

KAMILA SOSNOWSKA
(UNIwersYTET JagIELLOŃSKI)

KONIEC EPOKI – TRWANIE CZASU. O 2046 WONG KAR-WAIA

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza pojęcia czasu oraz jego emocjonalnych, kulturowych i politycznych konotacji, zawartych w filmie *2046* Wong Kar-waia. Czas wyrażany w filmie został spersonalizowany w postaciach bohaterów; poprzez ich przeżycia widz zostaje postawiony wobec faktycznych wydarzeń z istotną dla narracji filmowej kategorią czasu „pożyczonego”. Hongkong tkwi w swoistym zawieszeniu, gdyż „otrzymał” okres pięćdziesięciu lat od wycofania się Wielkiej Brytanii (1997) do ostatecznego przejścia pod zwierzchnictwo Chin (2046). *2046* opowiada o relacjach głównego bohatera z kobietami na przestrzeni lat. Film jest zwieńczeniem trylogii reżysera poświęconej miłości i uczuciom w latach 60. XX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE

Film, Wong Kar-wai, Hongkong, kinematografia azjatycka, miłość, czas

INFORMACJE O AUTORCE

Kamila Sosnowska
Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: kamila.sosnowska@gmail.com

Dwa przy jednym

Film *2046* był najdłużej oczekiwanym dziełem Wong Kar-waia. Biorąc pod uwagę pięcioletni proces jego powstawania, ogromne nakłady finansowe i twórczy wkład wielu ludzi oraz zastosowane tu nowoczesne rozwiązania techniczne, można go uznać za *opus magnum* reżysera. Film ten dopowiada i jednocześnie zamyka historię opowiedzianą przez reżysera w tak zwanej trylogii miłości, do której należą także filmy *Dni naszego szaleństwa* i *Spragnieni miłości*.

Historie powstania *Spragnionych miłości* i *2046* są ze sobą splecione i ważne dla rozumienia obu dzieł, dlatego przytoczę je tutaj w dużym skrócie. Po premierze swojego szóstego filmu, nagrodzonego w Cannes za reżyserię dramatu *Happy Together* (1997), Wong wspomniał w jednym z wywiadów o nowym projekcie, zatytułowanym *Summer in Beijing*¹. Film miał być kolejną historią dotyczącą problemu granicznej daty 1 lipca 1997 roku, kiedy to Hongkong miał powrócić pod zwierzchnictwo Chin. Filmu nie udało się skończyć przed tą cezurą. Wong jednak z niego nie zrezygnował; projekt – traktujący o nowym rozdziale w życiu miasta i jego mieszkańców po 1997 roku – miał rozpocząć nowy epizod w twórczości reżysera. Podczas szukania miejsc w Pekinie, gdzie miałby powstawać film, projekt ewoluował w stronę futurystycznej historii zatytułowanej *2046*. Wbrew pozorom nie było to porzucenie dotychczasowej tematyki. Tytułowa liczba wskazuje na kolejny ważny moment w historii Hongkongu i Chin, jest to bowiem koniec pięćdziesięcioletniego okresu ochronnego, podczas którego system polityczny i ekonomiczny miasta ma pozostać niezmienny.

W ciągu piętnastu miesięcy kręcenia i postprodukcji *Spragnionych miłości* Wong symultanicznie rejestrował materiał do filmu *2046*. Zgodnie ze specyficznym dla siebie stylem tworzenia postanowił połączyć oba dzieła. Mówił: „[...] kiedy w przyszłości zobaczycie *2046*, dostrzeżecie tam coś ze *Spragnionych miłości*, a gdy obejrzycie *Spragnionych miłości*, będzie tam coś z *2046*”². Po premierze drugiej części trylogii w 2000 roku projekt zatytułowany *2046* zaczął się znacznie rozrastać. Materiał powstawał w Pekinie, Szanghaju, Hong-

¹ Zob. Pang Yi-ping, *Happy Together: Let's Be Happy Together before '97*, „City Entertainment”, No. 473 (29 May–11 June 1997), s. 44.

² Zob. wywiad z Wongiem w dodatkach francuskiego wydania DVD *Spragnionych miłości*, dystrybucja TF1 Video/Ocean Films.

kongu, Makao oraz Bangkoku. Ze wszystkich filmów Wonga ten pochłonął najwięcej czasu – od pierwszego projektu, przez jego złożoną ewolucję, rozłożone w czasie i przestrzeni zdjęcia, aż po przedłużaną przez samego reżysera postprodukcję. Sam tytuł można rozumieć na trzy sposoby. Z jednej strony odsyła on do kontekstu historyczno-politycznego, a więc wspomnianej już daty granicznej, kończącej okres ochronny Hongkongu. Reżyser był jednak niemal całkowicie obojętny na kontekst polityczny; interesowały go względy psychologiczne, a więc budowanie postaci i rejestrowanie ich wewnętrznego rozwoju. W tym sensie *2046* bliżej do *Happy Together*, dzieła, które w sposób najbardziej otwarty dotyka tematyki roku 1997. Drugi trop dotyczący tytułu filmu to numer pokoju, w którym spotykają się kochankowie ze *Spragnionych miłości*. W fabule ostatniej części trylogii jest wreszcie pociąg, który zabiera bohaterów w przyszłość, do roku 2046, by tam mogli odzyskać utracone wspomnienia.

Rozumiemy już, dlaczego geneza filmu *2046*, podobnie jak jego filmowa narracja, jest bardzo zawiła. Planowane w Szanghaju zdjęcia do filmu *2046* przekreśliła epidemia SARS w Chinach i ekipa filmowa przeniosła się do Makao. W połowie 1998 roku zaszły kolejne zmiany w koncepcji filmu. Pojawił się pomysł trójepizodycznej historii o wdzięcznym tytule *A Story About Food*. Jeden z segmentów miał opowiadać o romansie bohaterów (Tony Leung i Maggie Cheung) w scenerii chińskich restauracji i barów szybkiej obsługi i miał być kręcony w Bangkoku. W trakcie produkcji reżyser zrezygnował z pozostałych epizodów, a krótka historia urosła do wymiarów pełnometrażowego filmu. Już w 1998 roku projekt funkcjonował pod chińskim tytułem *Huayang Nianhua*, co sam reżyser tłumaczy jako *Wiek kwiatów*. Oryginalny tytuł angielski powstał znacznie później. Wong przypadkowo usłyszał nową wersję standardu z lat trzydziestych XX wieku *I'm in the Mood for Love* w wykonaniu Bryana Ferry'ego³. Piosenka ostatecznie nie została wykorzystana w filmie, chociaż słychać ją w trailerach i materiałach promocyjnych.

