

Pokrewieństwo smutku i ostentacji

2046

EMILIA OLECHNOWICZ

Nigdy nie zdołamy całkowicie odzyskać tego, co zapomniane. I może to dobrze. Szok towarzyszący przywracaniu zapomnianego byłby tak niszczycielski, że w mgnieniu oka nieuchronnie przestalibyśmy rozumieć naszą tęsknotę. A tak rozumiemy ją i to tym lepiej, im głębiej pogrążyło się w nas to, co zapomniane.

Walter Benjamin ¹

Metafory pamięci

Labirynt *2046* stanowi odległy dukt tej samej budowli pamięci, którą w rytmie walca przemierzają *Spragnieni miłości*. *Spragnionych miłości* zamykała podszyta milczeniem metafora pamięci. Pasaż po korytarzach świątyni Angkor Wat był wizualnym odpowiednikiem pasażu w głąb pamięci dokonywanym przez głównego bohatera. Pan Chow szeptał swój sekret w szczelinę, powierzając murom świątyni ciężar miłosnych wspomnień. Pradawna metafora porównuje pamięć do budowli, której sale i krużganki, schody i labirynty, ogrody i teatry przemierzamy, wiedząc, że nie zdołamy nigdy dotrzeć do wszystkich zakamarków. Goszcząc w jednym pomieszczeniu, tracimy z oczu inne, a gdy przebiegamy gorączkowo z jednego do drugiego – nie poznamy naprawdę żadnego z nich. Plan budowli-pamięci nie daje się ogarnąć, sens całości wymyka się i nas przekracza.

Film *2046* otwiera metaforyczną panoramę miasta przyszłości: jego tuneli, szklanych budowli, neonów, tajemnych przejść. Zaczynamy je drażnić, słysząc głos mężczyzny zza kadru. Mężczyzna mówi o pociągu, który odjeżdża co chwila w kierunku roku 2046. Wsiadają do niego ci, którzy chcą odzyskać swoje utracone wspomnienia. Wierzą, że w roku 2046 nic nie podlega zmianie. Przywołana tutaj zostaje ponownie opowieść zamykająca *Spragnionych miłości*: sekret, który nie może zostać ujawniony ani podzielony z nikim, należy wyszeptać w szczelinę, zalepić gliną i w ten sposób zamknąć tam na zawsze. Mężczyzna, którego głos wprowadza nas w fantazmatyczny świat *2046*, wsiadł do pociągu, by spotkać utraconą miłość – i nie znalazłszy jej w roku 2046, powrócił. Być może, mówi głos mężczyzny, jej miłość była jak sekret, którego nikomu nie można wyjawiać.

Ten gorączkowy prolog wieńczy obraz młodej kobiety szepczącej coś w głąb osobliwej tuby. Ta niezwykła forma służy temu samemu, co mury świątyni Ang-

kor Wat w *Spragnionych miłości*: przyjmuje smutek miłości od nieszczęśliwych kochanków. Owa prążkowana tuba, przywodząca na myśl egzotyczny, drapieźny kwiat jest rzeźbą Anisha Kapoora. Prace tego rzeźbiarza, urodzonego w roku 1954 w Bombaju i działającego od lat siedemdziesiątych w Londynie, były wystawiane w najbardziej prestiżowych galeriach świata, między innymi w londyńskiej Tate Modern i nowojorskiej MoMA. Rzeźby Kapoora opierają się na grze faktur, zderzaniu materiałów o różnych właściwościach: szkła, mlecznego alabastru, stali, barwnych syntetyków. Jego bliskie abstrakcji prace wpisują się bardzo mocno w przestrzeń, w której są prezentowane. Te tajemnicze, często wielkie formy bardzo silnie oddziałują na wyobraźnię i emocje widza. Gra faktur i płaszczyzn jest też grą obecnego i nieobecnego, tego, co trwałe i tego, co zmienne, tego, co żywe i tego, co martwe. Kapoora fascynuje opozycja światła i cienia, ciemności i jasności – opozycja rozumiana dosłownie i metaforycznie. Nieprzypadkowo głośna praca rzeźbiarza nosi tytuł *Marsjasz*². Jest to gigantyczna membrana z intensywnie czerwonej, mięsistej tkaniny syntetycznej. Jej barwa i forma odsyłają do mitu o Marsjaszu³. Rozmiary rzeźby sprawiają, że nie da się ogarnąć wzrokiem jej całej. Widzowie poruszający się w przestrzeni ukształtowanej przez dzieło spoglądają na nie z różnych punktów widzenia. Nie mogąc dostrzec całości, konstruują sobie jej obraz na podstawie fragmentów. Enigmatyczna i ekspresyjna forma *Marsjasza* przywodzi na myśl rzeźbę ukazywaną w filmie Wong Kar-waia. Rozchylająca się tuba jest wielokrotnie pomniejszoną wariacją na temat tej samej formy. Wchłania wspomnienia, z których każde – jak mówi napis zamykający prolog – jest śladem łez.

