

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 18 (2023)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.18.2

Joanna Aleksandrowicz

ORCID 0000-0001-5095-7706

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Pejzaż jako labirynt pamięci. Obrazy Hongkongu w filmach Wong Kar-waia

Miasto i czas to swego rodzaju wizytówki twórczości Wong Kar-waia, nie funkcjonują one jednak odrębnie, lecz łączą się w spójną całość, oddając zarazem naturę Hongkongu, metropolii silnie związanej z kinem reżysera. Jak pisała Jagoda Murczyńska (2019: 90), „dla wielu widzów na całym świecie Hongkong już zawsze będzie miał kolory z jego filmów”. Intensywność obrazów miasta wiąże się z emocjami twórcy wobec tego miejsca. Nie bez powodu Peter Brunette (2005b: 54) nazwał *Chungking Express* (*Chong Qing sen lin*, 1994) „listem miłosnym” do Hongkongu. Takim wyznacznikiem stają się także pejzaże z innych filmów Wonga.

Znikająca metropolia

Dynamicznie zmieniający się Hongkong, zawieszony między kolonialną przeszłością a niepewną przyszłością pod rządami Chińskiej Republiki Ludowej, wydaje się miejscem w szczególny sposób doświadczanym przez czas. Stan dryfowania, bycia pomiędzy, jest często wykorzystywany jako metafora metropolii. Ackbar Abbas (2008: 4) nazywa ją miastem przejściowym, a Małgorzata Osińska (2019: 215) międzymiejscem, uzasadniając, że jej dzisiejsza tożsamość „to nieustannie toczący się (...) dialog, zarówno w odniesieniu do Chin, które odgrywają w tej chwili rolę znaczącego innego, jak i do tego, co pozostało po poprzednim znaczącym innym, czyli do brytyjskiego dziedzictwa”. W tym duchu opowiada też o Hongkongu Piotr Bernardyn (2022: 64):

„Pożyczone miejsce, pożyczony czas” – pisał kiedyś o brytyjskiej kolonii Australijczyk Richard Hughes. Hongkong miał tymczasowość wpisaną w swoją naturę. Przez ponad sto lat oznaczało to jednak przede wszystkim życie tu i teraz, bez zakorzeniania i wybiegania daleko w przyszłość. Charakter miasta tworzony przez kolejne fale migrantów i uchodźców był trudny do uchwycenia; jednocześnie płynność ta stanowiła jego trwałą cechę. Perspektywa 1997 roku zakreślona w rezultacie porozumień chińsko-brytyjskich oraz niepewność dalszych losów podważyły ten ład. Tymczasowość nabrała nowego znaczenia.

Obok zmienności politycznego statusu miasta zwraca uwagę nietrwałość jego architektonicznego kształtu. Nieustający kryzys mieszkaniowy napędzany kolejnymi falami migracji doprowadził do boomu budowlanego na niespotykaną skalę. Miasto wciąż się przeobrażało i pięło wzwyż, by pomieścić rosnącą liczbę mieszkańców. Obecne starania o zachowanie nielicznych śladów dawnej zabudowy traktowane są wręcz jako walka o tożsamość (Bernardyn, 2022: 118).

Interesującym świadectwem przemian miasta jest powieść Liu Yichanga *Duidao*, która była inspiracją dla *Spragnionych miłości* (*In the Mood for Love/Fa yeung nin wah*, 2000). Tytuł książki przetłumaczyć można jako „opozycja” lub „do góry nogami”, co ciekawie oddaje przekład francuski – *Tête-Bêche*, wykorzystujący określenie znaczków, z których jeden jest odwróconą wersją drugiego (Luk, 2005: 211)¹. To przeciwstawienie odnosi się w powieści do młodej dziewczyny i starzejącego się mężczyzny mieszkających w Hongkongu i zupełnie inaczej postrzegających metropolię. Tak jak dla bohaterki każdy element miejskiego krajobrazu jest punktem wyjścia do fantazji o zamążpójściu i dostatniej przyszłości, tak bohater, przemierzając te same ulice, snuje wspomnienia o Hongkongu z przeszłości, który z czasem zmienił się nie do poznania. „Bezkresne pola przekształciły się w pełne życia dzielnice, a stare domy ustąpiły miejsca wieżowcom” (Liu, 2013: 7). „Nie istniała już drewniana przystań ani Hotel Sihao, ale Chunyu Bai pamiętał je, jakby to było wczoraj” (Liu, 2013: 8). Gdy protagonista przyjechał do Hongkongu jako emigrant z Szanghaju – dzieląc w ten sposób los Liu Yichanga, ale i Wong Kar-waia – „dzielnica Hung Hom wyglądała jak wieśniaczka, która dopiero co przybyła do miasta. Dziś Hung Hom przypomina dziewczynę z miasta ubraną według najnowszej mody” (Liu, 2013: 9). Obecne w przestrzeni miejskiej ślady przeszłości są dla bohatera niczym magdalenka z powieści Prousta, nie bez przyczyny wspomnianej zresztą w *Duidao*. Na widok zawieszonoego w hongkońskim barze obrazu targu w Singapurze mężczyzna przypomina sobie smak jedzonych tam potraw i swoje zwyczaje z okresu, gdy żył w tym mieście. Stary budynek na jednej z ulic Hongkongu przywodzi mu na myśl czasy, kiedy z braku innej pracy „prawie każdego dnia szedł spekulować na złocie. Teraz, siedząc w autobusie, ku swojemu zdumieniu, odczuwał ponownie doznania, których doświadczał w chwili wejścia do budynku giełdy. Głos obwieszczający nowe notowania dochodził do niego jak szept: 3,5... 3,75... 4,0... 4,25...” (Liu, 2013: 13). Odnajdywanie w pejzażu dawno utraconych widoków, smaków, zapachów i dźwięków przemienia miasto w synestezyjny labirynt pamięci. Wspomnienia te mają jednak ulotną naturę, porównywane są do echa czy do papierosowego dymu, będącego też metaforą czasu w *Spragnionych miłości* i *2046* (2004). Z prozy Liu reżyser zaczerpnął również motta, które w pierwszym z filmów, niczym smutne haiku, mówią o niemożności powrotu do tego, co minione – przeszłości nie można dotknąć, a jej obraz jest widziany jakby przez zakurzoną szybę, rozmazany i niewyraźny.

1 W artykule korzystam z hiszpańskiego tłumaczenia, wydanego po sukcesie *Spragnionych miłości* i zatytułowanego tak jak film w hiszpańskiej dystrybucji – *Deseando amar*.

W poszukiwaniu utraconego miasta

Nietrwały charakter Hongkongu sprawia, że twórczość Wonga staje się osobistą kroniką miasta, balansującą pomiędzy jego dokumentacją a wyobrażeniem. Rys ten obecny jest już we wczesnych filmach. W wywiadzie z 1995 roku reżyser opowiada, że wiele miejsc ukazanych w *Dniach naszego szaleństwa* (*Days of Being Wild/A Fei zheng zhuan*, 1990) nie istnieje już, a inne zmieniły swój charakter – podupadającą kamienicę, w której mieszkał bohater, przekształcono w luksusową rezydencję, a Queen's Cafe przeniesiono w inne miejsce. Wong argumentuje, że właśnie dlatego kręci filmy w starych dzielnicach, dostrzegając „magiczną właściwość kina” w możliwości utrwalenia dawnego kształtu miasta (Gary, 2017: 58).

