

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI
KATEDRA MUZIKOLOGIE

ESTETIKA WONG KAR-WAI: ANALÝZA VIZUÁLNÍCH A
TEMATICKÝCH PRVKŮ V JEHO FILMOGRAFII

THE AESTHETICS OF WONG KAR-WAI: AN ANALYSIS OF VISUAL AND
THEMATIC ELEMENTS IN HIS FILMOGRAPHY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRACOVALA: Magdaléna Maléřová

UMĚNOVĚDNÁ STUDIA

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Nicholas David HUDAC, Ph.D.

OLOMOUC 2024

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní informační zdroje, které jsem použila. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 2024

Podpis

Ráda bych vyjádřila upřímné poděkování mému vedoucímu práce, Mgr. Nicholas David Hudac, Ph.D., za jeho vedení, podporu a odborné rady v průběhu psaní této bakalářské práce. Jeho hluboké porozumění oboru a nasměrování při analýze estetiky Wong Kar-wai bylo neocenitelné. Také bych chtěla poděkovat za jeho trpělivost a ochotu věnovat svůj čas mému výzkumu.

Obsah

Úvod	1
1. Teoretický rámec	3
1.1 Estetika a styl v kinematografii	3
1.2 Význam stylu a jeho vztah k estetice	3
1.3 Metodologie a přístup k analýze Wong Kar-wai estetiky.....	5
1.3.1 Kvalitativní analýza	5
1.3 Filmová estetika v hongkongské kinematografii	6
1.3.1 Historické pozadí hongkongské kinematografie	6
1.3.2 Vztah mezi Wong Kar-wai a hongkongskou kinematografií.....	7
2. Biografie.....	8
3. Tematické a vizuální prvky Wongovy estetiky.....	12
3.1. Tématické prvky	13
3.2. Vizuální prvky	15
4. Analýza filmů	19
4.1. Chungking Express	19
4.2. Fallen Angels	26
4.3. Happy Together	31
4.4. In the Mood for Love.....	37
Závěr	46
Anotace bakalářské práce:	48
Seznam literatury a zdrojů	50

Úvod

V posledních desetiletích se stal Wong Kar-wai jedním z nejvýznamnějších a nejuznávanějších režisérů hongkongského a světového filmu. Jeho tvorba je známá svým originálním stylizovaným vizuálem a komplexními psychologickými zobrazení postav, které jsou doprovázeny bohatými hudebními skladbami a citlivým použitím barev. Jeho filmy zahrnují celou řadu témat, včetně lásky, osamělosti, touhy a nostalgie. Wongova filmografie se skládá z jedenácti celovečerních filmů, z nichž mnoho získalo mezinárodní ocenění a uznání.

Tato bakalářská práce se zaměřuje na estetiku Wong Kar-wai a analyzuje vizuální a tematické prvky, které jsou charakteristické pro jeho filmografii. Cílem práce je nejen prozkoumat Wongovu estetiku a styl, ale také porovnat jeho dílo s prací jiných hongkongských i mezinárodních režisérů.

První kapitola se zaměří na teoretický rámec práce, na metodologii a přístupu k analýze Wong Kar-wai estetiky a na stručné popsání vztahu Wong Kar-wai a hongkongské kinematografie.

V druhé kapitole se podíváme na život a kariéru Wong Kar-wai. V této kapitole budou popsány jeho začátky v reklamním průmyslu, jeho první filmy a vývoj jeho stylu v průběhu času. Dále bude popsána jeho spolupráce s významnými herci a filmovými tvůrci, jako jsou například kameraman Christopher Doyle a skladatel Michael Galasso.

Třetí kapitola se bude zabývat tematickými prvky Wongových filmů, jako jsou například láska, osamělost, touha, nostalgie a mnoho dalších. V této kapitole budou představeny nejčastější motivy a téma, která se opakují v jeho filmech, a bude se také analyzovat, jak se tyto prvky vyvíjejí v průběhu jeho kariéry. Bude zde také popsán vliv tradiční hongkongské kultury na jeho práci a to, jak se jeho filmy liší od tradičního hongkongského kina.

Čtvrtá kapitola se bude věnovat analýze vizuálních prvků Wongových filmů, včetně jeho charakteristických filmových triků, použití barev, kamerových pohybů a střihů.

V páté kapitole provedu podrobnou analýzu konkrétních Wongových filmů, a to konkrétně: *In the Mood for Love*, *Fallen Angels*, *Chungking Express* a *Happy Together*.

Poslední kapitola se zaměří na závěr práce a shrnutí výsledků analýzy Wongovy filmografie. V této kapitole budou shrnuty hlavní body práce a bude diskutováno, jak Wongova práce ovlivnila světové kino. Bude také navrženo, jaký další výzkum by mohl být proveden, aby se prozkoumala Wongova práce a její vliv na současné a budoucí generace filmařů.

V českém jazyce o režisérovi Wong Kar-wai moc prací nenajdeme, a proto myslím, že tato práce může být přínosná pro ty, kteří se zajímají o světové kino obecně. Wong Kar-wai je jedním z nejvýznamnějších režisérů své generace a jeho práce si zaslouží pozornost a analýzu, aby se lépe porozumělo jeho estetice a stylu a jeho vlivu na současnou filmovou tvorbu.

V této práci jsem používala převážně anglické knihy a články. Překlady citací jsem si vypracovala sama, a proto nebudou vždy doslovné. Názvy filmů a jména jsem také psala v anglickém jazyce, jelikož jsem filmy sledovala s anglickými titulky. Objevují se zde i anglické termíny.