Szczelina w murach świątyni Angkor Wat, w której bohater *Spragnionych miłości* ukrył swe wspomnienia, w nowym filmie Wong Kar-waia staje się osobną czasoprzestrzenią – rokiem 2046 – *schowkiem na wszelkie sprawy zduszone, zatrzymane, odrzucone czy odroczone*⁴.

Labirynt czasu

Kameralny teatr pamięci odgrywany przez *Spragnionych miłości w 2046* zmienia się w spektakl zawiły i gorączkowy. Pierwsza wersja filmu⁵ składała się z dwóch snutych równolegle opowieści. Jedna, utrzymana w konwencji realistycznej, rozgrywała się w latach 1966-1970 w Hongkongu. Druga, opowieść *science fiction*, została osadzona w roku 2046. Ów drugi wątek, wyraźnie słabszy i wewnętrznie niespójny, reżyser niemal w całości usunął, pozostawiając jedynie prolog i pojedyncze sceny wplecione w realistyczną narrację. Dominujący świat „rzeczywisty” jest zogniskowany wokół pana Chow.

Ukazywany w rozbłyskach świat „fantazmatyczny” jest tożsamy z tekstem pisanej przez pana Chow powieści. Te dwa filmowe światy przeglądają się w sobie nawzajem.

Teraźniejszość, w której zanurzony jest Chow, kształtuje równoczesny napór przeszłości i przyszłości. Przeszłość i przyszłość są przy tym bliźniaczo podobne. Obie stanowią tutaj domenę pamięci. Przeszłość w *2046* skrywa się za wydarzeniami teraźniejszymi. Przywołują ją mgliste aluzje i wspomnienia. Natomiast teraźniejszość i przyszłość to dwa skomplikowane światy zamieszkiwane przez tych samych bohaterów. Światy te przenikają się i dopowiadają nawzajem. Gra-

nica między nimi jest dość płynna. Niepodobna z całą pewnością rozstrzygnąć, który z nich jest rzeczywistością, który – fantazmatem. Metaforyczny świat przyszłości współtworzy, uzupełnia i dopowiada to, co skłonni bylibyśmy uznać za rzeczywistość. Kolejne poziomy narracji filmowej krzyżują się, a plany czasowe przenikają. Znaczenie opowiadanej historii wyłania się w polu rozgrywanej między nimi gry. Teraźniejszość filmowa jest kształtowana przez napór przeszłości. Przyszłość jest natomiast lustrem, w którym się przegląda teraźniejszość. Bliźniacze światy przyszłości i teraźniejszości widz może rozpoznać i odczytać, ponieważ wyglądają inaczej. *Mise en scène* spełnia więc w filmie Wong Kar-waia niebagatelną funkcję narracyjną.

Pierwotnie reżyser zakładał, że film będzie się składał z trzech nowel opowiadających o relacjach między ludźmi a androidami. Każdy z epizodów miał być snuty na kanwie libretta innej XIX-wiecznej opery⁶. Ostateczny kształt filmu, który wyłonił się z długiego procesu montażowego, nie wydaje się wierną realizacją tego pomysłu. Duch dzieła operowego jest jednak w filmie Wong Kar-waia obecny. Daleko posunięta umowność, pewna doza przesady, rozbuchanie estetyczne, a nade wszystko stylizacja każdego gestu i każdej sceny czyni *2046* filmem nieomal operowym. Wyciszone, spowolnione ujęcia w ograniczonej gamie barwnej, podszyte melancholią, wymowne dzięki muzyce, stanowią o aurze tego filmu. Sceny, w których tanecznym ruchom panny Wang 7 towarzyszy aria *Casta Diva* 8 z opery *Norma* Vincenzo Belliniego, każe myśleć o Wong Kar-waiu jako o jednym z największych stylistów współczesnego kina.