Wracając do własnych wspomnień z lat sześćdziesiątych, twórca nie rekonstruuje minionej epoki w studiu filmowym, lecz uporczywie poszukuje śladów prawdziwej architektury z tamtego okresu. Znalezienie ich przysporzyło mu wiele trudności już podczas realizacji *Dni naszego szaleństwa* – w trakcie trzech dekad dzielących czas akcji od nakręcenia filmu miasto całkowicie się zmieniło (Rayns, 2022: 65). Problemy te nasiliły się przy pracy nad *Spragnionymi miłości* i *2046*. W obu filmach możemy mówić o dokumentowaniu śladów przeszłości, choć nieliczne hongkońskie lokacje zmieniają tutaj swoje pierwotne przeznaczenie. W *Spragnionych miłości* sceny we wnętrzach nakręcono w byłym brytyjskim szpitalu wojskowym w Koulun, budynku typowym dla miejscowej architektury lat sześćdziesiątych, którego rozbórkę zaplanowano jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć, a wykonano tuż po ich zakończeniu. Jako hotelowe pokoje z *2046* wykorzystano natomiast pomieszczenia dawnego więzienia White House na Mount Davis, gdzie przetrzymywano zwolenników rewolucji kulturalnej, którzy w 1967 roku doprowadzili do wielkich zamieszek w Hongkongu.

Jeszcze trudniejsze okazało się znalezienie plenerów. Z braku odpowiednich lokacji sceny plenerowe ze *Spragnionych miłości* zostały nakręcone w Bangkoku. Jak relacjonuje Tony Rayns (2022: 65), „Wong od razu zobaczył, że ciemne uliczki chińskiej dzielnicy dużo bardziej przypominają Hongkong lat sześćdziesiątych niż cokolwiek, co mógł znaleźć w samym Hongkongu”. Architektura i atmosfera z hongkońskiego dzieciństwa reżysera odnaleziona w tajlandzkiej stolicy stawia pytania o tożsamość filmowego pejzażu. Odtwarzany z pamięci i odkrywany w innych miejscach potwierdza on swą nieoczywistą, labiryntową strukturę.

Kwestia pamięci i osobistego doświadczenia powraca w kontekście filmów rozgrywających się w latach dziewięćdziesiątych. W przypadku *Chungking Expressu* już sam tytuł jest połączeniem nazw miejsc, które zainspirowały reżysera – kompleksu handlowo-mieszkaniowego Chungking Mansions w dzielnicy Tsim Sha Tsui, gdzie artysta dorastał, oraz nieistniejącego już dziś baru szybkiej obsługi Midnight Express w Lan Kwai Fong w Central, gdzie lubił się stołować w latach dziewięćdziesiątych (*Hong Kong Film*, 2017: 117 i 126). Jak mówi twórca w wywiadzie przeprowadzonym zaledwie rok po premierze filmu, „rzeczy w Hongkongu zmieniają się bardzo szybko. (...) Nawet niektóre lokacje z *Chungking Expressu* (...) przekształciły się już w coś innego” (Brunette, 2005a: 118). Świadomość tych przeobrażeń towarzyszyła

Wongowi również przy realizacji *Upadłych aniołów* (*Fallen Angels/Duo luo tian shi*, 1995), nakręconych głównie w dzielnicy Wan Chai:

Gdy szukałem lokacji, stopniowo zdawałem sobie sprawę z losów i doświadczeń ich mieszkańców. Restauracje, stare kioski z gazetami, sklepy spożywcze mniej lub bardziej odzwierciedlały sposób życia w Hongkongu. Sądzę, że w najbliższej przyszłości te miejsca znikną. To tak jak w oglądanych nocą starych kantońskich filmach – wiele lokacji już nie istnieje, ale w tych filmach przetrwały. Zadałem więc sobie pytanie, czy nie możemy zrobić tego samego (Gary, 2017: 57).

Język pamięci, język przemijania

Specyfikę hongkońskich pejzaży, odtwarzanych z pamięci lub filmowanych, by zostały zapamiętane, uwydatniają określone środki wyrazu. Jednym z nich jest powtarzalność przestrzeni. Gdy uważnie przyjrzymy się poszczególnym scenom *Chung-king Expressu*, okaże się, że w sceneriach pierwszej z opowiadanych tu historii pojawiają się protagoniści, których poznamy dopiero w drugiej części filmu. Nieznajomość bohaterów sprawia, że łatwo przeoczyć policjanta na stacji metra, stewardessę łapiącą taksówkę na lotnisku czy klientkę wychodzącą ze sklepu z zabawkami. Jednocześnie bar Midnight Express, będący główną lokacją drugiej opowieści, występuje też epizodycznie jako tło pierwszej. Również obrazy miasta z *Upadłych aniołów* pełne są tych samych miejsc, w których rozgrywają się różne historie. Niekiedy także w ramach jednego wątku sposób montowania przestrzeni podkreśla jej czasowe uwikłanie. Dobrym przykładem jest sekwencja w labiryntowych pomieszczeniach zakładu fryzjerskiego, w której ciągłość akcji zaburzona zostaje przez lustrzane odbicie bohaterki odwiedzającej to miejsce w przeszłości.

Repetycje są też narzędziem budowania czasoprzestrzennego labiryntu w *Spragnionych miłości*, gdzie pejzaż sprowadzony jest głównie do powtarzających się obrazów dwóch ulic. Wpisanie historii miłosnej w architekturę przejawia się w dwudzielnej kompozycji kadru – jedną jego część zajmuje postać, a drugą sama sceneria. Równocześnie niewielkie zmiany we wciąż tych samych fragmentach miasta pozwalają wyrazić upływający czas. Po zbliżeniu ulicznej latarni skąpanej w strugach deszczu pojawia się bliski plan gładkiej tafli kałuży odbijającej fasadę budynku. Zmieniają się też detale w obrazach o powtarzającej się kompozycji. W identycznych ujęciach na rogu ulicy filmowani są różni bohaterowie, a także pozostawione przez nich puste miejsce.