Jesienią 1999 roku Wong przeniósł się do Tajlandii, gdzie sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej. Reżyser odnalazł w Bangkoku świat zapamiętany z dzieciństwa: uliczki, korytarze i sklepy, jakich nie było już w dynamicznie zmieniającym się Hongkongu. Zainspirowany tą naturalną scenografią, Wong zaczął kręcić *Spragnionych*

³ Oryginalna piosenka skomponowana została przez Doroty Fields i Jimmy'go McHugha.

miłości na nowo, wzbogacając prostą historię o te wszystkie elementy, które znamy z finalnej wersji filmu. W tym czasie powstało także kilka scen do *2046* (między innymi z udziałem tajskiego aktora Birda Thongchaia McIntyre'a i japońskiego aktora Takuyi Kimury), ale projekt został odłożony do premiery *Spragnionych miłości* w Cannes, w maju 2000 roku.

Tony Rayns, znany brytyjski krytyk filmowy i współpracownik Wonga, wspomina, że wczesny projekt *2046* zakładał trzy osobne historie zainspirowane dziewiętnastowiecznymi operami: *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego, *Carmen* Georges Bizeta i *Tannhäuser* Ryszarda Wagnera⁴. Każdy z epizodów miał opowiadać o relacjach seksualnych między ludźmi i androidami w mieście przyszłości, podzielonym na bogate nowoczesne centrum i biedne, niebezpieczne przedmieścia. Tytuł filmu od początku był aluzją polityczną. Rok 2046 to pięćdziesiąta rocznica powrotu Hongkongu pod zwierzchnictwo Chin, a jednocześnie ostatni rok obiecanego przez polityków „zatrzymanego czasu”, w którym system polityczny i ekonomiczny miasta został „zamrożony”. *2046* miał być w założeniu filmem o obietnicach oraz o „tym absurdalnym pomysłe, że jakiegokolwiek miejsce może pozostać 'niezmienione' przez tak długi czas”⁵. Później reżyser, dla żartu, nadał ten numer pokojowi, w którym sekretnie spotykają się bohaterowie *Spragnionych miłości*. I ten fakt wyprzedza sam film *2046*. Jednak w tym filmie numer-rok 2046 został podniesiony do rangi metafory artystyczno-politycznej, uzyskując kilka różnych i przenikających się znaczeń.

Tak więc równolegle Wong starał się kręcić futurystyczny film *2046*, niesłusznie nazywany we wczesnych doniesieniach prasowych „filmem science fiction”. Reżyser przyznał, że:

Pracować nad dwoma filmami jednocześnie to jak zakochać się w dwóch osobach naraz. Podczas zdjęć w Bangkoku nie mogłem przestać myśleć, że to tu powinniśmy robić *Spragnionych miłości!* [...] Zacząłem traktować oba filmy trochę schizofrenicznie, a w końcu przyznałem Williamowi [Chang], że nie będę już o nich myśleć osobno, ale jak o jednym dziele. Są ściśle powiązane⁶.

Konkludując, trzecim i zamykającym ogniwnem trylogii jest film *2046*, ukończony w 2004 roku, po trwającym pięć lat procesie pro-

⁴ Zob. T. Rayns, *The Long Goodbye*, „Sight & Sound” January 2005, s. 23.

⁵ Tamże.

⁶ Tenże, *In the Mood for Edinburgh*, „Sight & Sound” August 2000, s. 14.

dukcji. Początkowo projekt rozwijał się równolegle ze *Spragnionymi miłości*. Niedługo po premierze reżyser przyznał jednak, że to „inna historia, o tym, jak mężczyzna musi stawiać czoła przyszłości w wyniku swojej przeszłości”⁷. Ostatecznie stwierdzić można na pewno, że film zawiera liczne odwołania do dwóch pierwszych części trylogii oraz że jest jej podsumowaniem i zamknięciem.

Wong sam odnosił się do *2046* jako do filmu zamykającego, a jednocześnie podsumowującego całą trylogię⁸. Do takiego wniosku można też dojść, analizując chronologiczny rozwój narracji w trzech filmach. Do problemu wzajemnych związków dzieł trylogii na poziomie narracji oraz wynikających z tego zagadek interpretacyjnych powrócę jeszcze w dalszej części niniejszego tekstu. Struktura filmu jest dla widzów śledzących dokonania Wong Kar-waia znajoma; stanowią ją achronologicznie prezentowane epizody z życia głównego bohatera wsparte obfitym komentarzem z offu oraz licznymi retrospekcjami. Pojawiają się w filmie także sceny, których natury nie możemy być pewni. Są to sekwencje inspirowane pisanymi przez Chowa opowiadaniem, które dzieją się w nieokreślonej przyszłości, w nowoczesnym pociągu kursującym pomiędzy teraźniejszością a rokiem 2046. Teoretycznie akcja filmu obejmuje lata 1966–1969, bo o tym informują napisy. Cyklicznie powracającym momentem są kolejne wieczory wigilijne, kiedy to bohater, pan Chow, spotyka kolejne kobiety lub się z nimi mija. Równocześnie pojawiają się informacje w rodzaju „100 godzin później” lub „1000 godzin później” – podkreślające trwanie niektórych scen – czy też „18 miesięcy później”, co z kolei przenosi akcję do roku 1970. Retrospekcje są nieoznaczonymi datą wspomnieniami Chowa z lat 1963–1964.

Niebezpieczne związki

W *2046* w szczególny sposób zaznaczona jest gra relacjami między emocjami a czasem. W *Spragnionych miłości* Wong pokazywał, że upływ czasu umożliwia człowiekowi odczuwanie zmian w nim samym i dostrzeganie ich w jego otoczeniu. W *2046* z kolei reżyser zgłębia reakcje emocjonalne ludzi i androidów na zmiany, które do-

⁷ T. Fan, *A Journey to 2046/2047*, „City Magazine” October 2004, Issue 337, s. 191.

⁸ Zob. „Beijing Morning Post” 27th September 2004.

konują się w czasie. W filmie reakcje te są spóźnione, przychodzą po fakcie i stają się uderzające dopiero w momencie, gdy nieodwołalna zmiana została wreszcie dostrzeżona lub odczuta.