Domena pozoru

Akcja w świecie „rzeczywistym” jest osadzona w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w Hongkongu. Może więc stanowić bezpośrednie następstwo zdarzeń znanych widzowi ze *Spragnionych miłości*. Przemawia za tym postać głównego bohatera noszącego identyczne nazwisko i granego przez tego samego aktora. Pan Chow porzucił dziennikarstwo, by pisać powieści. Jeśli przyjąć, że jego postać jest tożsama z bohaterem *Spragnionych miłości*, wypadnie zauważyć, że z powściągliwego, szlachetnego kochanka stał się wytrawnym uwodzicielem. Alegoryczna powieść *science fiction*, którą pisze Chow, odzwierciedla jego zawile życie uczuciowe. Pan Chow mieszka w hotelu „Oriental”, *smakując niebezpieczne słodyczne odosobnienia i mizantropii, dzieląc swój wolny czas, czy raczej melancholijne nieróbstwo, między pustkę metafizyki i nicość prób artystycznych i literackich*⁹. Nieszczęśliwa miłość do zamężnej kobiety kładzie się cieniem na jego życiu i kształtuje wszystkie jego relacje z kobietami.

Odcisnięta w pamięci bohatera miłość powraca w filmie za sprawą retrospekcji. Zostały nakręcone na taśmie czarno-białej, co wyraźnie wyodrębnia je ze strumienia narracji. Te krótkie mgnienia przywołują scenę ze *Spragnionych miłości*, w której pan Chow i pani Chan jadą w nocy taksówką, a która zyskuje tu status miłosnego fantazmatu. Ten obraz-wspomnienie powraca w filmie kilkakrotnie. Powraca także, w zmienionej postaci, jako zdarzenie rzeczywiste należące do filmowej teraźniejszości. Scena, w której pan Chow wraca nocą do hotelu w towarzystwie jednej ze swoich kochanek (również czarno-biała), obra-

zuje niemożność zastąpienia ukochanej kobiety inną, niemożność ożywienia przeszłości. Fantazmat nie może stać się rzeczywistym zdarzeniem. Wszystkie zdarzenia filmowe są podszyte tęsknotą. W *2046* nie tylko uczucia pana Chow, ale relacje międzyludzkie naznacza piętno niespełnienia. Osobne miejsce w filmie zajmuje, zasygnalizowana już w prologu, historia młodego Japończyka, który wyruszył do 2046 roku, by odnaleźć swoją miłość. Spotyka tam androida bliźniaczo podobnego do ukochanej. Za sprawą bolesnej symetrii wątków android nie odwzajemnił jego uczuć, tak jak nie odwzajemniła ich rzeczywista dziewczyna. *Spragnieni miłości* opiewali moc skrywanych uczuć. Natomiast *2046* krąży wokół niespełnionej miłości.

Ten utkany z nadmiaru film tchnie jednak pustką. Natłok wystylizowanych obrazów przywołuje świat kapryśny i pełen melancholii. Miejsca, postaci, przedmioty, a także plany czasowe: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, są powiązane dwuznacznymi i niejasnymi relacjami. Filmowy świat jest domeną pozorów. Wszyscy bohaterowie filmu, niezdolni do prawdziwego życia, prawdziwych uczuć, są skazani na ich udawanie. Znużeni i zblazowani, raczej wystawiają się na spojrzenia widza, aniżeli wcielają w rolę. Dlatego wszystkie zdarzenia filmowe wydają się dziwnie nierzeczywiste. Zarówno zdarzenia filmowej teraźniejszości, jak i metaforycznej przyszłości, są umowne i pozorne. Figury zaludniające wszystkie równoległe światy *2046* trwonią swój wdzięk i elegancję, niczego w istocie nie komunikując, niczego nie wyrażając. Ten świat jest podobny do pięknego i dusznego snu. Choć sam siebie objaśnia i interpretuje, pozostaje nieodgadniony. Jego lektura pozostawia wrażenie równoczesnego niedosytu i przesytu. *2046* olśniewa i przytłacza widza. Filmowy pozór ma jednak ciężar. *To, co w danej chwili zostaje przyjęte jako rzeczywistość, ulega jak gdyby uwzniośnieniu*¹⁰. Każdy kaprys serca, każda miłosna noc, każda rozmowa kochanków, każdy drobny gest zyskuje tu rangę dramatu.

Smutek miłości¹¹

Filmowa teraźniejszość jest skomplikowaną i zwielokrotnioną wersją świata znanego ze *Spragnionych miłości*. Dekorację i kostiumy cechuje wyszukana elegancja i nadzwyczajne wyrafinowanie kolorystyczne. Zdarzenia rozgrywają się w zamkniętych pomieszczeniach, numerach hotelowych, restauracjach. Filmowe sceny są skąpo oświetlone. Sztuczne światło wydobywa z gęstego mroku piękne twarze kobiet, szczegóły strojów, pojedyncze rekwizyty. Dominują odcienie złote i zielonkawe, głęboka czerń i czerwień. Przestrzeń ulega dalszemu zagęszczeniu. Przepęnia ją aura nudy i przesytu. Gra lustrzanych odbić, światłocieni, subtelnych kolorów buduje atmosferę zmysłową i odrealnioną. Gęsto utkana przestrzeń jakby więziła bohaterów. Obrazy filmowe, jakkolwiek nie zostały poddane subtelnej i precyzyjnej dramaturgii, która stanowi o sile *Spragnionych miłości*, sugestywnie ewokują aurę miłosnego niespełnienia.