1. Teoretický rámec

1.1 Estetika a styl v kinematografii

Tato kapitola bude poskytovat teoretický základ pro analýzu Wongovy estetiky a stylu a pomůže čtenáři lépe porozumět konceptům, které budou v této práci použity.

Estetika a styl jsou klíčovými prvky v kinematografii. Estetika odkazuje na uměleckou hodnotu filmu, zatímco styl se týká způsobu, jakým jsou vizuální a tematické prvky filmu prezentovány. Tyto prvky mohou zahrnovat výběr záběrů, barvy, světlo, zvuk a hudbu. Estetika v kinematografii se týká způsobu, jakým jsou vizuální prvky a techniky používány k vytváření určitého vjemového zážitku a estetického dojmu. Zahrnuje volbu kamery a objektivů, osvětlení, barevnou paletu, scénografii, kostýmy, střih a zvukovou stopu. Estetika filmu se také týká způsobu, jakým jsou tyto prvky kombinovány a koordinovány, aby vytvořily určitou atmosféru, náladu nebo význam. Estetika filmu může být ovlivněna mnoha faktory, jako je žánr filmu, styl režie a umělecká vize tvůrce.

Estetika se v kinematografii používá k určení kvality a hodnoty filmu. Zahrnuje prvky jako je umělecká originalita, témata a jejich zpracování, herecké výkony, scénář a režie. Může také odrážet sociální, kulturní nebo politické hodnoty a postoje.

Styl v kinematografii odkazuje na způsob, jakým jsou vizuální a tematické prvky prezentovány a organizovány. To zahrnuje styl kamery, výběr záběrů, střih, barevné schéma a hudbu. Styl může ovlivnit atmosféru filmu, jeho tempo, emocionální působení a význam.

1.2 Význam stylu a jeho vztah k estetice

Kombinace estetiky a stylu může ovlivnit to, jak je film vnímán diváky. Umělecká hodnota filmu a jeho styl mohou vést k emocionálnímu působení na diváka a poskytnout mu zážitek ze sledování filmu.

Styl filmové tvorby se týká charakteristického způsobu, jakým jsou vizuální prvky a techniky použity v určitém filmu nebo u konkrétního režiséra. Styl může být určen mnoha faktory, jako jsou preference režiséra, jeho technické znalosti, estetická vize, kontext a inspirace z jiných filmů a umění. Význam stylu v kinematografii spočívá v tom, že umožňuje tvůrcům vyjádřit svou uměleckou vizi a předat konkrétní atmosféru, emoce nebo význam prostřednictvím vizuálních a zvukových prostředků.

Styl režiséra je úzce spojen s estetikou filmu, protože to, jakým způsobem jsou vizuální prvky a techniky použity, má zásadní vliv na celkový estetický dojem z filmu. Například režisér Wes Anderson je známý svým specifickým stylem, který využívá pastelových barev, symetrických kompozic, zvláštních úhlů záběrů a mnoha dalších charakteristických prvků. Jeho styl je úzce spjat s estetikou jeho filmů a přispívá k vytvoření jedinečné atmosféry a nálady.

Využití estetiky a stylu může být důležitým faktorem při vyprávění příběhu v kinematografii. Režiséři mohou používat různé vizuální prvky a techniky k vyjádření určité nálady nebo emoce, a tak pomoci divákovi lépe se vcítit do příběhu a soustředit se na jeho vývoj.

Jeden z příkladů je využití barev. Režisér může použít určité barvy, aby vyjádřil náladu nebo emoce, například použít tmavší barvy pro vytvoření napětí nebo světlejší barvy pro vyjádření radosti a naděje. Dalším příkladem může být použití zvláštních úhlů záběrů a kompozice, aby byla vytvořena určitá atmosféra nebo zvládněna určitá situace.

Styl a estetika mohou také pomoci režisérovi vyjádřit určité téma nebo poselství v příběhu. Například režisér může použít určité prvky, jako jsou stíny nebo světlo, aby vytvořil vizuální metaforu pro to, co se odehrává na plátně. Styl může také odrážet specifický žánr filmu, například film noir, kde jsou často používány tmavé barvy a stíny, aby byla vytvořena atmosféra tajemna a nebezpečí.

Celkově může využití estetiky a stylu v kinematografii pomoci režisérovi vytvořit jedinečnou a výraznou podobu příběhu. Správné použití estetických prvků a stylu

může také pomoci divákovi lépe pochopit a vcítit se do příběhu, což přispívá k celkovému úspěchu filmu.

Styl a estetika se navzájem ovlivňují a spolupracují na vytvoření jedinečného vjemového zážitku pro diváka. Vytvoření konkrétního stylu a estetiky může být záměrným rozhodnutím tvůrců nebo může být organickým výsledkem jejich práce. Každopádně jsou oba prvky důležitými faktory při tvorbě filmu a významně přispívají k celkovému dojmu z filmu.

1.3 Metodologie a přístup k analýze Wong Kar-wai estetiky

1.3.1 Kvalitativní analýza

Kvalitativní analýza je vhodná pro prozkoumání subjektivních a komplexních fenoménů, jako je filmová estetika, a umožňuje detailní a hloubkové porozumění zkoumanému jevu.

Provedení kvalitativní analýzy Wongovy estetiky zahrnuje několik kroků. Nejprve budou vybrány klíčové filmy z jeho filmografie, která dobře ilustrují jeho estetiku a styl a budou sloužit jako primární zdroje dat. Tyto filmy budou pečlivě prozkoumány a analyzovány s důrazem na jejich vizuální a tematické prvky.