Innym zabiegiem jest ukazywanie pejzażu w formie niewielkich fragmentów przestrzeni, które nie składają się na spójny obraz miejskiej topografii. Niemożność rekonstrukcji precyzyjnej mapy filmowego miasta ani rozgraniczenia jego centrum i peryferii wiąże się ze specyfiką Hongkongu. Wielu jego dzisiejszych mieszkańców nie potrafi jednoznacznie wskazać, gdzie tak naprawdę znajduje się centrum metropolii (Osieńska, 2019: 206–207). Strategia fragmentaryzacji wynika też w pewnej mierze ze wspomnianych przeobrażeń tkanki miejskiej. W filmach osadzonych w przeszłości bliskie plany kilku wybranych przestrzeni pozwalały na pozostawienie poza kadrem anachronizmów, które zaburzyłyby wizję ukazywanego okresu (Rayns, 2022: 65). Jednocześnie z powodu trudności z odnalezieniem rozleglejszych

lokacji zachowujących charakter miasta z danego czasu, mamy często do czynienia ze swoistą reprezentacją krajobrazu przez jego „rekwizyty”. Brytyjska budka telefoniczna, hotelowy neon, zaułek z pożółkłymi afiszami, uliczna lampa w deszczu, stary szyld czy pokryte patyną czasu fasady budynków reprezentują pejzaż utracony, którego nie sposób odnaleźć już w całości w realnej topografii miast. Wpisuje się to też w naturę wspomnień – pojawiają się w nich raczej wybrane elementy niż kompletne obrazy odwiedzanych kiedyś miejsc.



Fot. 1. Nostalgia powracającego pejzażu – *Spragnieni miłości*

Wrażenie, że filmowe pejzaże to właśnie przestrzenie zapamiętane, wzmacnia montaż wymykający się chronologii i związkom przyczynowo-skutkowym. Wiele ujęć połączonych jest w nieoczywisty, atemporalny sposób, a przedstawione w nich scenerie trudno jednoznacznie umiejscowić w nurcie wydarzeń. Ta celowa niespójność przestrzeni współgra z zapętlonymi w czasie narracjami, nie bez powodu przypominającymi niektórym badaczom Borgesowski *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (Heredero, 2018: 426–427), będący – jak czytamy w samym opowiadaniu – „ogromną zagadką czy parabolą, której tematem jest czas” (Borges, 1972: 83–84). Zwłaszcza *2046* – film zmontowany jakby z tkanki filmowych wspomnień i miejsc przywołujących inne miejsca – przywodzi na myśl „nieskończone serie czasów, (...) rosnącą i zawrotną sieć czasów zbieżnych, rozbieżnych i równoległych” (Borges, 1972: 84).

Choć wizerunek miasta z lat sześćdziesiątych wydaje się szczególnie predestynowany, by mówić o nim jako o labiryncie pamięci, fragmentaryzacja i rola wspomnień są też istotne w kontekście filmów, których akcja toczy się u schyłku XX wieku. Nawet w osadzonym w Buenos Aires *Happy Together* (*Chun guang zha xie*, 1997) znajdziemy fragmentaryczne ujęcia Hongkongu przefiltrowane przez pryzmat

pamięci bohatera. Subiektywną perspektywę podkreśla tu odwrócenie obrazu do góry nogami, co współgra z komentarzem postaci, że w stosunku do argentyńskiej stolicy miasto znajduje się dokładnie po drugiej stronie globu. Zimny, surowy krajobraz, pełen anonimowych biurowców i mało urodziwych dzielnic mieszkaniowych, paradoksalnie wydaje się w filmie pełen nostalgii. Ten „odwrócony” Hongkong interpretowany jest jednak nie tylko jako wyraz tęsknoty za miejscem bliskim sercu bohatera i samego reżysera, ale też jako przeczucie przyszłości miasta, które już niedługo pod rządami Chin zmieni się nie do poznania (Herederó, 2018: 170).

We współczesnych narracjach, których akcja rozgrywa się w Hongkongu, również nie znajdziemy szerszej panoramy miasta. Dominują zmieniające się jak w kalejdoskopie bliskie plany, a zdjęcia często są rozchwiane i nieostre. Przestrzeń nieraz ujęta jest w ramy barowych czy sklepowych witryn, przez co kadr ulega podziałowi na niewielkie segmenty, a na widziany przez szybę pejzaż nakłada się odbicie oświetlonego wnętrza. Fragmentaryzacja przestrzeni odzwierciedla tu szybkie tempo życia metropolii i współgra z koncentracją na mikronarracjach. Ukazani na ekranie mieszkańcy są związani nie tyle z miastem jako całością, ile z określoną dzielnicą, a nawet niewielką jej częścią. Te fragmenty przestrzeni stają się często swego rodzaju symbolami Hongkongu. Ciekawym przykładem wydaje się Chungking Mansion – „przeludnione i hiperaktywne miejsce”, które, zdaniem Wonga, „jest dobrą metaforą całego miasta” (Ciment, 2017: 45). Taki sposób myślenia o przestrzeni ciekawie koreluje z inną wypowiedzią reżysera – o tym, że „w kropli wody można odnaleźć morze, bo każda najmniejsza część wszechświata zawiera cały wszechświat” (Herederó, 2018: 180). W tej optyce szczególnego znaczenia nabierają nie tylko miejsca-symbole, ale też wspomniane „rekwizyty” pejzażu.

Hongkońskie impresje

Zdaniem Philippe’a Le Sourd (2014: 16), autora zdjęć do *Wielkiego mistrza* (*The Grandmaster/Yi Dai Zong Shi*, 2013), „to, czego szuka [Wong – J.A.], to raczej rodzaj impresjonizmu niż przestrzenny związek między obrazami”. Takie podejście współgra ze sposobem pracy reżysera – bez scenariusza, z otwartością na właściwości danej lokacji czy rodzaj światła, co sprawia, że to sceneria okazuje się nieraz punktem wyjścia dla opowiadanej historii, a nie odwrotnie. Jak mówi Wong, „lubię zanurzać się w atmosferę miejsca i pozwalać, by to ona mnie przez nie prowadziła” (Herederó, 2018: 66).

Impresjonistyczne konotacje budzi też styl wizualny. Widać tu szczególne wyuczulenie na zjawiska ulotne, takie jak uliczne światła, ulewne deszcze, refleksy w kałużach, mgła czy dym. Ten sam krajobraz obserwowany jest przy różnej pogodzie, o innych porach dnia czy roku. W filmach ukazujących współczesne miasto pejzaż przekształca się nieraz w barwne smugi światła. Ulice Hongkongu stają się wówczas kolorowym deseniem, w którym rozmywają się kontury miejskiej topografii. Pejzaże te zapamiętujemy głównie jako impresję i nastrój. W tym kontekście zwraca też uwagę nieoczywiste wykorzystywanie barw w niektórych scenach. Jak zauważa Stephen Teo (2005: 110), reżyser używa koloru jak fowiści, dopasowując go raczej do odczuć niż do rzeczywistości.