W warstwie narracyjnej filmu, w realnym świecie Hongkongu lat sześćdziesiątych zeszłego wieku, jak i w warstwie wyobrażonej, w literackiej przestrzeni roku 2046, motyw spóźnionej reakcji pojawia się wielokrotnie. Reżyser zaludnia swój świat postaciami ogarniętymi cierpieniem z powodu straty emocjonalnej, rozstania lub utraty miłości. Wszystkie bohaterki, uświadamiając sobie w końcu konsekwencje przeszłych wydarzeń, doznają bólu i cierpienia. Osią tych psychiczno-duchowych wydarzeń jest główny bohater filmu, pan Chow, ich inicjator z wszelkimi negatywnymi konsekwencjami dla związanych z nim kobiet, a także ofiara. Film jest bowiem opowieścią o uczuciowych i cielesnych, faktycznych i wyobrażonych związkach pana Chowa z różnymi kobietami po rozstaniu z panią Chan i wyjeździe do Singapuru, a więc po wydarzeniach przedstawionych we wcześniejszych *Spragnionych miłości*.

Pisana przez Chowa powieść science fiction opowiada o podróżującym pociągiem młodym Japończyku o imieniu Tak. Jak informuje Tak w pozakadrowym monologu, 2046 „to miejsce, gdzie można odzyskać stracone wspomnienia, ponieważ tam nic się nie zmienia”⁹. On sam jednak nie znalazł tam odpowiedzi na dręczące go pytanie i postanowił wrócić.

Główną oś filmu stanowią związki pana Chowa (Tony Leung) z czterema kobietami. Po powrocie z Singapuru pan Chow spędza czas w Hongkongu. Nie jest już dziennikarzem, zarabia na życie, pisząc opowiadania pornograficzne drukowane w odcinkach w lokalnych gazetach. Mieszka w hotelu „Oriental” w pokoju numer 2047. Jest bywalcem nocnych klubów i jak sam siebie przedstawia: „specjalistą od kobiet na jedną noc”. W Boże Narodzenie 1966 roku w klubie spotyka Lulu (Carina Lau), znajomą z Singapuru. Kobieta udaje, że nie pamięta Chowa. W nocy zostaje zasztyletowana w tym samym hotelu, w pokoju numer 2046, przez zazdrosnego kochanka (Chang Chen). Chow, zainspirowany tymi wydarzeniami, pisze powieść science fiction o futurystycznym pociągu, który zmierza do miejsca, gdzie można odzyskać wszystkie stracone wspomnienia.

⁹ *2046*, reż. Wong Kar-wai, Chiny, Francja, Hongkong, Niemcy, Włochy 2004. Cytowanie bezpośrednio z dialogów i napisów filmowych.

Kolejną lokatorką pokoju 2046 jest starsza córka właściciela hotelu, Jingwen (Faye Wong). Dziewczyna przygotowuje się na powrót swojego ukochanego Japończyka, ćwicząc kilka japońskich zdań. Jej ojciec nie popiera tego romansu – związek rozpada się. Dziewczyna pomaga panu Chowowi pisać powieści o sztukach walki, a on w sekrecie przed ojcem przekazuje jej listy od ukochanego z Japonii.

Jakiś czas później do pokoju 2046 wprowadza się piękna hostessa, panna Bai Ling (Zhang Ziyi). Pierwsza wspólna kolacja Bai Ling i Chowa ma miejsce w wigilijny wieczór 1967 roku i rozpoczyna ich burzliwy romans. Związek ma charakter głównie seksualny, pomimo to atrakcyjna Bai Ling zakochuje się. Chow jednak z wielkim okrucieństwem daje jej do zrozumienia, że traktuje ich romans jak transakcję i płaci jej za spotkania. Dziewczyna skrupulatnie przechowuje dziesięciodolarowe banknoty – jak mówi: „obniżoną stawkę”.

Chow kończy znajomość z Bai Ling, tłumacząc, że nie jest zainteresowany stałym związkiem. Po jej wyjeździe poznajemy dalsze losy Jingwen. Dziewczyna wciąż kocha Japończyka, a Chow postanawia jej pomóc. W tym fragmencie pan Chow prezentuje swoją dawną, wrażliwą naturę. Dzięki jego staraniom Jingwen wyjeżdża i wkrótce poślubia ukochanego za zgodą ojca. Chow znowu zostaje sam – uczucie do Jingwen, które zaczęło się w nim rodzić, pozostaje niewypowiedziane i nieodwzajemnione. Kolejną swoją powieść, zatytułowaną 2047, dedykuje właśnie tej parze. Jej główny bohater, Tak (Takuya Kimura), jest *alter ego* Chowa. W roku 2046 nie udało mu się dowiedzieć, czy kobieta, którą kiedyś kochał, odwzajemniała jego uczucie. Podczas podróży powrotnej zakochuje się w androidzie o spóźnionych reakcjach emocjonalnych (Faye Wong).

Szukając ciepła i bliskości w szczególnie chłodne przedziały czasowe 1224 i 1225 (odpowiedniki Wigilii i Bożego Narodzenia), Chow zbliża się do Jingwen (Faye Wong). Jej mechanizm pod wpływem tej nieoczekiwanej bliskości ze strony pasażera zaczyna się „psuć” i w efekcie wszystkie reakcje na emocjonalne bodźce przychodzą z dużym opóźnieniem. „Jeśli zapragnie płakać, możliwe, że dopiero jutro łzy zaczną płynąć”¹⁰ – wyjaśnia zawiadujący pociągiem pan Wang. Miłość Taka wywołuje w androidce emocje, ale ona nie jest w stanie ich okazać. Tak ponownie zastanawia się, czy „kobieta” go kocha. Szepcze jej swój sekret – słowa „wyjedź ze mną” – w nadziei

¹⁰ Tamże.

na upragnioną reakcję. Łzy, które pojawiają się na policzku Jingwen, i pragnienie bliskości są spóźnioną odpowiedzią na prośbę mężczyzny.

Historia Taka i androidki, granej przez Faye Wong, jak i inne postacie i wątki z opowiadań 2046 i 2047 mają swoje odpowiedniki w realnej rzeczywistości Hongkongu, w której żyje Chow. Najistotniejsze w filmie są bowiem przelotne lub trwalsze, przeszłe lub obecne związki pana Chowa z kobietami.