Analytický proces bude založen na důkladném zkoumání a popisu estetických prvků ve filmech Wonga Kar-wai. To zahrnuje vizuální kompozici, barevnou paletu, kamerové pohyby, stříhové techniky, zvukový design a další specifické aspekty jeho režijního stylu. Budou identifikovány opakující se motivy a témata, jako je samota, melancholie, identita, nostalgie a romantika.

Dále bude provedena interpretace a analýza těchto estetických prvků ve vztahu k tematickému obsahu a příběhu filmů. Budu zkoumat, jak tyto prvky přispívají k vytváření atmosféry, emocí a významu ve Wongových filmech. Bude také sledováno, jak se Wongova estetika liší od tradičního hongkongského kina a jaký vliv má jeho styl na diváky a kritiky.

Pro analýzu budou využity také další zdroje, jako je filmová literatura, články, rozhovory s režisérem a recenze. Tyto zdroje poskytnou kontext a hlubší porozumění k Wongově práci a jeho míře vlivu na hongkongský a světový filmový průmysl.

1.3 Filmová estetika v hongkongské kinematografii

1.3.1 Historické pozadí hongkongské kinematografie

Hongkongský kinematografický průmysl má dlouhou historii a je známý svými unikátními rysy a vlivem na světovou filmovou scénu. V průběhu let prošel hongkongský film různými etapami a změnami, které odrážejí politické, sociální a kulturní události regionu.

Počátky hongkongského filmu sahají až do 20. let 20. století, kdy se začaly vyrábět první němé filmy. V 50. a 60. letech se hongkongský film proslavil díky populárním žánrovým filmům, jako jsou kung-fu filmy, wuxia (historické akční filmy) a melodramata. V té době byl hongkongský film primárně zaměřen na lokální trh a měl omezený vliv mimo Hongkong.

V 70. a 80. letech zažil hongkongský film boom a získal na mezinárodní prestiži. Do popředí se dostali režiséři jako Tsui Hark, John Woo a Wong Jing, kteří se proslavili svými akčními a kriminálními filmy. Hongkongské filmy se staly známými pro svou energii, dynamiku a inovativní akční sekvence.

V 90. letech se hongkongský filmový průmysl stal světově uznávaným díky vlivným režisérům, jako je Wong Kar-wai. Jeho filmy, jako je *Chungking Express* (1994) a *In the Mood for Love* (2000), získaly mezinárodní uznání a přitáhly pozornost k hongkongskému filmu. Wong Kar-wai se stal symbolem hongkongské nové vlny a jeho stylizované a poetické filmy ovlivnily mnoho dalších režisérů po celém světě.

1.3.2 Vztah mezi Wong Kar-wai a hongkongskou kinematografií

Wong Kar-wai je jedním z nejvýznamnějších režisérů hongkongského kinematografu a jeho tvorba je neodmyslitelně spjata s touto filmovou tradicí. Jeho filmy nejen odrážejí atmosféru a specifika hongkongského prostředí, ale také přinášejí inovativní přístup a nové perspektivy, které výrazně ovlivnily hongkongskou kinematografii i celosvětový film. Navzdory dlouhé linii hongkongské kinematografie je Wong jedním z hongkongských filmařů, ne-li jediným, kterému se podařilo vytvořit filmové dílo, které překračuje hranice jazyka a kultury.

Wong Kar-wai se pohybuje mezi různými žánry a styly. Jeho práce se často vyznačuje melancholickou a atmosférickou náladou, která je charakteristická pro hongkongský film. Zároveň však přináší nový vizuální styl a experimentuje s kamerou, střihem a hudbou. Stal se průkopníkem ve využívání vizuálního vyprávění, stylizace a hudebních prvků ve filmu. Jeho použití barev, atmosférických scén a zpomaleného záběru dává jeho filmům specifický a nezaměnitelný estetický ráz. Snaží se také zachytit a reflektovat sociální a kulturní změny v Hongkongu. Jeho filmy často zobrazují osobní osudy postav, které se potýkají s otázkami identity, lásky, osamělosti a touhy.

Wong Kar-wai také spolupracuje s talentovanými herci a filmovými tvůrci z Hongkongu, což je další ukazatel jeho příslušnosti k tomuto filmovému průmyslu. Jeho práce je často spojována s dalšími ikonickými jmény hongkongské kinematografie, jako je herec Tony Leung nebo kameraman Christopher Doyle, kteří přispěli k jedinečnému stylu Wongových filmů.

2. Biografie

Wongova rodina emigrovala ze Šanghaje do Hongkongu v roce 1963.¹ Pro mnoho Šanghajců byla asimilace odlišného hongkongského dialektu a kultury obtížná. Měl problémy s komunikací s lidmi a film se pro něj stal útechem. „Bylo to něco, co se dalo chápat víc než slova. Byl to univerzální jazyk založený na obrazech,“ řekl v rozhovoru s Laurentem Tirardem v *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors* (2002)².

Wongovy rané zkušenosti zanechaly trvalý dojem a tři z jeho celovečerních filmů se odehrávají v 60. letech 20. století. Hong Kong byl ústřední postavou několika Wongových filmů. Co ho ale odlišuje od jeho vrstevníků, je to, že se na město dívá pohledem outsidera. V rozhovoru s Laurentem Tirardem v *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors* (2002) se nepopsal jako režisér, ale jako „člen publika, který se postavil za kameru“.³ Na rozdíl od jiných filmařů, kteří se ponořili do města Hong Kong, Wongovi jeho vzdálenost umožnila ve filmech vytvořit fascinující, tajemný filmový svět.