Jednocześnie jest to kino wrażliwe na detale i niejednokrotnie to one budują atmosferę danego miejsca. Niekiedy dzieje się to w akcie cierpliwej kontemplacji, kiedy indziej poprzez dynamiczne spiętrzenie szczegółów. Choć pierwsza z technik kojarzy się raczej z filmami osadzonymi w przeszłości, odnajdziemy ją też w narracjach rozgrywających się w końcu XX wieku. Oba te sposoby uchwycenia specyfiki miasta przywodzą na myśl prozę Liu Yichanga. Interesującym przykładem wydaje się powieść *Jiutu (The Drunkard)*, która była inspiracją dla filmu *2046*, lecz – tak jak wspomniane *Duidao* – zawiera też wiele elementów przypominających Wongowskie obrazy Hongkongu z lat dziewięćdziesiątych. Pisarz kontempluje detale, takie jak neon barwiący na czerwono spadające w ciemność krople deszczu (Liu, 2021: 13), ale oddaje również szybki rytm miejskiego życia w krótkich impresjach z hongkońskiej ulicy, w których mieszają się ze sobą nazwy potraw, napojów i tanich rozrywek oraz opisy przechodniów dostrzeżonych przelotnie w falującym tłumie (Liu, 2021: 264–266).

Impresyjność filmowych pejzaży Hongkongu z lat dziewięćdziesiątych wiąże się też z próbą uchwycenia go w nieustającym ruchu. Styl wizualny sprawia, że miasto wydaje się ulotne, przemijające na oczach widza. Nawet dalsze plany nie pozwalają na dokładne zapoznanie się z krajobrazem z powodu roztańczonych jazd kamery i wciąż zmieniającej się perspektywy. Dobrym przykładem jest monochromatyczny, niebieski pejzaż z *Chungking Expressu*. Zanim zdążymy przyrzeć się linii gór, jasnym bryłom bloków i przecinającej kadr ulicy, kamera przesuwa się w górę, by ukazać przepływające nad miastem chmury. Kolejny fragment tego krajobrazu ujęty jest w ramę okna, zaś uwagę odbiorcy przykuwa rozwój wydarzeń na pierwszym planie. Takie operowanie przestrzenią powraca w drugiej opowiadanej w filmie historii. Nocny Hongkong z rozświetlonymi drapaczami chmur i statkami odbijającymi się w wodach zatoki widzimy tu jedynie przez kilka sekund, gdyż kamera cały czas porusza się za startującym samolotem. Ruch ten nie pozwala dostrzec szczegółów pejzażu, pozostawia w pamięci jedynie przelotne wrażenie. Nie powrócimy więcej do tej przestrzeni, a samolot w następnym ujęciu jest już tylko plastikowym modelem w dłoni bohatera.

Miejskie labirynty

Wongowskie obrazy Hongkongu cechuje też zagęszczenie przestrzeni. W filmach rozgrywających się w latach dziewięćdziesiątych można wręcz odnieść wrażenie, że miasto przenika do mieszkań. W *Chungking Expressie* kawalerka policjanta numer 663 (Tony Leung), położona w północnej części wyspy Hongkong, przy schodach do dzielnicy Mid-Levels, filmowana jest głównie od wewnątrz, a za oknem przesuwa się sylwetki przechodniów na znajdujących się na wyciągnięcie ręki ruchomych schodach. Jeszcze mocniej wpisane w rytm miasta wydaje się mieszkanie Minga (Wong Chi-ming) z *Upadłych aniołów*, mieszczące się w dzielnicy Kwun Tong. Podczas gdy jedna część kadru ukazuje zamieszkiwaną przez bohatera wąską przestrzeń, drugą zajmuje wielopoziomowy miejski pejzaż – przerzucona nad jezdnią kładka dla pieszych, przemykające pod nią samochody, sunące wiaduktem pociągi i zatrzymujące się czasem autobusy, które po chwili znów stają się smugą światła niknącą w ciemności.



Fot. 2. Mieszkanie wpisane w miasto – *Upadłe anioły*

Również w narracjach toczących się w latach sześćdziesiątych uderza brak prywatności w ciasnych mieszkaniach i paradoksalne poszukiwanie jej w przestrzeniach zewnętrznych. Miejsca zamieszkiwane przez bohaterów *Dni naszego szaleństwa*, *Spragnionych miłości*, *2046* czy *Dłoni* (*La mano/Ai shen*, 2004) przypominają ciemne labirynty z wąskimi klatkami schodowymi, krętymi korytarzami i lustrami multiplikującymi przestrzeń. Poczucie zagęszczenia niewątpliwie wiąże się z samą specyfiką Hongkongu i jego problemami mieszkaniowymi, ale wynika też z technik obrazowania. Istotne jest tu konsekwentne budowanie przestrzeni w głąb kadru. We wszystkich filmach Wonga pełno jest długich ulic, tuneli i korytarzy filmowanych za pomocą zawitych jazd kamery.

Wrażenie labiryntowości wzmacnia sposób kadrowania otwartej przestrzeni. Stosowanie bliskich planów i wykorzystywanie ulicznych zadaszeń optycznie ją zamyka, podobnie jak kompozycja z ramą okna na pierwszym planie czy z zajmującą sporą część kadru jezdnią, która sprawia, że niebo rzadko mieści się w kadrze. W *Upadłych aniołach* nawet dynamiczna jazda kamery przez nocne miasto ukazuje ulice z okna autobusu, „domknięte” wizualnie przez lusterko wsteczne odbijające wnętrze pojazdu. Krótkie ujęcia przestrzeni otwartej zestawiane są tu często z długą wędrówką przez labirynt korytarzy i ruchomych schodów na stacjach metra. Również powracający kilkakrotnie w filmie tunel między Koulun i wyspą Hongkong pozwala jedynie przelotnie spojrzeć na drapacze chmur rysujące się na tle nieba.

Obrazy miejskiego labiryntu kreuje także montaż, w którym brak zwykle ujęć przejściowych i ustanawiających, przez co bezpośrednio zestawiane są ze sobą przestrzenie zamknięte lub też ulice niemal niezauważalnie łączą się z ciasnymi zakamarkami wnętrz, zacierając granice między tym, co publiczne i tym, co prywatne. Akcję przerywają też niekiedy obrazy miejsc nieznanymi widzowi i нефunkcjonalnych względem fabuły.

Labiryntowość przestrzeni można rozpatrywać również w kontekście rozgądzających się połączeń pomiędzy poszczególnymi filmami Wonga. Znane są one z intertekstualnych nawiązań i autocytatów (Aleksandrowicz, 2008: 107–112). Perypetie bohaterów *Chungking Expressu* i *Upadłych aniołów* pierwotnie miały składać się wręcz na jedną opowieść (Brunette, 2005a: 115), a złożone związki między osadzonymi w latach sześćdziesiątych *Dniami naszego szaleństwa*, *Spragnionymi miłości* i *2046* sprawiają, że filmy te analizowane są jako trylogia (Herederó, 2018: 428–439). Ów autotematyczny kolaż odnosi się też do filmowej przestrzeni rozumianej jako labirynt pamięci. Z jednej strony jest to rekonstrukcja wspomnień i hongkońskich impresji reżysera, z drugiej filmy te odnoszą się także do pamięci widza, który dzięki tym samym czy łądząco podobnym przestrzeniom, powracającym jako tło kolejnych fabuł, przechodzi płynnie z jednej opowieści do innej, traci poczucie narracyjnego centrum. Sam reżyser twierdzi, że poszczególne części trylogii można oglądać w dowolnej kolejności (Lan Tsu-wei, 2017a: 112).