Natomiast metaforyczna przestrzeń pamięci – rok 2046 – to świat zawieszonych w próżni gestów. Tutaj łąza toczy się po policzku w nieskończoność, w nieskończoność szepcze się sekret czy wyczekuje kogoś. W zintensyfikowanej, ale umownej rzeczywistości powraca wciąż kilka scen, kilka twarzy, kilka gestów, kilka taktów muzyki. Zawieszeni w beczasie mieszkańcy 2046 istnieją na spo-

sób marzenia, obsesji. Przestrzeń roku 2046 odrealnia scenografia, na którą składają się duże puste płaszczyzny neonowych barw, z przewagą intensywnej czerwieni i rozbielonego, lodowatego błękitu. Gra nasyconych barw i świateł stanowi o charakterze tego świata oczyszczonego ze zbędnych detali. Kostiumy, których styl należałoby opisać jako futurystyczny *glamour*, odrealniają, dematerializują ciała aktorów. Filmowe obrazy, wyrafinowane i przesycone znużeniem, zaświadcza bliskiemu pokrewieństwu smutku i ostentacji. *Smutek to taki stan ducha, w którym uczucie ożywia pusty świat jak maskę, znajdując w jego widoku zagadkową przyjemność*, powiada Benjamin¹². W 2046 puste światy, przeszły, terażniejszy i przyszły, ożywia smutek miłości. W istocie bohaterowie 2046 nie podróżują w przyszłość, ale w głąb własnej pamięci, w głąb marzeń. Niezdolni ani do spełnienia swoich pragnień, ani do ich poniechania przeżywają wciąż na nowo przeszłe wydarzenia. Więż łącząca ich z rzeczywistością jest niezwykle krucha. Teraźniejszość, w której działają, i przyszłość, o której marzą, jest tylko projekcją ich tęsknot. Przeszłość – nieobecna na ekranie, bo wymykająca się obrazom – sprawuje jednak władzę nad bohaterami filmu. Teraźniejszość jest tu przede wszystkim przywoływaniem przeszłości, uobecnianiem tego, co utracone. Plany czasowe 2046 należałoby precyzyjnie określić jako: przeszłość przeszłości, terażniejszość przeszłości i przyszłość przeszłości.

Niezakorzenieni ani w czasie, ani w przestrzeni, bohaterowie 2046 rozpaczliwie szukają czegoś, co przywróciłoby ich życiu należyty ciężar – spełnienia w miłości. Zamiast niego znajdują tylko sposobność do prowadzenia kolejnych gier. W poszukiwaniu ukochanej osoby natrafiają zawsze na jakąś nieprzebytą przeszkodę i pozostają sami ze swymi marzeniami. Im bardziej są ogarnięci gorączką uczuć, tym pewniej są skazani na niespełnienie. Im intensywniejsze jest owo uczucie, tym mocniej oddziela od ukochanej osoby. Dlatego 2046 przenika duch solipsyzmu. Cała rzeczywistość wydaje się złudzeniem, subiektywną projekcją, zaś „prawdziwy” jest w końcu tylko sam podmiot, odbity we własnym myśleniu¹³. Myśli naznaczone nieobecnością ukochanej osoby wypełniają się jej obrazami. Obrazy te, wbrew naszej woli, dowodzą nieobecności w dwójnasób. Kiedy człowiek, którego kochamy, znika z naszego życia na zawsze, jego fizyczna nieobecność jest dotkliwa. Ale dotkliwszy jeszcze jest fakt, że człowiek ten na zawsze będzie jedynie własnością naszej pamięci i poza nią dla nas nie istnieje. Pamięć zawłaszcza tę utraconą osobę, czyni ją zakładnikiem, co jest dla nas równie nieodzowne, jak bolesne. Ta gorzka prawda została zakłeta przez Jorge Luisa Borgesa w słowach: *nasze jest tylko to, co utracone*¹⁴. Utracona osoba będąc stałym składnikiem naszej pamięci, staje się częścią naszej tożsamości, częścią nas samych. Tym mocniej obrazuje stratę kogoś, kto będąc sobą, nie był mną. Pamięć przemienia utraconą osobę w obraz i ten proces przemiany jest równie cenny jak raniący. Ból towarzyszący wspomnieniom, choć czasem nie do zniesienia, stanowi jedyny dowód, że nie do końca i nie całkiem jesteśmy odcięci od tamtej rzeczywistej, kochanej przez nas osoby.