O jego relacji z Lulu/Mimi nie wiemy prawie nic, z wyjątkiem tego, że poznali się w 1963 roku podczas pobytu Chowa w Singapurze. Lulu pracowała jako tancerka i hostessa, grała w kasynie, przegrała dużo pieniędzy. Chow odnosi się do niej z łagodnym ciepłem i życzliwością, z jakim zwykle zwracamy się do dawno niewidzianej znajomej. Odmieniona, elegancka Lulu emanuje dumą i pewnością siebie. Jest kobietą odpowiedniczką uwodziciela Chowa, zdobywającą kolejnych mężczyzn zapewniających jej utrzymanie i towarzystwo. Po wspólnej nocy pełnej zabawy i alkoholu płacze jednak w samotności – Chow przypominał jej tragicznie zmarłego ukochanego Yuddy'ego i marzenia młodości. Zasztyletowana przez kochankę, zazdrosnego o Chowa, pojawia się jednak w filmie ponownie – równie silna i emanująca wewnętrznym pięknem. Jednocześnie romantyczna i nieustępliwa, wytrwale szuka swojego „beznogiego ptaka”, „szczęśliwa, dopóki gra główną rolę”. Tak jak Lulu odradza się w magiczny sposób z martwych, tak Chow skutecznie radzi sobie z rozstaniem z kolejnymi kobietami: Bai Ling i Jingwen.

Subtelna Jingwen nieszczęśliwie kocha Japończyka i nie zwraca na Chowa uwagi. Z czasem nawiązują oni literacką współpracę – utalentowana dziewczyna pomaga Chowowi pisać opowiadania w odcinkach, on w tajemnicy przed ojcem przechwytuje listy od jej ukochanego. Ich relacja jest platoniczna i przypomina trochę związek Chowa z So Lai-chen (scena, w której Jingwen kończy za chorego Chowa opowiadanie sztuk walki, jest chyba jedynym humorystycznym momentem w filmie). W retrospekcji pojawia się scena pożegnania, podczas której Japończyk pyta Jingwen, czy go kocha. „Boję się pytać, ale muszę wiedzieć”¹¹ – dodaje. Mija bardzo długa chwila, zanim Jingwen odpowiada. Zakochani stoją w ogrodzie, wśród kwitnących czerwonych azalii, w tle płyną smutne dźwięki *Adagio* w wykonaniu Secret Garden. Tak prosi dziewczynę, by z nim wyjechała. Jej odpowiedź – pojedyncza łza – pojawia się jednak za późno. W ten piękny

¹¹ Tamże.

sposób reżyser kolejny raz objawia motyw spóźnionej reakcji: czas jest determinantem emocji, a jedyna chwila, by wyrazić swoją miłość, została stracona. Dopiero w następnym ujęciu, już po wyjeździe Taka, słyszymy jego ostatnie słowo: „sayonara” (żegnaj). Tym prostym zabiegiem montażowym podkreśla Wong dialektykę czasu i uczuć. Ponieważ emocja została przesunięta w czasie, jest odczuwana o wiele silniej – stąd łzy Jingwen. Jak słusznie zauważa Stephen Teo:

W filmie wszystkie pierwszoplanowe aktorki – Zhang Ziyi, Carina Lau i Gong Li – ronią łzy w przepiękny sposób w kluczowych momentach, wcielając ideę spóźnionych emocji. To jedno z najcudowniejszych osiągnięć reżyserii Wong Kar-waia¹².

Chow jest także nieustannie nawiedzany przez wspomnienia romansów z So Lai-chen (Maggie Cheung) i poznaną w Singapurze Su Lizhen (Gong Li). Ta pierwsza odwiedza nieustannie Chowa we wspomnieniach, pojawia się też na kartach powieści *2046*. O tej drugiej – jej imię to zapisane po mandaryńsku So Lai-chen – dowiadujemy się więcej pod koniec filmu. Tajemnicza hazardzistka o pseudonimie „Czarny Pająk” pomaga Chowowi wyjść z długów podczas jego pobytu w Singapurze. Su Lizhen nie opowiada o swojej przeszłości i nie wyjeżdża z Chowem. Mężczyzna zdaje sobie jednak sprawę, że w ubranej na czarno Su Lizhen starał się odnaleźć ślad So Lai-chen, zamężnej kobiety, którą kiedyś pokochał.

W końcowej części filmu poznajemy okoliczności rozstania Chowa z Su Lizhen. Ich krótka znajomość zaczyna się w Singapurze, gdzie Chow pracuje po rozstaniu z So Lai-chen. Elegancka hazardzistka, nazywana Czarnym Pajakiem, skrywa dłoń w czarnej rękawiczce i otoczona jest aurą niedopowiedzenia – Su Lizhen jest najbardziej tajemniczą i tragiczną ze wszystkich kobiet Chowa. Pomaga mu odzyskać pieniądze na podróż powrotną do Hongkongu. Mężczyzna opowiada jej o nieudanym związku z So Lai-chen, ale kobieta nie mówi o własnej przeszłości. Decyzję o wyjeździe z Chowem pozostawia kartom – wyciąga asa, mężczyzna odjeżdża samotnie. W scenie pożegnania na ulicy, przypominającej pożegnanie kochanków ze *Spragnionych miłości*, Chow długo i namiętnie całuje Su Lizhen. Mówi jej na odchodnym: „Uważaj na siebie. Może uda ci się uciec od

¹² Zob. S. Teo, *Wong Kar-wai*, London 2005, s. 144.

przeszłości. Odszukaj mnie wtedy”¹³, ale zdaje sobie sprawę z tego, że te słowa skierowane są do niego samego. Chow zostawia Su Lizhen, ale wspomnienie So Lai-chen nie opuszcza go. „Szukałem tego, co czułem z inną Su Lizhen – rozmyśla – nie zdając sobie z tego sprawy. Ona wiedziała. W miłości nie ma zamienników”¹⁴. Kobieta płacze – tak jak płakała kiedyś So Lai-chen i jak płakać będzie Bai Ling – w smutnej miłosnej symetrii nieuchronnych rozstań. Po dramatycznym pożegnaniu z Bai Ling Chow odchodzi w zwolnionym tempie, nie oglądając się za siebie. Pojawia się plansza z cytatem z *The Drumcard*:

Nie odwrócił się.
Wyglądało, jak gdyby wsiadał do bardzo długiego pociągu
Jadącego ku sennej przyszłości
Przez niezgłębioną noc¹⁵.

W kolejnym ujęciu Chow odjeżdża w noc taksówką – tą samą, którą kiedyś dzielił z ukochaną So Lai-chen. Przez ostatnie lata kobieta nawiedzała nieustannie myśli i wspomnienia mężczyzny, ale jako idea miłości, projekcja kobiety, którą kiedyś kochał, a nie prawdziwa osoba. Ostatnią podróż nocną taksówką Chow odbywa samotnie.