Przestrzenne repetycje między filmami niekiedy wiążą się z wykorzystaniem tych samych scenerii, jak w przypadku baru Midnight Express, który powraca w *Upadłych aniołach*. W innych wypadkach wykorzystane lokacje nie są tożsame, wyglądają jednak łądząco podobnie. Warto wspomnieć choćby wyludnione, puste ulice Hongkongu będące scenerią nocnych spacerów postaci z *Dni naszego szaleństwa*, *Spragnionych miłości*, *2046* i *Wielkiego mistrza*. Inną częścią tego samego uniwersum wydaje się świat przedstawiony w *Dłoni*. Szczególnym przykładem wykorzystania przestrzennej pamięci widza jest singapurska ulica z *2046*, na której rozgrywa się scena pożegnania pana Chow (Tony Leung) z Su Lizhen (Gong Li). Sceneria wzmacnia tu swoiste *déjà vu* jakiego doznajemy, przypominając sobie hongkońskie spotkania tego bohatera z inną kobietą o tym samym imieniu, graną przez Maggie Cheung w *Spragnionych miłości*.

Hongkong w Buenos Aires

Labirynt łądząco podobnych przestrzeni rozciąga się więc nie tylko na różne opowieści, ale i na obrazy różnych miast. Niekiedy są one zresztą znacznie bardziej oddalone od Hongkongu niż Singapur. Filmowe podróże do Buenos Aires, Tajpej czy Nowego Jorku nie oznaczają bowiem wyraźnej zmiany w sposobie portretowania miejskiej topografii. Wręcz przeciwnie, można odnieść wrażenie, że reżyser poszukuje w tych odległych miejscach śladów Hongkongu. Widać to zwłaszcza w *Happy Together*. Buenos Aires według pierwotnego pomysłu miało stanowić w filmie antytezę Hongkongu i pozwolić na ucieczkę w pełnym napięciu ostatnim roku przed przyłączeniem dawnej kolonii do Chin (Ciment, Niogret, 2017a: 77). Ostatecznie zdjęcia nakręcono jednak nie w proponowanych ekipie reprezentacyjnych lokacjach, lecz w owianej złą sławą dzielnicy La Boca, z którą reżyser łatwo się identyfikował, gdyż przypominała mu ona Mongkok w hongkońskim regionie Koulun, gdzie nakręcił swój pierwszy film *Kiedy łzy przeminą* (*As Tears Go By/ Wang Jiao Ka Men*, 1988) (Herederó, 2018: 325). Jak wspomina reżyser, „im bardziej chcieliśmy uciec, tym bardziej stawaliśmy się nieodłączni od Hongkongu. Nieważne, gdzie byliśmy, Hongkong był częścią nas” (Teo, 2005: 99). W ten sposób argentyńska stolica staje się

na ekranie reminiscencją opuszczonego miasta. Twórca mówi wręcz o swoistym „odtworzeniu Hongkongu w Buenos Aires” (Ciment, Niogret, 2017a: 76). Przyczynia się do tego nie tylko dobór przestrzeni, ale też podobna kompozycja kadrów i styl wizualny. Zwraca uwagę zwłaszcza monochromatyczność pejzaży utrzymanych w odcieniach błękitu, oranżu lub czerni i bieli. Niekiedy krajobraz sprowadzony jest do majaczących w ciemności jasnych punktów ulicznych latarni, które wydobywają z mroku jedynie niewyraźne zarysy budynków czy zaparkowanych na poboczu samochodów. Filmowane nocą ulice wokół baru Sur ze światłem odbitym na brukowanej nawierzchni i nielicznymi taksówkami umykającymi w ciemność przypominają Wongowski Hongkong z lat sześćdziesiątych. Pełne ruchu i barw ujęcia tłoczego centrum przywodzą z kolei na myśl miasto z *Chungking Expressu* czy *Upadłych aniołów*. Paradoksalnie jedyne łatwo rozpoznawalne ujęcie Buenos Aires, przedstawiające samochody mknące wokół obelisku na Avenida 9 de Julio, kojarzy się z pejzażem Hongkongu z czołówki filmu *Kiedy łyż przeminą*. Uderza tu podobieństwo kompozycji kadru, po którego prawej stronie znajduje się element temporalny – w *Happy Together* zegar, a w debiucie reżysera wyświetlane na ekranach przepływające chmury. Z lewej strony oglądamy natomiast przemijanie nocnego miasta, mrugającego neonami, pogrążonego w niekończącym się ruchu. W podobnym stylu utrzymane są dynamiczne obrazy Tajpej, w którym rozgrywają się ostatnie sceny *Happy Together*. Tak jak w niektórych ujęciach Hongkongu z innych filmów Wonga, zastosowano tu ruch przyspieszony, pozwalający oddać tempo życia współczesnych metropolii.

Co ciekawe, obrazowanie miasta nie ogranicza się w *Happy Together* do samej przestrzeni. Reżyser wiąże je także z innymi elementami: „Buenos Aires jest jak papier w kratkę, ulice są równoległe, dlatego film też powinien mieć formę kwadratu: Leslie i Tony² to linie poziome, więc potrzebujemy dodać pionowe” (Herederó, 2018: 327). Ostatecznie jednak oprócz głównych bohaterów w fabule pojawia się jedna tylko, raczej epizodyczna postać, a całość przybiera strukturę znacznie mniej uporządkowaną, przypominającą filmy hongkońskie, w których losy protagonistów krzyżują się chaotycznie, a niekiedy nieoczekiwanie urywają, ustępując miejsca innym historiom.

W estetykę znaną z filmów nakręconych w Hongkongu wpisują się również obrazy Nowego Jorku i innych amerykańskich miast sportretowanych w *Jagodowej miłości* (*My Blueberry Nights*, 2007). Podobnie jak w kontekście rekwizytów, rozwiązań fabularnych czy muzyki, także w kwestii pejzażu można mówić tu o swego rodzaju palimpseście, w którym spod nowych krajobrazów wyłaniają się te z wcześniejszych filmów. Wong wydobywa wiele amerykańskich elementów przestrzeni, a niektóre kadry wyraźnie przywodzą na myśl płótna Edwarda Hoppera z samotnymi postaciami w rozświetlonych wnętrzach barów czy mieszkań. Fragment, w którym bohaterka stoi pod domem dawnego ukochanego, jest jednak nie tylko wyraźnym nawiązaniem do obrazu *Okna nocą* (*Night Windows*, 1928), ale przywołuje też w pamięci widza podobne sceny z *Chungking Expressu* czy *Dni naszego szaleństwa*.

