydning og tyngde ved at blive gentaget fra film til film. Når Tony Leung ser sig i spejlet i *In the Mood for Love*, ser han sig selv i øjnene i en gen-





2046 (2004)

tagelse af en scene fra *Days of Being Wild* ti år før, og hans karakter lever videre i Wong Kar-wais seneste spillefilm, *2046* (2004). Her er Chow blevet en bitter casanova, der ser tilbage på en række forspildte muligheder for kærlighed. Der går således en lige linje fra *Days of Being Wild* over *In the Mood for Love* til *2046*, som refererer så indforstået til Wongs tidligere film, at tilskueren risikerer at miste fodfæstet i labyrinthen af fortællinger. Det kan diskuteres, om filmens sci-fi-stil klæder Wong Kar-wai, men det er indiskutabelt, at *2046* er en formidabelt smuk film, der på en og samme tid sender tankerne mod 60'ernes Hongkong og mod fremtidsvisioner i film som Luc Bessons *Det femte element* (1997).

**Tomrummets erotik.** Etymologisk betegner begrebet 'eros' et fravær eller en mangel. Og det erotisk sublime hos Wong Kar-wai hænger i høj grad sammen med det usagte og fraværet. Hvert et møbel, hver en kjole og hvert et tapet vibrerer med betydning, så man næsten bliver svimmel af sanseindtryk. Filmenes mise-en-scène er overlæst med udtryk, ikke mindst i de mennesketomme tableauer, hvor tomhe-

den bliver bærer af det usagte, det tabte og det uigenkaldelige.

Det gælder også kortfilmen *The Hand*, som indgår i antologifilmen *Eros* (2004). *The Hand* udspiller sig i 1960'ernes Hongkong og handler om den unge skrædderlærling Zhang (Chang Chen), som sendes ud til den feterede konkubine Miss Hua (Gong Li) for at tage mål til en kjole. Han er ung og uerfaren, og hun berører ham kærligt og byder ham for altid at have den lystfølelse i kroppen, når han syr kjoler til hende. I de følgende 40 minutter skildrer filmen Zhangs fascination af Hua, hvis (kjole)liv bliver stadig smallere som årene går, indtil den tuberkuløse konkubine betaler ham med det eneste, hun har tilbage: sine hænder.

Filmen udmærker sig særligt ved de virtuose billeder af de umulige elskendes hænder og fødder, som bevæger sig følsomt i drømmende slowmotion-optagelser, der understreger det erotiske i fortællingen. Også i *The Hand* væver Wong Kar-wai sine billeder omkring det menneskeforladte rum, der emmer af efterladte følelser og melankoli. Netop denne rumlige, nostalgiske dekadence er det centrale i Wongs

hypnotisk magnetiske erotik.

I Wong Kar-wai har Hongkong fundet sin mest personlige instruktør, der bryder med genresystemets normer ved at for-

holde sig til filmenes stilistiske og tematiske karakteristika, samtidig med at han konstant har et selvstændigt og fornyende projekt for øje. Tarantino fik ret.

*Sophie Engberg Sonne*

### Filmografi

- 1988 Wang gok ka moon/As Tears Go By
- 1991 Ah fein jing juen/Days of Being Wild
- 1994 Dung che sai duk/Ashes of Time
- 1994 Chong qing sen lin/Chungking Express
- 1995 Duo Luo Tian Shi/Fallen Angels
- 1997 Cheun gwong tsa sit/Happy Together
- 2000 Fa yeung nin wa/In the Mood for Love
- 2004 2046