2046 zamyka klamra kompozycyjna – to samo ujęcie pasiastej rzeźby z zagłębieniem, które otworzyło film. Przywoływany już wcześniej Stephen Teo twierdzi:

Jest więcej sekretów do wyszeptania do tej szczeliny. Kluczem do sekretów Chowa jest refren „Wyjeżdż ze mną”. Jego ból wypływa z faktu, że ani Su Lizhen, ani Bai Ling z nim nie wyjeżdżają – a czas odchodzi w dal, zabierając ze sobą wspomnienia romansów i przelotnych spotkań¹⁶.

Czy czas można zmienić? Czy Chow odmieni siebie, pozostawi w przeszłości ból i niepowodzenia, otwierając się na to, co może przyjść, i na kobiety, które może jeszcze spotkać?

¹³ 2046, wyd. cyt.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ S. Teo *Wong Kar-wai*, wyd. cyt. s. 149.

Magia numerów

Tytuł *2046* jest wieloznaczny, pełni też funkcję łącznika fabularnego dla dwóch ostatnich filmów. W świecie przedstawionym *Spragnionych miłości* numer 2046 oznaczał hotelowy pokój, w którym bohaterowie filmu, pan Chow i pani Chan, spędzali rzadkie chwile we dwoje. Spragnionym miłości dostarczał więc intymnej swobody, radości wspólnych chwil i wolności od karcących spojrzeń sąsiadów. W późniejszym filmie jest to numer pokoju, który zamieszkują kolejne kobiety związane z panem Chowem, stąd pokój 2046 łączy się z różnymi, zawsze silnymi emocjami. Lulu głęboko przeżywa wspomnienia swojego ukochanego (jest nim tragicznie zmarły Yuddy, bohater wcześniejszego filmu Wonga pt. *Dni naszego szaleństwa*), co doprowadza jej kochanka do szaleńczej zazdrości, w efekcie czego kobieta ponosi śmierć. Następna lokatorka pokoju, Jingwen, traktuje go jak scenę prób przed życiową rozmową; pełna nadziei na szczęśliwe zakończenie romansu ćwiczy japońskie frazy: „Czy mogę z Tobą jechać?“, „Pojadę!“, „Tak, chodźmy!“. Z kolei dla Bai Ling pokój 2046 jest intymną przestrzenią, w której rozgrywa się jej pełen napięcia związek z Chowem. Jednak po chwili uniesienia mężczyzna wraca do siebie; związek okazuje się jednostronny. Odrzucona dziewczyna czuje się wykorzystana, nie godzi się na połowiczne rozwiązania, udręczona zazdrością przemieszana z nienawiścią opuszcza pokój, chcąc zarazem uwolnić się od ukochanego.

Rok 2046 to także fantazmatyczna czasoprzestrzeń, do której udają się sfrustrowani kochankowie, pragnący odzyskać dawne wspomnienia lub poznać sekrety swoich partnerów. Monolog wewnętrzny Japończyka Taka informuje widza, że nikt nie wie, czy jest to możliwe, gdyż nikt jeszcze „stamtąd” nie wrócił. Bohater opowiada legendę o szczelinie, do której należy wyszeptać sekret, a następnie zalepić otwór gliną. Ten motyw pojawił się już w zakończeniu *Spragnionych miłości*, jednak w *2046* „staje się osobną czasoprzestrzenią, w której nic się nie zmienia, w której nic nie jest stracone, więc wszystko może zostać odnalezione. Jest to schowek na wszelkie sprawy zduszone, zatrzymane, odrzucone, odroczone”¹⁷. Legenda pozwala inaczej spojrzeć na sam film i w efekcie potraktować go jako metaforę legendarnej szczeliny, służącej do przechowywania tajemnic. Dzieło sztuki

¹⁷ T. Rayns, *The Long Goodbye*, wyd. cyt., s. 23 (tłum. własne).

otrzymuje nowy status, dobrze zresztą znany w kulturze Zachodu, jednoczenia dwóch poziomów, dwóch sfer: bezpośrednio-fabularnej i metaforyczno-symbolicznej. Czasoprzestrzeń filmu jest ową szczeliną dla widza, który umieszcza w niej swoje rozpoznane dzięki dziełu tajemnice, konfrontując je z sekretami bohaterów świata przedstawionego.

Udręka braku i nadmiaru

Wong Kar-wai przyznał w jednym z wywiadów, że film *2046* stanowi ciemną stronę *Spragnionych miłości*¹⁸. Wraz z przemianą głównego bohatera zmienia się też struktura i atmosfera filmu. Zdarzenia filmowe wydają się nierzeczywiste, stąd nie w pełni zrozumiałe. Postaci, miejsca i plany czasowe powiązane są niejasnymi relacjami. Swobodnie mieszają się różne porządki istnienia i płaszczyzny temporalne: Hongkong w przedstawieniu filmowym (oraz inne miasta lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku), retrospekcje bohatera łamiące chronologię narracji, literackie światy w pisanych przez niego opowiadaniach, wreszcie czarno-białe fantazmaty (sny?, marzenia?) związane z kobietą z przeszłości. Filmowy świat jest domeną pozorów i udawania, co sprawia, że tchnie chłodem. Dramaty filmowych postaci (rzeczywistych i wymyślonych), choć zachwycają elegancją póź i perfekcyjnie wystylizowanymi przestrzeniami, nie pozwalają głębiej przeżywać ich rozterek, jak miało to miejsce w *Spragnionych miłości*. Olśniewający świat filmowy niesie z sobą znużenie z przerostu formy i nadmiaru piękna, dusznego jak mara senna.

Świat przedstawiony *2046* jest samozwrotnym komunikatem, który wskazuje na siebie i na siebie się wyczerpuje. Brak zewnętrznych odniesień nie umniejsza dzieła, choć nie ułatwia jego zrozumienia. Takie ujęcie znajduje potwierdzenie w opinii polskiego krytyka: „[Ten świat,] choć sam siebie objaśnia i interpretuje, pozostaje nieodgadniony. Jego lektura pozostawia wrażenie równocześnie niedosytu i przesyty. *2046* olśniewa i przytłacza widza”¹⁹. Oto cecha dzieła sztuki, nie każdego wszak, lecz wielkiego. Dzieło filmowe Wonga nie pozwala

¹⁸ Zob. wywiad z reżyserem w dodatkach DVD filmu *2046*, Tartan Video 2005.