2 Imiona odtwórców głównych ról – Lesliego Cheunga i Tony’ego Leunga.

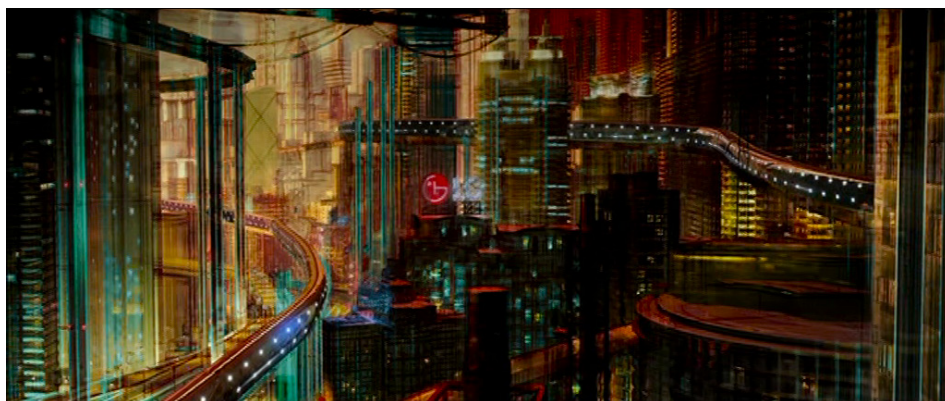
Także nocne ujęcia przemyskających przez wiadukty pociągów przenoszą odbiorcę w czasie i przestrzeni.

Teo (2005: 100) interpretuje te reminiscencje Hongkongu, przywołując *Niewidzialne miasta* Italo Calvino, gdzie opowieści o miejscach wyobrażonych okazują się rzeczywistym opisem Wenecji. Wenecjanin Marko Polo odbywa wówczas z Wielkim Chanem następującą rozmowę:

- Za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji.
- Kiedy pytam cię o inne miasta, chcę, żebyś mówił mi o nich. A o Wenecji, gdy pytam o Wenecję.
- Żeby odróżnić przymioty innych miast, muszę wychodzić od pierwszego, które pozostaje w domyśle. Dla mnie jest nim Wenecja.
- A zatem powinienes zaczynać każdą relację z twoich podróży od punktu wyjścia, opisując Wenecję (...) bez pomijania niczego, co z niej pamiętasz (...).
- Obrazy pamięci zacierają się, skoro tylko zastygną w słowa. (...) Może boję się, że stracę od razu całą Wenecję, jeśli będę o niej mówił. A może, mówiąc o innych miastach, już ją po trochu utraciłem (Calvino, 2002: 68–69).

Wongowski Hongkong jest w tym kontekście rozumiany jako swego rodzaju miasto wewnętrzne, którego cechy przenoszone są na inne miejsca i definiują samą ideę miasta, wykraczając poza geograficzne i historyczne granice. Przypomina to futurystyczną metropolię z *2046*, wykreowaną w wyobraźni bohatera. Pan Chow, jak protagonista *Końca świata i hard-boiled wonderland*, lubianej przez reżysera powieści Harukiego Murakamiego (2013), tworzy przestrzeń równoległą, zamieszkiwaną przez postacie będące echem tych spotkanych w rzeczywistości. W obu utworach wyobrażone światy są odporne na przemijanie, a czas przedstawiony jest jako przestrzeń. Tak jak u Murakamiego tytułowy koniec świata okazuje się skonstruowanym w głowie bohatera miastem, tak u Wonga *2046* to miejsce, do którego zawozi podróżnych futurystyczny pociąg, by mogli odzyskać utracone wspomnienia.

Pomysł na film powstał w 1997 roku, gdy chiński rząd obiecał, że po przyłączeniu Hongkongu przez pięćdziesiąt lat nic się w nim nie zmieni, a *2046* to ostatni rok tego okresu (Salisbury, 2017: 100–101). Motyw politycznej obietnicy Wong przeobraził jednak w opowieść o miłości, związanej z pragnieniem stałości uczuć. Narracji o utopijnym miejscu, gdzie wszystko pozostaje niezmiennie, towarzyszą w filmie obrazy miasta przyszłości, przez które przemyska pociąg do *2046*. Miasto to kumuluje w sobie wiele cech Hongkongu – pnące się w górę drapacze chmur, wielopoziomowe wiadukty, światło neonów barwiących nocny pejzaż, port i przerzucone między wyspami a lądem mosty. Jednocześnie jest to jedyny w twórczości Wonga przypadek całościowego ujęcia tkanki miejskiej, ukazanej w tworzących odrębną sekwencję dalszych planach. Jakby fantazja o tym, co niezmiennie, pozwalała na uwolnienie się od fragmentyzacji związanej bądź z wybiórczą naturą wspomnień, bądź z koncentracją na tym, by poszczególne fragmenty rzeczywistości mogły zostać zapamiętane.



Fot. 3. Wyobrażony Hongkong przyszłości – 2046

Pejzaże filmowane z pamięci

Wong wielokrotnie wypowiadał się na temat zawodnych mechanizmów pamięci oraz idealizacji Hongkongu we własnych wspomnieniach z dzieciństwa, które stały się punktem wyjścia dla wszystkich jego narracji osadzonych w przeszłości (Ngai, 2017: 17; Ciment, Niogret, 2017b: 86; Heredero, 2018: 25–26). Zdecydowana większość z nich toczy się w latach sześćdziesiątych, gdy reżyser wyemigrował do Hongkongu jako pięcioletni chłopiec. Jedynie *Wielki mistrz* osadzony jest w okresie wcześniejszym – rozpoczyna się w 1936 roku w Foshan, na południu Chin, a rozwija i kończy w Hongkongu lat pięćdziesiątych. Wong pragnął, by nie była to wyłącznie opowieść o kung-fu, lecz historia na wzór *Dawno temu w Ameryce (Once Upon a Time in America, 1984)* Sergia Leone, hołd dla miasta i dla kina, nie bez powodu zresztą okraszony muzyką Ennio Morricone z tego właśnie filmu (Mulligan, 2017: 164). Jednak i w *Wielkim mistrzu* znajdziemy wątki osobiste, jak obraz zapamiętanej przez twórcę z dzieciństwa Kimberly Road, na której znajdowały się liczne szkoły sztuk walki (Heredero, 2018: 26). To zanurzenie we własnym doświadczeniu przekłada się na konstruowanie filmowych pejzaży niejako „z pamięci” jako „przeszłości wyobrażonej” (Brunette, 2005b: 20). Dlatego też Wongowskie miasto „nie jest rezultatem wizji dokumentalnej, lecz potężnej fikcyjnej stylizacji, projekcji osobistych widm reżysera” (Heredero, 2018: 301).

Świadomość subiektywności i wyobrażonego w pewnej mierze charakteru wspomnień współgra z doświadczeniem bohaterów, którzy borykają się z brakiem możliwości powrotu do przeszłości lub z nieustającą presją, by zostać zapamiętanymi i znaleźć coś „co nie traci daty ważności”. Odzwierciedla to miejski pejzaż, zarówno ten zapętlony w powtarzalnych fragmentach przestrzeni filmowanej w statycznych kadrach albo w zwolnionym tempie, jak i ten rozmyty w smugach światła, w ruchu przyspieszonym i w szybkich jazdach kamery próbującej nadążyć za frenetycznym rytmem życia metropolii.