Nová vlna hongkongské kinematografie začala v roce 1979. Mladí režiséři se západními vlivy začali natáčet filmy, které jejich tvorbu odlišovaly od mainstreamových studiových produkcí. V tomto bodě začala Wongova cesta stát se filmovým

režisérem.

Wong studoval grafický design na Hong Kong Polytechnic University. V roce 1981 se přihlásil do školícího programu pro scénáristy u místní televizní stanice TVB. O rok později začal psát scénáře k filmům, mezi které patřilo i *Final Victory* (1987) režiséra Patricka Tama; scénář mu vynesl nominaci na sedmé Hong Kong Film

¹ GREGERSEN, Eric. *Wong Kar-Wai: Chinese director*. Online. Britannica. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Wong-Kar-Wai>. [cit. 2024-03-02].

² TIRARD, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. Farrar, Straus and Giroux, 2002. ISBN-13: 978-0571211029.

³ TIRARD, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. Farrar, Straus and Giroux, 2002. ISBN-13: 978-0571211029.

Awards. Wong odešel z televizní stanice, aby mohl točil vlastní filmy v době, kdy byl místní filmový průmysl na vrcholu.⁴

Dva roky po filmu *A Better Tomorrow* od John Woo, který udělal z gangsterského žánru kasovní trhák, debutoval Wong jako režisér snímkem *As Tears Go By* (1988), vysoce stylizovaným gangsterským dílem o dvou mladých násilnících v podání Andy Lau a Jacky Cheung. Film je Wongův nejkonvenčnější z hlediska stylu a vyprávění, ale představuje některé rysy jeho pozdější tvorby, jako je jeho typická forma pulzujícího zpomaleného filmu a expresivní využití populární hudby.

Days of Being Wild (1990) byl prvním filmem, ve kterém Wong použil voice-over několika postav a složitou, roztříštěnou strukturu příběhu – obojí se podepsalo na jeho stylu. Byl to také jeho první film se dvěma jeho klíčovými spolupracovníky, kameramanem Christopher Doyle a hercem Tony Leunge. Film se odehrává v roce 1960 v Hong Kongu a sleduje postavu jménem Yuddy, bezohledného muže, který odmítá lásku dvou žen i své pěstounky, aby mohl najít svou rodnou matku. Ve filmu hrál soubor největších tehdejších hvězd, včetně Leslie Cheung jako rozčarovaného playboye, jehož milenky hrály Maggie Cheung a Carina Lau. Čas se poprvé objevuje jako hlavní téma ve Wongově díle v *Days of Being Wild* s mnoha záběry hodin a hodinek. Kvůli technickým nárokům natáčení v tlumené paletě barev, trvala produkce filmu dva roky, což je v rychle se rozvíjícím hongkongském filmovém průmyslu rarita. Ačkoli byl film komerčním propadákem, byl vysoce ceněn některými mezinárodními kritiky a získal několik filmových cen v Hongkongu. Tento vzorec domácí lhostejnosti a mezinárodního uznání se staly konzistentními ve Wongově kariéře.

Hong Kong na počátku 90. let produkoval asi 200 filmů ročně. Divoký úspěch filmového průmyslu umožnil Wongovi pokračovat v jeho méně komerčním přístupu k filmové tvorbě.

⁴ CHOW, Vivienne *Wong Kar-wai: The master of 'Hollywood East'*. Online. BBC. 2018. Dostupné z: <https://theconversation.com/a-https://www.bbc.com/culture/article/20181108-wong-kar-wai-the-master-of-hollywood-eastcinema-of-intimacy-the-enduring-beauty-of-wong-kar-wai-170217>. [cit. 2024-04-14].

Wongova touha po inovaci zasáhla ve filmu *Ashes of Time* (1994), ale jeho nákladná, improvizací pracovní metoda (natáčení bez scénáře, odstranění záběrů během stříhu) vyvolala pobouření v recesi, která zasáhla místní filmový průmysl v roce 1993.

Během dvouměsíční přestávky v produkci *Ashes of Time*, natočil Wong snímek *Chungking Express* (1994)⁵, mapuje v paralelních prostorech dvojici nesouvisejících příběhů nešťastné lásky a ztracených romantických spojení dvou policistů. Wongova syntéza svobody francouzské nové vlny, rázu hongkongského žánrového filmu a modernosti hudebních videí mu přinesla mezinárodní uznání.

Chungking Express mapuje v paralelních prostorech svérázná romantická dobrodružství dvou osamělých hongkongských policistů. Film zkoumá složitá témata identity a úzkosti.

Další Wongův film, *Fallen Angels* (1995), je rovněž strukturován jako dva příběhy. V prvním, dispečerka Triády miluje nájemného vraha, kterého zaměstnává, ale téměř nikdy se s ním neseťká. Ve druhém příběhu se němý muž zamiluje do ženy, která je posedlé svým bývalým přítelem. *Fallen Angels* s mnoha širokouhlými záběry a skokovými stříhy je nejvíce stylizovaným Wongovým filmem.

V polovině 90. let se Wong etabloval jako jeden z nejlepších filmových tvůrců v regionu, přičemž *Chungking Express* mu vynesl všechna nejvyšší ocenění na Hong Kong Film Awards v roce 1995. Zatímco John Woo již začal svou hollywoodskou kariéru natáčením akčních filmů, Wong vyhrál cenu Fipresci na Mezinárodním filmovém festivalu ve Stockholmu za *Chungking Express*.