¹⁹ E. Olechnowicz *Pokrewieństwo smutku i ostentacji. 2046* „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51, s. 222.

się zamknąć w żadnej formułce, uległe w trakcie produkcji, przekracza zamysł autora po jego zakończeniu, uwalnia się i gra własną, wielowarstwową grę z widzem, ale i paradoksalnie z sobą. Gra sprzeczności tworzy napięcia, pozór zostaje uwznioślony, a wzniosłość upozorowana. Paradoksalnie arie operowe wybrzmiewające w emocjonalnie intensywnych momentach, zwolnione tempo „upłynniające” kroki postaci, powtarzane ujęcia ważnych detali (dłoń, twarz, dym) sprawiają, że każde pożegnanie zyskuje rangę dramatu, a każda decyzja otrzymuje piętno ostateczności.

Wong niezwykle mocno wydobył w trylogii miłosnej nostalgię za przeszłością, jednak w *2046* przybiera ona wielowarstwową formę. Postacie oraz ich historie, odsyłając do dwóch poprzednich części trylogii, tworzą gęstą sieć powiązań. Teraźniejszość, w której bohaterowie żyją i działają, oraz przyszłość, którą budują w wyobraźni i literackiej fikcji, są jedynie projekcjami ich tęsknot. „Teraźniejszość jest przywoływaniem przeszłości, uobecnianiem tego, co utracone”²⁰. Chow, kiedyś powściągliwy kochanek, teraz czarujący łajdak, kolejne kochanki traktuje z chłodnym dystansem. Zblazowanie i nonszalancja – cechy uwodziciela – mają mu pomóc zagłuszyć ból utraconej miłości. I tak oto tęsknota za przeszłością staje się tożsama z tęsknotą za utraconą miłością. Zrezygnowani bohaterowie filmu *2046* poszukują dawnych kochanków, bo z nimi tylko łączą chwile doznanego szczęścia. Akcja cyklicznie powraca do okresu Świąt Bożego Narodzenia, kiedy brak ciepła drugiej osoby jest szczególnie dotkliwy. „Nonszalanczy i zropaczni, zawsze jednak wytworni”²¹, bohaterowie błądzą po gwarnych restauracjach i pustych zaułkach w poszukiwaniu wspomnień. Jak protagoniści *Intersections* Liu Yichanga, mijają się, czyniąc spotkanie i spełnienie niemożliwymi.

Spragnieni miłości opiewali siłę skrywanych uczuć i cnotę powściągliwości, natomiast *2046* nasycony jest symboliczną i dosłowną erotyką. Wspomnianą wcześniej szczelinę, mającą skrywać sekrety, można teraz odczytywać jako symbol erotyczny i voyeurystyczny. Chow, obserwujący przez szparę w ścianie sąsiadkę z pokoju numer 2046, staje się podglądaczem, zaś ekshibicjonistką próżna Bai Ling, wystawiająca na pokaz swoje wdzięki. Bohater kieruje się zasadą maksymalizacji przyjemności, ale erotyczna odyseja nie przynosi mu szczęścia. Pożądanie uzależnia jak narkotyk, lecz jego zaspokojenie

²⁰ Tamże, s. 223.

²¹ Tamże, s. 225.

nie daje spełnienia. Ten wniosek współgra z wymową filmu, gdyż – jak wydaje się mówić reżyser – pragnienia emocjonalne palą mocniej i dłużej od fizycznych. Szukając miłości z przeszłości, Chow znajduje zapomnienie w używkach i seksie, a w konsekwencji pustkę i samotność. Istotą przedstawionej w poprzednim filmie i wzmocnionej w *2046* teorii erotyzmu jest paradoksalnie podważenie wartości seksu.

Chow jest artystą żyjącym na marginesie społeczeństwa, niechętnym zawodowej i osobistej stabilizacji. Żyje z dnia na dzień, zabijając czas w barach i nocnych klubach, otoczony jednonocnymi kobietami. Jest mężczyzną z wyraźnym piętnem przeszłości, którego bólu nie łagodzi teraźniejszość. Przyczyną jego traumy jest nieszczęśliwy związek z kobietą. Trauma buduje postać Chowa, nadając jego działaniom przyczynę i – poniekąd – również cel. Podróże w poszukiwaniu różnych kobiet, mających zastąpić So Lai-chen, są w istocie działaniami desperackimi. Egzystencja Chowa znaczone jest sinusoidą płytkich towarzyskich i erotycznych wzlotów oraz dramatycznych, osobistych upadków. Wraz z fabułą filmu Chow zagłębia się coraz bardziej w przeszłości. Jest świadomy, że czas jest tym, czego ma w nadmiarze, ale czas przeszłości jest czasem straconym i żadne poszukiwania tego nie zmieniają. Bohater jest człowiekiem powracającym kompulsywnie do wspomnień, żyjącym dzięki „ranie wyrzutów sumienia”²².

W *2046* w szczególnie sposób zaznaczona jest gra relacji między czasem a emocjami. W *Spragnionych miłości* Wong pokazywał, że czas umożliwia człowiekowi odczuwanie zmian w nim samym i w jego otoczeniu. W *2046* reżyser zgłębia reakcje emocjonalne ludzi i andROIDÓW na zmianę, która dokonuje się w czasie. W filmie reakcja ta przychodzi zbyt późno – uderza dopiero w momencie, gdy nieodwołalna zmiana zostaje dostrzeżona lub odczuta.

W warstwie narracyjnej filmu, zarówno w realnym świecie Hongkongu lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, jak i w wyobrażonej, literackiej przestrzeni 2046, motyw opóźnionej reakcji pojawia się kilkakrotnie. Reżyser zaludnia swój świat postaciami ogarniętymi cierpieniem z powodu rozstania lub utraty miłości. Wszystkie bohaterki płaczą, świadome konsekwencji przeszłych wydarzeń.

²² *2046*, wyd. cyt.

„Pożyczony” czas

Trylogia miłosna Wonga, w tym także *2046*, traktuje zarówno o Hongkongu, jak i latach sześćdziesiątych. Chow Mo-wan jest głównym bohaterem oraz nośnikiem cech Hongkongu w tamtym okresie. Z uwagi na historię czas i miasto reprezentują tutaj smutek i melancholię. Struktura czasowa jest w filmie zakotwiczona w trzech punktach: rok 2046, w którym rozgrywa się akcja elementów science fiction, to przyszłość; rok 1997 to symboliczny rok przejścia; trzecim punktem czasowym są lata sześćdziesiąte XX wieku, do których odnosi się główna oś akcji.