Poza miastem, poza czasem

W filmach Wonga zawsze znajdują się jednak przestrzenie funkcjonujące poza jednostkową pamięcią. Stanowią kontrpunkty zarówno dla określonej wizji miasta, jak i dla upływu czasu. Miejsca te oznaczają bowiem trwanie. Są to przestrzenie zewnętrzne względem miasta, związane z rytmem przyrody lub z dawną architekturą sakralną. W filmie *Kiedy łyżę przeminą*, takim kontrpunktem dla miejskiego labiryntu są falujące na wietrze korony drzew obserwowane przez kamerę w statycznych ujęciach. Las jest tutaj przestrzenią osobną, niezwiązaną z gangsterskimi porachunkami ani z miłosnymi rozterkami postaci. Podobne obrazy przyrody pojawiają się w *Dniach naszego szaleństwa*. Jazda kamery przez mglisty pejzaż palmowego lasu na początku filmu staje się antycypacją podróży Yuddy'ego (Leslie Cheung) na Filipiny. W finale zaś zielony gąszcz palm powraca na ekranie po śmierci bohatera. Innym filmem, w którym przyroda zostaje przeciwstawiona miejskim perypetiom postaci, jest *Happy Together*. Specyficzną klamrę tworzą tu równie oniryczne i pełne nostalgii obrazy wodospadów Iguazu, a nagrany na taśmie szloch odtworzony w surowym pejzażu Ziemi Ognistej uwalnia protagonistę od smutku.

W dyptyku ukazującym Hongkong lat dziewięćdziesiątych nie spotkamy tak rozbudowanych obrazów przyrody. Kontrapunktem dla miejskich labiryntów stają się tu jedynie widoki nieba i chmur przepływających nad dachami budynków. Ich kontemplacja zatrzymuje na chwilę historie bohaterów i buduje wobec nich specyficzny dystans. Obraz drzewa – samotnej palmy na tle nieba – powraca natomiast w *Spragnionych miłości*, gdzie wiąże się z legendą o tym, jak w dawnych czasach ludzie pozostawiali sekrety w otworze wydrążonym w pniu. Sam pan Chow wyznaje swoją tajemnicę w innym miejscu – w kambodżańskim kompleksie świątynnym Angkor Wat. Sekwencja ta opiera się na wyraźnych kontrpunktach. Postać bohatera powierzającego swą historię otworowi w ścianie świątyni ukazana jest jako epizod w trwaniu prastarych murów. Podkreśla to wpisanie architektury w rytmy przyrody – zmieniające się pory dnia i nocy, odgłosy świerszczy i ptaków o zmierzchu – oraz dwudzielna kompozycja kadrów, w których to, co ulotne, zestawione jest z tym, co odwieczne. Zwraca też uwagę przejście od bliskich planów, dominujących w filmowych obrazach Hongkongu, po bardziej rozległe plany ostatniej sekwencji, co wzmacnia wrażenie uwolnienia z labiryntu miasta.

Sam Wong mówi o Angkor Wat jako o miejscu ponadczasowym, w którym dzisiejsi turyści są zaledwie jednym z niezliczonych rozdziałów. Zdaniem reżysera „każde serce ma w Angkor Wat odwieczne, sekretne miejsce”, a powrót do świątyni jest jak oczyszczenie i pocieszenie (Lan Tsu-wei, 2017b: 98). Twórca stawia przy tym znak równości między znaczeniem obrazów przyrody i dawnej architektury sakralnej – „dżungla, wodospady czy świątynia (...) są jak odwieczni świadkowie, (...), a to, co się zmienia, zmienia się na ich tle” (Herederer, 2018: 181). W przestrzeniach pozbawionych perspektywy jednostkowego spojrzenia reżyser dostrzega też szansę zdystansowania się wobec ludzkich dramatów. Takiego wydzwieku nabiera również architektura świątynna w finale *Wielkiego mistrza*, rozgrywającym się w buddyjskim klasztorze Fengguo w Yi County na północy Chin.

Podobny dystans wobec indywidualnych losów powstaje w filmach Wonga dzięki zestawieniu ze sobą mikro i makrohistorii. Te drugie pojawiają się zawsze w formie doniesień medialnych. Gdy bohater *Happy Together* przylatuje do Tajwanu, w telewizji podawana jest wiadomość o śmierci Deng Xiao-pinga. W pokazanym w *Dłoni* serwisie informacyjnym pojawia się ostrzeżenie przed zbliżającym się do Hongkongu tajfunem Kate, a w *Spragnionych miłości* przyjazd pana Chow do Kambodży zbiega się z wizytą generała de Gaulle'a. Miłosne perypetie bohaterów *2046* przerywane są archiwalnymi zdjęciami z zamieszek, do których doszło w Hongkongu w 1966 i 1967 roku. W *Wielkim mistrzu* natomiast widzimy hongkońskie obchody koronacji Elżbiety II. Żadna z tych relacji nie wiąże się bezpośrednio z losami protagonistów, trudno tu też mówić o szerszym nakreśleniu tła historycznego. Łatwiej rozpatrywać te fragmenty jako rodzaj czasowego kontrpunktu dla filmowych mikronarracji.

Finał *Spragnionych miłości* przywodzi na myśl sekwencję zamykającą *Zaćmienie* (*L'eclisse*, 1962) Michelangela Antonioniego. Sam Wong podkreślał upodobanie do tego fragmentu, zapewniając, że to właśnie od włoskiego mistrza nauczył się, iż bohaterem filmu może być sceneria (Brunette, 2005a: 119; Heredero, 2018: 368). W kinie hongkońskiego reżysera idea ta znajduje przełożenie na sposób portretowania miasta i na świadomość, jak istotna jest jego rola w narracji. Mimo fragmentaryzacji krajobrazu zawsze jest on czymś więcej niż tylko tłem opowiadanej historii. Jak mówi Wong: „Hongkong istnieje we wszystkich moich filmach jako pełnowymiarowy bohater. Miasto i jego ruchliwe ulice zastępują niekiedy nawet postacie z krwi i kości” (Heredero, 2018: 300–301).

Koncepcja pejzażu jako bohatera nie wiąże się tu wyłącznie z nobilitacją przestępstwa. Dla Wonga filmowane miejsca, także te codzienne i zwyczajne, są też katalizatorami pamięci. Jak sam opowiada: „jeśli (...) wyobrazimy sobie taras jako bohatera, będzie on świadkiem tego, co się na nim dzieje” (Lan Tsu-wei, 2017a: 107). To nawiązanie do hotelowego tarasu, będącego lejtmotywem w *2046*, oddaje charakter i innych Wongowskich scenerii, w których jak w palimpseście nakładają się na siebie losy różnych postaci, krzyżują mikro i makrohistorie. Również wypowiedź reżysera na temat koncepcji czasu w tym filmie można odnieść do całej jego twórczości: „przyszłość jest sposobem ucieczki od teraźniejszości, mimo że to przedłużenie przeszłości. To bardzo chiński sposób myślenia. Dla nas czas jest okręgiem, który zaczyna się tam, gdzie się kończy i na odwrót” (Heredero, 2018: 159). Tak rozumiany czas wpisany w pejzaż przekształca go w splątany labirynt budowany z pamięci lub z potrzeby zapamiętania. Lokacje są tutaj świadkami wydarzeń, ale też sama kamera zaświadcza o miejscach, których już nie ma, albo za chwilę nie będzie. Jak w Borgesowskim *Ogrodzie o rozwidlających się ścieżkach* jedną wersję fabuły zastępuje mnogość niedopowiedzeń i wariantów alternatywnych, a w przestrzeni łatwiej się zagubić, niż odnaleźć. Jednocześnie w kinie Wong Kar-waia wszystkie te ścieżki niemal zawsze prowadzą do Hongkongu.