Bohaterowie 2046 są nieodwołalnie oddzieleni od przeszłości. Tęsknota za nią mrozi ich, uniemożliwiając zakorzenienie w terażniejszości. Tęsknota za przeszłością jest tu zawsze tożsama z tęsknotą za utraconą miłością. Bohaterowie tego filmu cierpią pozostawieni sam na sam ze wspomnieniami. Odkrywają, że pamięć zaświadcza o utracie.



Majestat mody

2046, zupełnie w tym różny od *Spragnionych miłości*, jest filmem, który sam siebie interpretuje, sam siebie objaśnia. Komentarz narratora dopowiada konkluzje, które widz już sam sformułował. Podsumowuje zdarzenia, które nie wymagają wcale podsumowania. Domyka znaczenia, pozbawiając film poetyckiej siły *Spragnionych miłości*. Ta nadmierna artykulacja nie dotyczy jednak bohaterów. Ci pozostają nieodgadnieni. Wszystkie ich działania naznacza ambiwalencja. Są nonszalanccy i zrozpaczeni, obecni-nieobecni, zawsze jednak wytworni. Strój pozwala im równocześnie odsłaniać się i maskować. W 2046 moda ukazuje swój majestat, swoją moc przekształcania ciała we wdzięczny obraz. Filmowe postacie krążą po zanurzonych w gęstym mroku zaułkach, epatując elegancją i znużeniem. *Kto lubi się zalecać do własnej melancholii albo swawolić ze swoim bólem jak z dziewczyną, lubi również obnosić po zapowietrzonych i frywolnych uliczkach kłamstwo swojego (...) ubioru*¹⁵. Wytworny strój pomaga im stawić czoło tęsknocie. Pomaga im – pięknym przegranym – ukryć się przed sobą i pokazać innym. W każdej sytuacji realizują dyktat mody: widzieć i być widzianym. Gęsto utkaną przestrzeń filmu zagęszczają dodatkowo krzyżujące się spojrzenia. Tutaj *każdy żyje dla siebie i poprzez siebie w s p o j r z e n i u*¹⁶. Każdy czerpie też narcystyczną przyjemność z przeglądania się w spojrzeniach innych. Niezdolność do nawiązania głębokiego kontaktu z drugą osobą skłania bohaterów 2046 do prowadzenia gier, do udawania, do maskowania się. Stroje są nieodzownymi rekwizytami takich gier.

Ale moda dostarcza im także czegoś o wiele istotniejszego. Ta królowa pozoru zagarnia cały świat 2046, ustanawiając w nim władzę sztuczności. *Na próżno zadajemy sobie pytania, gdzie należy przeprowadzić granicę między tym, co sztuczne a tym, co naturalne. W istocie: moda nie zna tego rozróżnienia. Wszystko jest wymaganą pozą, „parure”, konwencją*¹⁷. Moda zmienia świat w ceremoniał. Nie tylko pozwala, ale wręcz nakazuje grać. W ten sposób piętrzą się kolejne poziomy fikcji. Filmowa rzeczywistość jest swego rodzaju grą wewnątrz gry, spektaklem wewnątrz spektaklu. Wszystkie postacie 2046 odgrywają swoje role z niejaką ostentacją. W każdym okolicznościach pozostają aktorami życia codziennego. Zdobni w kostiumy występują, by ustanowić ramy spektaklu granicami rzeczywistości. Kruchy świat 2046 nie odsłania swojego sensu inaczej, jak tylko przez pozór. Przestrzeń filmowa – jawnie utkana ze złudzeń i pozorów – stanowi scenę i kulisy dla spektaklu mody. Maestria zdjęć podkreśla bogactwo strojów. Lustra potęgują przepych lśniących tkanin, iskrzącej biżuterii. Rzeczywistość późnych lat sześćdziesiątych w Hongkongu jest wystylizowana na podobieństwo zdjęć z luksusowych pism mody. W każdym kadrze, w każdej scenie melancholia *postępuje powolnym i odświętnym krokiem, jak poruszają się orszaki władców*¹⁸.