Jeho další film *Happy Together* (1997) se odehrává především v Buenos Aires. Film zaznamenává rozpadající se milostný vztah dvou hongkongských mužů uvězněný v dusivém emocionálním prostoru opakujících se rozchodů a usmíření. Film původně vznikl jako adaptace detektivního románu Manuela Puiga, *The Buenos Aires Affair* (1973). *Happy Together* dorazilo těsně před koncem britské nadvlády

⁵ LEE, Silver Wai-ming a LEE, Micky (ed.). *Wong Kar-wai: Interviews: (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2017. ISBN 9781496812872.

nad Hongkongem a město se stalo středem celosvětové pozornosti. Film zpečetil Wongův status hvězdy a získal ocenění nejlepšího režiséra na filmovém festivalu v Cannes.

V roce 2000 vyšlo *In The Mood for Love*, romantické drama odehrávající se v Hongkongu 60. let, které je všeobecně uznáváno jako nejlepší Wongovo dílo.

Jeho filmografie obsahuje další umělecká díla, jako je romantické drama 2046, které zajímavě začleňuje prvky sci-fi a představuje svět, kde je možný návrat do minulosti. Wong dokonce spolupracoval s předními hollywoodskými herci jako Jude Law, Natalie Portman a Rachel Weisz ve svém projektu z roku 2007 *My Blueberry Nights*. Nejnovějším celovečerním filmem Wonga Kar-wai bylo akční drama z roku 2013 *The Grandmaster*, které kombinovalo techniky populistické zábavy i artové charakteristiky. Tato kombinace udělala z *The Grandmaster* jeho nejvýdělečnější projekt, který celosvětově vydělal přes 64 milionů dolarů. Je ironií, že Wongovy odkazy na komerční filmovou tvorbu v *The Grandmaster* přiměly Akademii, aby si konečně všimla jeho práce. Je to jeho jediný film, který komise posuzovala jako nejlepší zahraniční film.

Jeho nejnovějším projektem je televizní adaptace románu Jin Yucheng z roku 2013, která se zdá být slibným pátráním po útrapách přežití v nelítostné Šanghaji⁶. Televizní série se jmenuje *Blossoms Shanghai*. Série má 30 dílů a poslední díl byl vysílán 9. ledna 2024. Na projektu, který byl vydán nejprve jako série, se pracovalo mnoho let a v budoucnosti bude zkrácen na délku celovečerního filmu.

⁶ SANDERS, Jason. *Wong Kar-wai on Screenwriting, Patience and His Next Feature, Blossoms*. Online. FILMMAKER. 2019. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/107445-wong-kar-wai-on-screenwriting-patience-and-his-next-feature-blossoms/#.XTeH8ZNKjUL>. [cit. 2024-04-14].

3. Tematické a vizuální prvky Wongovy estetiky

Wong je známý tím, že mění scénář buď večer před natáčením, nebo občas i během natáčení. Často také pracuje bez soudržného scénáře a využívá improvizaci.⁷ Jeho sklon k improvizaci ho odlišuje, často vytváří scénáře přímo na místě a umožňuje hercům vdechnout do svých výkonů spontánnost a autenticitu. Wongova neobvyklá metoda práce přináší další krásný výsledek. Většina režisérů začíná dějovou linií a poté určuje postavy, jak příběh postupuje. Zatímco Wong bere postavy jako výchozí bod a poté rozvíjí příběh na základě toho, co by postavy dělaly. Postavy považuje za důležitější než příběh.

Wong má pověst toho, že je na své herce obzvláště náročný, natáčí velké množství záběrů a vyčerpává umělce, aby získal výkon, jaký chce. Podle Wonga je tato strategie nezbytná vzhledem ke kontextu filmové tvorby v Hongkongu, kde se filmy produkují tak rychle a herci, kteří natáčí několik filmů současně, nejsou schopni „vstoupit do světa“ konkrétního filmu, který Wong natáčí.⁸

Wong prorazil do hongkongského filmového průmyslu, když byl prostor přesycen bojovým uměním a akčními filmy – ale Wong se nezajímal o komerční kinematografii, chtěl pocity touhy, paměti, nostalgie a intimity v jeho filmech.

Autorská teorie

Autorská teorie je prostředkem k „hodnocení filmu na základě autorovy technické kompetence, přítomnosti vyhraněného vizuálního stylu a vnitřního významu, který vyplynul právě z napětí mezi režisérem a podmínkami produkce, se kterými pracoval“⁹. Wong Kar-Wai je skutečný autor, jehož vysoce stylizovaný vizuální styl a struktura vyprávění zaujaly mezinárodní publikum. Jeho díla zobrazují realistický a impresionistický obraz městské zkušenosti prostřednictvím estetiky, zprostředkovávajíc myšlenku vztahů vystavených prostoru a času, ve kterém se

⁷ BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. 2nd. Irvington Way Institute Press, 2011. Str. 172. ISBN 978-0-9832440-0-4.

⁸ YAU, Esther C. M. (ed.). *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. University of Minnesota Press, 2001. str. 288-289. ISBN 13: 9780816632350.

⁹ COOK, Pam a BERNIK, Mieke (ed.). *The Cinema Book*. 2nd. British Film Institute, 1999. str. 256. ISBN -13: 978-0851707266.

odehrávají. Jeho vyprávění se točí kolem chybných postav, které mají komplikované a protichůdné emoce, které nejsou schopny vyjádřit skutečné pocity a místo toho jsou naplněny iluzí, odpoutaností a nenaplněnými touhami. Tyto vztahy se odehrávají na pozadí Hongkongu, města, jehož kulturu a identitu stále více narušuje konzum a multikulturalismus.

3.1. Tématické prvky

Jeho filmy zkoumají témata lásky, ztráty a vzpomínky s melancholickým tónem. Některé typické prvky si popíšeme.