Głównymi tematami *Dni naszego szaleństwa* są pragnienie uczucia oraz czas rozumiany jako tęsknota. Pisze o tym Stephen Teo:

Film jest czymś więcej niż jedynie impresją na temat czasu czy pamięci. Wong przekłada czas na tęsknotę, oczekiwanie. Jest to historia tęsknoty za miłością. [...] Nieodwzajemniona miłość staje się obsesją dla kogoś, kogo życie pozbawione jest wszelkich innych ambicji. Wong pokazuje miłość jako chorobę, której destruktywne efekty zauważalne są przez długi czas. [...] Sama tęsknota determinuje egzystencję, którą film przedstawia jako senną powolność, tropikalne doznanie upału i potu, spływającego ze wszystkich bohaterów²³.

Ta dekada jest przedstawiona nostalgicznie, ale i tragicznie – Hongkong w latach sześćdziesiątych to miejsce pełne chaosu i niepewności jutra. Australijski dziennikarz Richard Hughes nazwał ten okres „pożyczonym czasem”, a więc stanem oczekiwania na rok 1997, czasem niepewności i lęku. Czas konotował tutaj niepokój i brak stabilizacji. Wong sugeruje, że w epoce post-1997 Hongkong istnieje na zasadzie niezmiennego czasu, wciąż zmuszając jego mieszkańców do dryfowania. Wong zdaje się zachęcać współczesnych obywateli do refleksji nad tym okresem przejściowej „niezmienności” i przygotowania się na zmiany, jakie nadejdą po roku 2046. Z perspektywy tego roku lata sześćdziesiąte to u Wonga czas chaosu, który rodzi wykorzenionego bohatera – Chow Mo-wana. Chow ucieleśnia ból, z jakim według reżysera borykał się Hongkong tamtej epoki: że miłość, stałość, wierność czy bezpieczeństwo są ulotne i że nic nie jest pewne i przesądzone.

²³ S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 34.

W tym znaczeniu *2046* jest opowieścią o powolnym – bo rozłożonym w czasie – odchodzeniu pewnego świata, pewnego bohatera. Wydaje się, że film ten cechuje samoświadomość płynąca z politycznych przyczyn tego „pożyczonego czasu”, data końca i zarazem początku nowej epoki została bowiem z góry sztucznie ustalona.

Czas to temat obsesyjnie powracający w dziełach Wong Kar-waia. Zawsze jest to personalne doświadczenie czasu – obecne w medytacjach nad jego przemijaniem, strukturą pamięci, właściwościami wspomnień: ich usilną obecnością w każdym punkcie życia i fundamentalną wartością, jaką przedstawiają. *Dni naszego szaleństwa* są pod tym względem szczególnie. To pierwszy film w dorobku reżysera, w którym wyraźnie i namacalnie (w postaci leitmotiwu zegara) czas jest obecny i istotnie modeluje życie i charaktery postaci. To także film, który rozpoczyna osobistą podróż Wonga do lat dzieciństwa. Czas akcji filmu zostaje podany dokładnie, próżno jednak w świecie przedstawionym szukać konkretnych tropów wskazujących właśnie na rok 1962. Większość akcji rozgrywa się w starannie zaaranżowanych wnętrzach; nieliczne sceny plenerowe są wyludnione i ciemne – słusznie przywodzą na myśl pejzaże filmowe Michelangelo Antonioniego. Nostalgia Wonga za Hongkongiem z początku lat sześćdziesiątych i wyraziste wspomnienia z tamtego okresu wsparte dość znacznym zapleczem finansowym i produkcyjnym znalazły wyraz w niepowtarzalnej wizji filmowej – sugestywnej, odrębnej i w pełni dojrzałej artystycznie.

Akcja *Spragnionych miłości* rozpoczyna się w 1962 roku, a więc tuż po zakończeniu historii opowiedzianej w *Dniach naszego szaleństwa*. Pierwotny zamysł ukazania akcji filmu oraz zmian zachodzących w postaciach w ciągu dziesięciu lat został odrzucony na rzecz zakończenia fabularnie mniej dosłownego i o wyraźnym wydźwięku politycznym. Rok 1966 to czas pro-chińskich zamieszek w Hongkongu. Zamykając akcję w tym roku, Wong podkreśla, że jest to film

[...] o końcu pewnej epoki. Rok 1966 zaznaczył punkt zwrotny w historii Hongkongu. Rewolucja kulturalna w Chinach wywołała efekt domina i zmusiła mieszkańców Hongkongu do zastanowienia się nad swoją przyszłością. Jest więc ta data końcem czegoś i początkiem czegoś nowego²⁴.

²⁴ T. Rayns, *In the Mood for Edinburgh (An Interview with Wong Kar-wai)*, “Sight & Sound” August 2000, s. 14–17.

Wong rozumie bowiem w tym wypadku czas jako domenę zmiany. Struktura filmu oparta jest na powtórzeniu: bohaterowie poruszają się po tych samych korytarzach, spotykają na tych samych schodach, odbywają podobne rozmowy. Repetycje fabularne i wizualne podkreśla powracający skrzypcowy motyw przewodni filmu, zapożyczony z japońskiej produkcji *Yumeji* (1991) w reżyserii Seijuna Suzukiego. Otaczająca przestrzeń jest niezmienna, to bohaterowie przechodzą zmiany. Jednocześnie powtarzalność miejsc i sytuacji staje się tu głównym motywem i – paradoksalnie – oznaką zmiany. Tłumaczy to Wong następująco:

Muzyka ciągle się powtarza i to, jak widzimy pewne przestrzenie, jak biuro, zegar, korytarze, jest niezmiennie. Próbujemy pokazać zmiany przez drobne rzeczy, jak ubrania Maggie [Cheung]... szczegóły jedzenia, ponieważ społeczność szanghajska je zwykle bardzo konkretne potrawy w określonych porach roku. Właściwie to jedzenie mówi, że jest maj, czerwiec albo lipiec...²⁵

Rzeczywiście, w stylowym melodramacie, jakim są *Spragnieni miłości*, zaskakująco dużo jest scen, w których bohaterowie jedzą i dyskutują o jedzeniu. Pierwotnie bowiem historia So i Chowa miała być tylko jedną z trzech nowel projektu *A Story about Food*, który Wong realizował w 1998 roku. Stephen Teo uważa, że osadza to film mocno w chińskim kontekście kulturowym. Niewątpliwie nastrój ciepła i intymności, jaki wywołuje wspólny obiad w przytulnej restauracji, jest odbierany ponadkulturowo. Głównym celem Wonga jest tutaj użycie motywu spożywania potraw i ich przygotowywania do wywołania nostalgii. Jest ona obecna w każdym meblu, każdej odrapanej uliczce i każdym wzorze na *cheongsam* noszonej przez So Lai-chen. Jest też główną emocją filmu. Jeden z końcowych napisów podkreśla nieodwołalność, jaka wiąże się z nostalgią: „Ta epoka minęła. Nic, co do niej należało, już nie istnieje”²⁶.