Sposób kadrowania, zacieranie przestrzeni przez półmrok i przez lustra unieważnia obecność postaci i znosi realność ukazywanego świata. Cały wydaje się projektowany przez narratora filmu, pana Chow, którego głos spoza kadru komentuje zdarzenia. Chow jest w 2046 czarującym łajdakiem, bywalcem nocnych lokali, utracuszem. Z wąsem *à la* Clark Gable, ubrany raczej niedbale niż wytwornie, ma jednak cechy dandysa. Ten nonszalancki, zblazowany próżniak *ma*

tylko jedno zajęcie: *biec tropem szczęścia*¹⁹. To sprawia, że jego liczne romanse w jednej chwili zaczynają się i są już skończone, w jednej chwili rozpalają się i gasną. Dystans, z jakim traktuje swoje kochanki, płynie z niezachwianej decyzji, by nie dać się wzruszyć niczemu ani nikomu. Ten *chłodny wyraz*²⁰ przydaje mu atrakcyjności w oczach kobiet, które rani. Chow gra rolę uwodziciela, by zagłuszyć tęsknotę za utraconą miłością. Otacza się kobietami, które mogłyby na chwilę zastąpić nieobecna. Paradoksalnie jednak tylko ona jest realna. Jej obraz jest ożywiany dzięki uczuciu głównego bohatera. Pośród realnych kobiet, które wiodą żywot widmowy w życiu Chow, ona jest zjawą realną. Natomiast przeszłe, przyszłe i niedosłe kochanki pana Chow – upozowane i wytworne w swych jedwabnych sukniach, aksamitnych rękawiczkach, futrzanych etolach – przypominają raczej manekiny niż kobiety z krwi i kości. Damy podejrzanej konduity, luksusowe prostytutki, hazardzistki, lolitki, dziewczyny na wpół oszalałe z miłości – wszystkie stukiem obcasów, gestem upierścienionej dłoni, jedwabnym strojem upominają się o miejsce w pamięci pana Chow. Nie mogąc, czy też nie chcąc zdobyć jego miłości, pragną zaznaczyć swoją obecność, przejść lekkim krokiem przez jego życie i zadomowić się w jego pamięci.

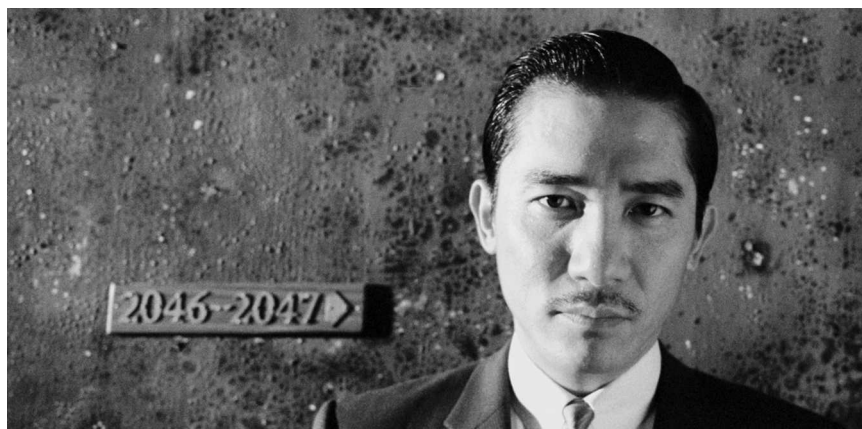
Strój gra ujawnianiem i skrywaniem. Starając się upodobnić ciało do obrazu, czyni je równocześnie obecnym i odległym. Relacje stroju i ciała, ich wzajemne modyfikacje znaczeniowe pokazują, jak dalece nieoczywiste jest i to, co wydaje się jawne, i to, co jest skrywane. Moda podporządkowuje sobie prawdę ciała i kłamstwo stroju²¹. Stapia je w jedną retoryczną wypowiedź. Retoryka mody nakazuje, by skrywanie było widoczne, by to, co ukryte było jednak możliwe do odczytania. Strój kielzna ciało tak, jak maska kielzna namiętny grymas twarzy, to znaczy skrywa i jednocześnie skrywanie ujawnia.

Gra obecności i nieobecności

Istotą *2046*, podobnie jak istotą *Spragnionych miłości*, jest toczona na wielu planach gra obecności i nieobecności, ujawnionego i skrytego.

Na poziomie fabularnym wszystkie zdarzenia są zawieszane między rzeczywistością a fantazmatem, między przeszłością a przyszłością, między realnym a potencjalnym. Niepodobna z całą pewnością określić statusu ukazywanej rzeczywistości. Niepodobna orzec, czy ukazywana scena rozgrywa się w rzeczywistości czy w pamięci któregoś z bohaterów. Niepodobna orzec, który z równoległych światów jest prawdziwy, a który potencjalny. Napięcie między jawieniem się obrazów a niepewnością co do ich porządku jest w *2046* bardzo silne.