Osamělost

Každý autor má charakteristický styl, díky kterému je okamžitě rozpoznatelný. Kromě nekonvenčního vizuálního zpracování je Wong Kar-wai známý tím, že ve filmech představuje pocity osamělosti, neopětované lásky, nejistoty, konfliktů a úniku z reality, spolu s pozadím hongkongského sociálně-politického prostředí.

Jeho filmy se zaměřují na hluboce osobní vztahy lidí a zároveň zachovávají rovnováhu mezi krásou a chaosem. Osamělé duše pohybující se v přeplněném světě a snažící se navázat smysluplná spojení. Žijí ve stavu zasnění a jsou zobrazováni jako lidé uvěznění v samotě, i když jsou obklopeni rodinou a přáteli. Wong své postavy fyzicky i emocionálně zmítá. Volně vyjadřuje touhu a pocit melancholie, aniž by proběhlo mnoho dialogů. Právě z jejich činů diváci cítí, jak vzdálené a uzavřené jsou jejich životy.

Osamělost je něco, co dojemně vyjadřuje ve svých filmech a využívá inovativních technik ke zdůraznění snivosti naší samoty. Postavy se někdy objevují ve zpomaleném záběru, jak se všichni kolem nich zrychlují do nerozeznatelné šmouhy.

Neopětovaná láska

Zakázaná nebo neopětovaná láska jsou také typické pro Wongovi filmy. Toto téma je bohatě prozkoumané v *In the Mood for Love*, tragickém milostném příběhu. Film, považovaný za jeden z nejsmutnějších romantických filmů všech dob, vyvolává pocity promarněné příležitosti a lítost. Wong staví své postavy do situace, kdy tančí na hranici intimity, ale nikdy se nepřiblíží dostatečně blízko.

Touha

Wongovy filmy zkoumají svůdnou přitažlivost touhy a to, jak se její erotická síla stává intenzivnější právě proto, že je nenaplněná. Nezajímá ho ani tak sex, jako spíš to, jak představivost a intimita podporují touhu.

Když dojde na romantiku, Wong je fascinován tím elektrizujícím limbem, který existuje mezi touhou a naplněním. Většina jeho postav se zasekne a touží po lidech, které nemohou mít a jejich touha není nikdy naplněna. Jejich utrpení zesiluje jejich city. I když jsou city opětovány, vztahy nejsou nikdy snadné. Jeho románky jsou zkažené promarněnými příležitostmi, kdy načasování není nikdy úplně správné a život se nakonec připlete do cesty.

Ale není to jen touha po člověku. V jeho filmech je také pocit touhy po minulosti.

Nostalgie

Pocit nostalgie a touhy a bolest, která z nich vyzařuje, je dalším výrazným rysem Wongovy kinematografie. Tento smysl zahrnuje lítost nad nenaplněnou minulostí, promarněnými příležitostmi, možnostmi, které nebyly nikdy uskutečněny, a ztraceným časem.

Únik před skutečností

Emoce, které Wongovy postavy velmi prožívají, jsou dostatečně klamné, aby unikli ze své reality. Jeho postavy jsou často v popírání a vytvářejí imaginativní reality. Ačkoli se úroveň jejich klamů liší, všichni jsou v určitém popírání. Jsou překvapivě pohlceni svými fantazijními světy, daleko od reality, že jejich bezprostřední reakcí na jakoukoli situaci je útek.

Neschopnost přijmout pravdu je běžnou emocí mezi Wongovými postavami. Ve filmu *Happy Together* se pár rozejde, kdykoli jejich hádky zvažní. Jsou tak vyděšení z reality, že jim útek připadá pohodlnější. Minulost je pro ně pohodlným místem.

Melancholie

Hluboký smutek zaplavuje Wongovy filmy, postavy s romantickým smutkem, věčně přemítají o minulých zraněních a zradách a nejsou schopni pohnout se kupředu se svými životy.

Jeho postavy se často potýkají s tíhou lítosti. V *Ashes of Time* (1994), Wongově velkolepé poctě žánru wuxia, proměňuje režisér brutální akci filmů o bojových uměních v půvabný balet úzkosti, žalu a osamělosti.

Nuda

Nuda je další pocit, který se přizívuje ve Wongově světě; neklid, který zažívají jeho postavy, hovoří o hlubším pocitu existenciální nudy.

Čas režiséra vždy fascinoval – jeho filmy jsou napěchované obrazy hodin, hodinek a kalendářů. Nuda, kterou jeho postavy někdy pociťují, je způsob, jak vás Wong přimět k tomu, abyste si uvědomovali plynoucí čas.

„Příčiny a následky jsou základem vyprávění, ale stejně tak důležité je to, že se odehrávají v čase.“¹⁰

3.2. Vizuální prvky

Wong Kar-wai je velmi vlivný režisér, autor známý pro svůj jedinečný styl kamery, nezapomenutelnou hudbu a oduševnělé monology osamělých postav. Filmy mají individualistický a velmi originální styl.

Step-Printing

Step-Printing je jednou z mnoha vizuálních prvků, které jsou součástí typického filmu Wong Kar-wai Vytvářením roztřesených, roztřesených a zpomalených záběrů Wong vytváří v každém filmu odlišnou emoci.

Monology

Monology jsou jedním z nejvíce zjevně používaných nástrojů Wonga. Jeho dramatické použití monologů vpouští diváky do života jeho postav. Umožňuje

¹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 118. ISBN 978-80-7331-217-6.

divákům ponořit se do minulosti jeho postav v naději, že jim lépe porozumí. Monology jsou médiem k prozkoumání pocitu izolace nebo osamělosti. Protože se postavám nedaří komunikovat a spojit se s ostatními, snaží se vést smysluplné rozhovory sami se sebou.