Bibliografia

- Abbas, A. (2008). *Hong Kong. Culture and the Politics of Disappearance*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aleksandrowicz, J. (2008). *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nie-trwałości w filmach Wong Kar-waia*, Kraków: Rabid.
- Bernardyn, P. (2022). *Hongkong. Powiedz, że kochasz Chiny*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Borges, J.L. (1972). *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, tł. A. Sobol-Jurczykowski. W: J.L. Borges, *Fikcje (74–85)*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brunette, P. (2005a). *Interview with Wong Kar-wai (Toronto International Film Festival, 1995)*. W: P. Brunette (red.), *Wong Kar-wai (113–121)*. Chicago: University of Illinois Press.
- Brunette, P. (2005b). *Wong Kar-wai*. Chicago: University of Illinois Press.
- Calvino, I. (2002). *Niewidzialne miasta*, tł. A. Kreisberg, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Ciment, M. (2017). *Working like a Jam Session*, tł. M.A. Salvodon. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (36–46)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ciment, M., Niogret, H. (2017a). *Each Film Has Its Own Ounce of Luck*, tł. M.A. Salvodon. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (76–84)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ciment, M., Niogret, H. (2017b). *In the Mood for Love*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (85–93)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gary, M. (2017). *A Coin of Wong Kar-wai*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (56–60)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Heredero, C.F. (2018). *Wong Kar-wai*, Madrid: Cátedra.
- Hong Kong Film* (2017). *Because of Norah Jones: My Blueberry Nights. Exclusive Interview with Wong Kar-wai*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (115–128)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lan Tsu-wei, T. (2017a). *All Memories Are Traces of Tears: Wong Kar-wai on Literature and Aesthetics (Part 1 & 2)*, tł. M. Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (104–114)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lan Tsu-wei, T. (2017b). *Muse of Music: Interview with Wong Kar-wai*, tł. S. Wai-ming Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (94–99)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Le Sourd, P. (2014). Un puzzle con miles de piezas. *Caimán Cuadernos de Cine*, 24 (74): 16.
- Liu, Y. (2013). *Deseando amar*, tł. E. Julibert. Barcelona: Chindia.
- Liu, Y. (2021). *The Drunkard*, tł. Ch. Chun'lam Yiu. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- Luk, T.Y.T. (2005). *Novels into Film. Liu Yichang's Tête-Bêche and Wong Kar-wai's In the Mood for Love*. W: S.H. Lu, E. Yueh-Yu-Yeh (red.), *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics (210–219)*. Honolulu (Hawaii): University of Hawaii Press.
- Mulligan, J. (2017). *Interview: Wong Kar-wai*. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (162–165)*. Jackson: University Press of Mississippi.

- Murakami, H. (2013). *Koniec świata i hard-boiled wonderland*, tł. A. Horikoshi. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza.
- Murczyńska, J. (2019). *Wong Kar-wai: kino miasta*. W: J. Murczyńska (red.), *Made in Hongkong. Kino czasu przemian (89–95)*. Warszawa: Azjatycki Festiwal Filmowy Pięć Smaków.
- Ngai, J. (2017). *All about Days of Being Wild: A Dialogue with Wong Kar-wai*, tł. S. Wai-ming Lee. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (16–20)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Osińska, M. (2019). *Międzymiejsce. Współczesny Hongkong w poszukiwaniu własnej tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Rays, T. (2022). *In the Mood for Love*. London: The British Film Institute.
- Salisbury, M. (2017). *2046*. W: S. Wai-ming Lee, M. Lee (red.), *Wong Kar-wai. Interviews (100–103)*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Teo, S. (2005). *Wong Kar-wai*. London: The British Film Institute.

Pejzaż jako labirynt pamięci. Obrazy Hongkongu w filmach Wong Kar-waia

Abstrakt:

Obrazy Hongkongu stały się znakami szczególnymi twórczości Wong Kar-waia, łącząc się z charakterystycznym dla reżysera tematem pamięci i przemijania. W artykule wyróżniono dwa zasadnicze typy przestrzeni. Pierwszy z nich wiąże się z dynamicznym obrazem metropolii z lat dziewięćdziesiątych, rejestrującym specyfikę miejsca skazanego na nieuchronną zmianę. Drugi to wizja Hongkongu jako miasta z przeszłości, przefiltrowana przez zwodnicze mechanizmy pamięci. W obu przypadkach pejzaż nabiera labiryntowego charakteru, podkreślonego przez nieoczywiste relacje między przestrzenią otwartą i zamkniętą, fragmentaryzacją oraz powtórzenia dotyczące zarówno scenerii danego filmu, jak i miejsc występujących w różnych narracjach. Kontrapunktem dla tak obrazowanych lokacji są przestrzenie zewnętrzne względem miasta, odporne na działanie czasu. W analizie podjęto też problem Hongkongu wyobrażonego, odnajdywanego przez reżysera w innych metropoliach, tak różnych jak Tajpej, Nowy Jork czy Buenos Aires.

Słowa kluczowe: Wong Kar-wai, Hongkong, czas i przestrzeń w kinie, miasto w kinie

Landscape as a Labyrinth of Memory. Images of Hong Kong in the Films of Wong Kar-wai

Abstract:

Images of Hong Kong have become hallmarks of Wong Kar-wai's oeuvre, combining with the director's characteristic theme of memory and passing. The article distinguishes two main types of space. The first is related to the dynamic image of the metropolis in the 1990s, recording the specificity of a place doomed to inevitable change. The second is a vision of Hong Kong as a city from the past, filtered through the deceptive mechanisms of memory. In both cases, the landscape takes on a labyrinthine character, emphasised by the non-obvious relationship between open and closed space, fragmentation and repetition relating both to the setting of the film in question and to the locations appearing in the different narratives. The counterpoint to the locations thus depicted are spaces external to the city, immune to the

effects of time. The analysis also addresses the problem of an imagined Hong Kong, found by the director in other metropolises as diverse as Taipei, New York or Buenos Aires.

Keywords: Hongkong, Wong Kar-wai, time and space in cinema, city in cinema

Joanna Aleksandrowicz – doktor habilitowana, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się filmem i kulturą hiszpańską, relacjami kina i malarstwa oraz kinem azjatyckim. Autorka monografii: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów. O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (2012) oraz *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910–2021)* (2021).