Migotliwość znaczeń rozpiętych między obecnością i brakiem rodzi także sam mechanizm powstawania obrazów filmowych. Każde bowiem przedstawienie przedstawia to, czego nie ma. Wskazuje na obecność tego, co jest w istocie nieobecne. Wizerunek uobecnia za cenę odobecnienia, o czym była już mowa wyżej. Trzeba jednak dodać, jak szczególnie jest status cielesności na ekranie. Jest to bowiem cielesność, czy jak powiedziałby Karol Irzykowski, ciałowość pozorna. Ciała prezentowane na ekranie jako obrazy są śladami rzeczywistej obecności ciał aktorów. Piękny spektakl *2046* obrazuje *specyficzne zanikanie cielesności*²² w filmach. Filmowy wizerunek ciała jest znakiem cielesności. Zna-



kiem, który równocześnie sygnalizuje obecność ciała i wskazuje na jego nieobecność. Ciało na ekranie jest jednym z obrazowanych, a nieobecnych przedmiotów, które *pokazane na ekranie tworzą zbiór elementów znaczących i w tym samym czasie są wskazywane jako znaczące nieobecne. Wskazanie na ową nieobecność stwarza instancję wypowiedzi, pozorność jej podmiotu obecnego w tekście*²³. Medium filmowe pozbawia ciało ludzkie jego materialności, równocześnie udostępniając je widzowi jako swoisty spektakl. W filmie Wong Kar-waia obecne-nieobecne ciało jest kluczowym nośnikiem znaczeń. To, co widzimy, a czego nie ma, daje się jednak odczytywać. W obrębie filmowej fikcji ciało jest widzialnym kształtem ludzkich intencji i punktem widzenia świata²⁴. Jest to ciało zarazem bliskie i niedostępne – tak jak ciało osoby, którą za wszelką cenę chcemy zachować w pamięci. Jest to także ciało podczas spektaklu²⁵ – ciało występujące, wystawiające się na spojrzenia widza, innych postaci filmowych, a czasem na własne spojrzenie odbite w lustrze. Wystawianie się na spojrzenia innych nie oznacza wszakże odkrywania się. Obraz ciała aktora jawi się nam, ale pozostaje niejasny i wieloznaczny. Emmanuel Lévinas, mówiąc o epifanii twarzy, zauważa: *...przedstawienie twarzy nie jest prawdziwe, ponieważ to, co prawdziwe odwołuje się do nie-prawdziwego, wiecznie mu współczesnego. (...) Ekspresja nie polega na dawaniu nam wewnętrzności Innego. Inny który się wyraża, właśnie nie o d - d a j e się i przez to zachowuje wolność kłamania*²⁶. Postacie 2046 oscylują nieustannie między prawdą swojego obrazu a fałszem swojego istnienia. Ich pozorna obecność zostaje ofiarowana widzowi jako nieprzenikniona, ale możliwa do interpretacji. Gęste relacje między obecnym i nieobecnym, między prawdziwym i udanym – relacje, które stanowią istotę wszelkiego przedstawienia – są także unerwieniem ludzkiego postrzegania świata. Jest ono zawsze rozpięte między tymi biegunami. Spór, a właściwie niezgodna zgodność między prześwitem i zakryciem, między ujawnionym a skrytym jest istotą rzeczywistości.

*

2046 kontynuuje wątki *Spragnionych miłości*. Jednak zamiast wyciszenia i precyzji tamtego filmu oferuje duszny nadmiar obrazów, wątków, planów cza-



sowych. W tym gorączkowym i niespójnym dziele, jak w manierystycznym madrygale, wiele głosów wprowadza jeden temat rozwijany wciąż i wciąż na nowo. Tym tematem jest, powtórzmy raz jeszcze, miłosne niespełnienie. Każdy z tych głosów ma swoją własną prawdę, a raczej swoje własne kłamstwo. Ich wielość czyni film zawiłym i niepokojącym, ale równocześnie nadzwyczaj widowiskowym. Niejasny status filmowych zdarzeń i czasoprzestrzeni, dwuznaczność postaci, tyleż spragnionych miłości, ile spragnionych stroju – wszystko to wprawia widza w niejaki pomieszanie. Ten film, którego materia jest zagęszczona umownością, nasuwa zatem pytanie, czym jest rzeczywistość. Pytanie to, właściwie nierozstrzygalne, trzeba jednak koniecznie postawić. Wong Kar-wai w *2046* powiada, że rzeczywistość jest tym, co my sami podniesiemy do tej rangi. Rzeczywistość jest tym, co nam samym wydaje się prawdziwe. Teraźniejszość, by była rzeczywista, musi być zakorzeniona w przeszłości. Skarby naszej pamięci nadają wartość terażniejszości. Przyszłość zaś – jest przeszłością po drugiej stronie lustra.