Hudba

Hudba a písně jsou nedílnou součástí filmů Wonga Kar-wai hned od jeho prvního celovečerního filmu *As Tears Go By*. *Chungking Express* je pak definován písní „*California Dreamin*“ a *In the Mood for Love* ožívá, když zazní partitura „*Yumeji's Theme*“. V jeho filmech hudba neexistuje izolovaně. Souzní s vizuály takovým způsobem, že si člověk spojuje vzpomínku na film s konkrétním hudebním dílem.

Podmanivé a přitažlivé písně a hudba použité v jeho filmech vytvářejí celkovou náladu. Zvolená hudba je tak poutavá, že publikum zcela vtáhne do scény.

Vizuály

To, co odlišuje Wong Kar-wai od ostatních, je jeho použití barev a světla k vytvoření nálady a atmosféry. Jeho filmy zahrnují inovativní zpomalené záběry, ruční kamery a nelineární vyprávění. Když narazíme na téměř hypnotický do očí bijící vizuál v neony nasáklém světě, nezapomenutelné použití barev, nekonvenční záběry, rám v rámečku, vytváření klaustrofobických výprav a přidávání chytlavé hudby. Víme, že tyto okamžitě rozpoznatelné vizuální prvky jsou z filmu Wong Kar-wai.

Wong Kar-wai je známý svým jedinečným použitím barev ve svých filmech. Jeho použití barev není jen záležitostí estetiky, ale také způsobem sdělování emocí a významů.

Osvětlení a barvy

Aby Wong předvedl typický životní styl Hongkongu, vytváří přeplněné a přelidněné prostředí zalité neonem. Pomocí vizuálních prvků Wong nasměruje emoce od vysoce energetických až po neuvěřitelně všední. Atmosféra, kde jsou jeho herci zasazeni do barevně nasvíceného a přeplněného prostředí vizuálně i

emocionálně obsaženého. Na rozdíl od jejich životů, které jsou většinou ponuré a postrádají smysl.

Wong používá barvy k zobrazení emocí. Zatímco červená zobrazuje vášně, lásku, rozpaky, chtíč a hněv. Modrá slouží pro vyjádření melancholie a vzdálenosti. Žlutá je frustrace, nejistota, zbabělost a opatrnost v jejich frustraci ve filmu *Happy Together*.

S použitím zářivých barev a mlhavých světel Wong odděluje své protagonisty od světa.

Monochromatické scény

Kromě živé sytosti barevné palety Wong kontrastuje emoce s monochromatickými scénami. Používá to například ve *Fallen Angels*, když se v jejich životě stanou neočekávané nebo neobvyklé věci, něco z jejich rutiny. Efekt přináší soustředění na jedinou myšlenku. Wong nutí publikum soustředit se na centralizované téma tím, že vše ostatní je méně nápadné.

Rám v rámci

Věrná své originalitě, Wongova specialita v navrhování chaotického a klaustrofobického prostředí spočívá ve vytváření rámu uvnitř rámců. Protagonisty vzdaluje od světa s živým využitím popředí.

Wong používá tuto metodu nejen k vytvoření vizuálně příjemných snímků, ale také k přidání hloubky scénám. Jeho rámy jsou často uvnitř jiného rámce, díky čemuž se jeho již tak emocionálně vzdálené postavy zdají být fyzicky vzdálené světu.

Přepychově koordinuje události v malířském zážitku. Využitím omezeného stísněného prostoru ve svůj prospěch buď k zastínění postavy, nebo k jejímu vystřížení z rámu. Mezi ostatními filmy se to povedlo nejlépe v *In The Mood For Love*.

Reflexe/pozorování

Dalším paralelním nástrojem, který Wong používá, je použití reflexních povrchů k vytvoření filmových efektů. Aby se diváci cítili jako pozorovatelé nebo číhající jako někdo, kdo by neměl být přítomen.

4. Analýza filmů

4.1. Chungking Express

Chungking Express vyniká jako jedinečný a nekonvenční film v prostředí nezávislého kina 90. let. Vymyká se tradičním technikám vyprávění a nabízí osvěžující a nepředvídatelný divácký zážitek. *Chungking Express* byl prvním Wongovým filmem, který byl distribuován mezinárodně a zaujal Quentina Tarantina, jehož společnost Rolling Thunder koupila mezinárodní distribuční práva.¹¹

V 90. letech 20. století je Hong Kong zobrazován jako pulzující město s neonově osvětlenými bary a přeplněnými kavárnami, přesto jeho obyvatelé často zažívají hluboký pocit osamělosti. Film *Chungking Express* zkoumá tuto dezorientující samotu prostřednictvím příběhů dvou osamělých duší: policisty se zlomeným srdcem a ženy, která pronásleduje svůj milostný zájem. Eklektická scenérie města a pomíjívá historie, ovlivněná čínskými, britskými a japonskými koloniálními pravidly, slouží jako pozadí těchto melancholických, ale přesto dojemných interakcí. Filmový portrét Hong Kongu odráží jeho konzumní, jasnou a neustále se měnící povahu a také odolnost jeho občanů tváří v tvář nejistotě. Nízký rozpočet filmu a krátká doba produkce, která trvala pouze 23 dní, přispívá k jeho přirozenému a organickému pocitu. Režisér často psal scény den nebo večer před natáčením, což vedlo k filmu, který působí autenticky.