Akcja filmu rozpoczyna się w 1966 roku. Chow Mo-wan wraca do Hongkongu z Singapuru, gdzie oddawał się hazardowi. Nieszczęśliwa miłość do So Lai-chen zmieniła go. Dalej pisze popularne opowiadania, ale pieniądze przeznacza na przyjemności – zakrapiane alkoholem kolacje i towarzystwo kobiet. Nosi modny wąsik. W filmie pokazane są jego relacje z kolejnymi kobietami – rzeczywistymi i wymyślony-

²⁵ S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 127.

²⁶ 2046, wyd. cyt.

mi, terazniejszymi i przeszłymi. W delikatnej Jingwen (Faye Wong), córce właściciela hotelu, zakochuje się platonicznie i bez wzajemności. Pomaga jej zdobyć zgodę ojca na związek z ukochanym Japończykiem. Ta historia zainspiruje Chowa do napisania powieści futurotycznej o miłości do androidki. Akcja tej powieści rozgrywa się w pociągu jadącym do roku 2046, gdzie podobno można odzyskać stracone wspomnienia. Głównym wątkiem fabularnym *2046* jest romans bohatera z prostytutką Bai Ling (Zhang Ziyi), sąsiadką z hotelu. Ona się w nim zakochuje, ale on nie jest w stanie zdobyć się na wzajemność. Rozstają się w Boże Narodzenie 1970 roku. W filmie pojawia się też bohaterka *Dni naszego szaleństwa* Lulu/Mimi (Carina Lau), a w retrospekcjach tajemnicza hazardzistka Su Lizhen (Gong Li), z którą Chowa łączyło kiedyś uczucie. W krótkim czarno-białym wspomnieniu bohatera pojawia się też na moment So Lai-chen (Maggie Cheung), postać ze *Spragnionych miłości*.

Czas jest tu pokazany z jednej strony niemal materialnie, niczym towar, który można komuś wypożyczyć lub od kogoś kupić, jak w przypadku relacji między Chowem i Bai, a z drugiej – jako domena nieustannych powrotów sytuacji, postaci, emocji. Wspomnienia bolesnej przeszłości męczą Chowa, dlatego szuka ukojenia w chwilowej przyjemności i projektuje swoje emocje w przyszłość w formie opowiadań science fiction. Zawsze obecna u Wonga nostalgia działa tutaj na co najmniej kilku poziomach. Jest to, po pierwsze, znana już nam nostalgia reżysera za latami sześćdziesiątymi dwudziestego wieku, za tym, jak wyglądał wtedy Hongkong i jego mieszkańcy. Na płaszczyźnie politycznej to z kolei odniesienie do czasu, kiedy świadomość zbliżających się zmian powodowała poczucie chaosu i niestabilności, a także do początku pewnego końca. Czas jest tutaj konotowany jako metafora niepokoju. Nostalgia postaci za ich przeszłym życiem i ludźmi (Mimi tęskni za Yuddym, Chow za So Lai-chen, a Bai za Chowem) miesza się tu z nostalgią widza za dwoma wspomnianymi wcześniej filmami... Pod tym względem *2046* jest dziełem bardzo samoświadomym – liczne są tu mniej lub bardziej bezpośrednio odniesienia do *Dni naszego szaleństwa* i *Spragnionych miłości* zarówno w sferze świata przedstawionego (postacie, miejsca, wątki), jak i środków artystycznych (muzyka). Najważniejszy wydaje się jednak w kontekście postrzegania czasu motyw spóźnienia. Stephen Teo wnikliwie zauważa, że film opowiada o spóźnionych reakcjach ludzi na zmianę, która

zachodzi naturalnie w czasie – i to z czasem i dzięki niemu staje się odczuwalna.

Film zamykający miłosną trylogię Wong Kar-waia ma wydźwięk melancholijny. Jest to melancholia ciemna i ciężka. Rzeczywistość wykreowana na ekranie ma charakter kaprysu umysłu zmęczonego wspomnianiem. Jednocześnie autor zdaje się mówić, że rzeczywistość jest tym, co sami uznamy za godne tej rangi, co wyłącznie dla nas jest prawdziwe. Czas naznacza ten pogląd piętnem nieuchronności. Dla Wonga bowiem, podobnie jak dla chińskiego pisarza Liu Yichanga, czas niesie ze sobą straconą szansę spełnienia miłości, a jednocześnie niewyczerpane źródło nostalgii, „zastępczego szczęścia”: „Czas nigdy się nie męczy, długa wskazówka beznadziejnie goni krótką wskazówkę, a szczęście to wieczny tułacz przemierzający tam i z powrotem dwie strony równania”²⁷. Kiedy coś się kończy, wracamy myślą do początku, rozpamiętując kolejne stadia wzlotów i upadków.

THE END OF AN ERA.
PERSISTENCE OF TIME. ON WONG KAR-WAI'S 2046

ABSTRACT

The goal of this article is an analysis of the concept of time, along with its emotional, cultural, and political connotations, as presented in Wong Kar-wai's 2046, where time is being personalized through the characters. The important notion of “borrowed” time and relevant historical events are seen through the narrative structure and the relationships between the characters. Hong Kong was promised a period of fifty years without changes after being passed to China by the United Kingdom in 1997 and thus, it now functions in a limbo. The film tells the story of the main character Chow's relationships with various women during the years. It is the third installment in Wong's “love trilogy”, a set of films about emotions and relationships set in 1960s Hong Kong.

KEY WORDS

Wong Kar-wai, Hong Kong, Asian cinema, love, time

²⁷ Y. Liu, *Jiutu [The Drunkard] Jinshi*, Hongkong 2000, s. 1, [za:] S. Teo, *Wong Kar-wai*, wyd. cyt., s. 127.

BIBLIOGRAFIA

1. Fan T., *A Journey to 2046/2047*, "City Magazine" October 2004, Issue 337.
2. Liu Y., *Jiutu [The Drunkard] Jinshi*, Hongkong 2000.
3. Olechnowicz E., *Pokrewieństwo smutku i ostentacji. 2046*, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 51.
4. Rayns T., *The Long Goodbye*, "Sight & Sound", January 2005.
5. Rayns T., *In the Mood for Edinburgh (An Interview with Wong Kar-wai)*, "Sight & Sound", August 2000.
6. Teo S., *Wong Kar-wai BFI Publishing*, London 2005.

Kamila Sosnowska