Pascal Quignard swoje rozważania o istocie realności błyskotliwie konkluduje: *...skoro przestrzeń jest łańcuchem stereotypowych obrazów, a czas następstwem odwiecznych przyczyn, kto nie wyzbył się przeszłości, skazany jest na jej ponowne przeżywanie. Realność nie jest obrazem rzeczywistości. Realność jest tajemnicą. (...) To wiecznie obecna i cudownie aktywna terażniejszość. Przejawiająca dwie cechy: jest niezrozumiała i halucynacyjna*²⁷.

EMILIA OLECHNOWICZ

¹ W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na świecie”, 2001, nr 8-9, s. 105.

² Wystawiana w Tate Modern od października 2002 do kwietnia 2003.

³ Sylen Marsjasz, niezrównany flecista, ośmielił się stanąć w muzyczne zawody z bogiem Apollonem. By się zemścić, Apollo przywią-

zał pokonanego sylena do drzewa i żywcem obdarł go ze skóry.

⁴ T. Rayns, *The long goodbye*, „Sight & Sound” 2005 nr 1, przedruk: *Historia powstania 2046*, „Gazeta Wyborcza”, 8 marca 2005.

⁵ Zaprezentowana na festiwalu w Cannes w roku 2004.

POKREWIEŃSTWO SMUTKU I OSTENTACJI

- ⁶ Por. Wong Kar-wai, *Kolory miłości*, wywiad przeprowadził R. B. Niemojewski, „Wprost” 2001 nr 7, s. 107.
- ⁷ Granej przez Faye Wong.
- ⁸ Podają tekst arii: *Casta Diva, che inargenti / Queste sacre antiche piante / A noi volgi il bel sembiante; / Senza nube e senza vel... / Tempra Dio, tempra tu de' cori ardenti! / Tempra ancor lo zelo audace! / Spargi in terra quella pace, / Che regnar tu fai nel Ciel... I jej angielski przekład: Chaste goddess, who dost bathe in silver light / These ancient, hallowed trees, / Turn thy fair face upon us, / Unveiled and unclouded... / Temper thou the burning hearts, / The excessive zeal of thy people. / Enfold the earth in that sweet peace / Which, through Thee, reigns in heaven.*
- ⁹ O. Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie*, tłum. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1994, s. 27.
- ¹⁰ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981, s. 7.
- ¹¹ Por. F. Pajak, *Smutek miłości*, przeł. A. Kozak, Warszawa 2003. Zob. także wiersz W. B. Yeatsa, *Smutek miłości (The Sorrow of Love)* z tomu *Róża* (1893). Podają fragment w przekładzie Z. Kubiaka: *I wtedy przyszłaś ty, z czerwienią warg bolesnych, / A razem z tobą wszystkie łzy całego świata, / Wszystkie trudy okrętów z jego mórz bezkresnych, / Jego nieprzeliczone, udręczone lata.*
- ¹² W. Benjamin, *Dramat tragiczny i tragedia*, tłum. M. Sugiera, „Literatura na świecie”, 1995 nr 3, s. 95.
- ¹³ G. R. Hocke, *Świat jako labirynt: maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, tłum. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 14.
- ¹⁴ J. L. Borges, *Władza nad wczorajszym*, tłum. K. Rodakowska.
- ¹⁵ O. Miłosz, dz. cyt., s. 46.
- ¹⁶ G. R. Hocke, dz. cyt., s. 42.
- ¹⁷ R. König, *Potęga i urok mody*, tłum. J. Szymański, Warszawa 1979, s. 44.
- ¹⁸ W. Benjamin, dz. cyt., s. 95.
- ¹⁹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłum. J. M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000, s. 335.
- ²⁰ Tamże, s. 336.
- ²¹ Pamiętajmy wszakże, że i ciało ma swoje kłamstwo, że i strój ma swoją prawdę.
- ²² T. Miczka, *Cieleśny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 129.
- ²³ G. Bettini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano 1984, s. 24, cyt. za: T. Miczka, dz. cyt., s. 130.
- ²⁴ Por. M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, tłum. i wstępem opatrzył. S. Cichowicz, Warszawa 1976.
- ²⁵ Barthes pisze: *Le corps est toujours en état de spectacle devant l'autre ou même devant soi-même*. Por. R. Barthes, *Encore le corps*, w: tegoż, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris 2001, s. 182.
- ²⁶ E. Lévinas, *Twarz i zewnętrzność*, w: *Maski*, wybór, opracowanie i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. II, s. 123-124.
- ²⁷ P. Quignard, *Błędne cienie*, przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant, Warszawa 2004, s. 56.