Chungking Express staví na motivu času rozvinutém v *Days of Being Wild* a zobrazuje čas jako neúprosný tok, kde jsou vztahy pomíjivé a podléhají změnám. Zobrazuje povahy lidských vztahů odehrávajících se ve sféře města a v časovém kontinuu. Vzniká tak fenomén náhodného setkání, kdy se životy lidí dotýkají a neprotínají. Jde o uchování a vypršení vztahů a touhu zachytit konkrétní okamžik.

¹¹ TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. The British Film Institute, 2005. str. 54. ISBN 978-1-83902-127-5.

Zatímco *Chungking Express* zkoumá tato konzistentní témata, používá odlehčený a náladový přístup pomocí volné a spontánní narativní struktury.

Obsazení:

- Takeshi Kaneshiro – Cop 223
- Brigitte Lin – Woman in a Blonde Wig
- Tony Leung Chiu-Wai – Cop 663, He Zhiwu
- Faye Wong – Faye
- Valerie Chow – Air Hostess

Obsazení filmu je charakterizováno skvělými výkony herců, kteří přinášejí autentičnost a emocionální hloubku do svých rolí. *Chungking Express* zkoumá témata osamělosti, pomíjivosti a identity v prostředí města. Režisér Wong Kar-wai a kameraman Christopher Doyle využívají k prozkoumání těchto témat vysoce energetické vizuální prvky a silně upravené barvy. Téma osamělosti zkoumá Wong prostřednictvím filmových postav, které touží spíše po společnosti než po romantické lásce. Film je rozdělen do dvou příběhů, v nichž sledujeme životy dvou hongkongských policistů a jejich vztahů s tajemnými ženami. Postavy spojuje jejich společná touha po společnosti a náklonnosti v jejich izolovaných životech. Cop 223 a Woman in a Blonde Wig nacházejí útěchu ve vzájemné společnosti, zatímco Cop 663 a Faye také touží po pocitu sounáležitosti. Film zdůrazňuje boj postav se osamělostí a jejich hledání smysluplných souvislostí. Wong Kar-wai se tak ponoří do složitosti lidských emocí a vlivu načasování a osudu na vztahy.

První příběh

Cop 223 je policista se zlomeným srdcem, který kupuje konzervované ananasy s datem spotřeby 1. května jako osobní rituál. V přestrojení potká drogovou dealerku a najde u ní dočasnou útěchu ve špinavém baru. Jdou spolu do hotelového pokoje, kde ona usne a on v opilosti sleduje staré filmy. Film používá kalendáře, solární panely, expirace a neustálé odkazy na různá data,

aby zdůraznil téma času. Hlavní hrdinové, Cop 223 a Woman in a Blonde Wig, oba procházejí rozchodem a různými způsoby oddalují bolest. Datum spotřeby ananasových plechovek se také používá jako metafora k popisu pomíjivé kvality lásky. Přetrvávající záběry s daty expirace na předmětech v nás vyvolávají hypervědomí o konceptu ztráty a definitivnosti.

Druhý příběh

Druhý příběh je o Cop 663, Faye a jejich nemístné lásce. Pohyb kamery je zdrženlivější a záběry jsou ve srovnání s prvním příběhem méně chaotické. Místa jsou minimální a hudba definuje fyzický prostor. Tematicky je to příběh o lásce, stejně jako první příběh. Faye pracuje u pultu s obědem a sleduje zlomeného policistu, Cop 663.

Film se hodně soustředí na příběhy předních dam, které se samy rozhodnou a osvobodí se od svých starých rutin. Faye i Woman in a Blonde Wig se dokážou posunout ze svých minulých vztahů a najít ve svých životech nový smysl. Faye se dokáže posunout od svých citů k Cop 663 a jít za svým snem letět do Kalifornie, zatímco Woman in a Blonde Wig se dokáže posunout od své minulosti a najde novou skupinu lidí, kteří jí pomohou s pašeráckou operací. Film ukazuje rutinní vzorce postav a to, jak je prolomí. Změna v životech postav nepřímo přináší změnu i v životech policistů. Konec vztahu znamená konec rutiny, sjednocujícího vzoru pro váš každodenní život. Největší nebezpečí, které pro romantiku existuje, je změna.

Prostředí

Čínský název filmu se překládá doslova jako „Chungking Jungle“, výstižný titulek pro mizanscénu současného městského života, která je v něm zobrazena, a která je zároveň široce rozpoznatelná ve svém zobrazení přeplněného městského panoráma.¹² Chungking Mansions je skutečná lokalita na straně Kowloon, známá

¹² MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong University Press, 2010. str. 1. ISBN 978-988-8028-05-4.

svým masivním, rozlehlým komplexem. Skládá se z kolekce přeplněných hotelů, levných obchodů a stánků s použitým hardwarem. Kowloon Walled City byla historická, nekontrolovaná enkláva, nakonec zničena v roce 1993. Město obehnané hradbami bylo postaveno vertikálně, tak husté, že v něm bylo možné žít a trávit svůj den, aniž byste viděli sluneční světlo. Opevněné město bylo oblíbenou destinací pro oprchlíky, squattery, obyvatele i zkorumpovanou policii, obchodující s opiovými doupaty, prostitutí a hazardem.¹³

Prostředí *Chunking Express* je prostoupeno strukturální osamělostí, kterou město zapomnělo a celé pohlčené nekonečnými kroucenými chodbami a ruchem davů. Město se stává postavou samo o sobě, odrážející osamělost a touhu hlavních postav. Existuje určitá úroveň osamělosti, která pochází z toho, že vás lidé fyzicky kolem vás přehlížejí, stejně jako existenciální osamělost, která pochází ze zapomenutí struktur společnosti. Ve filmu také popisuje případ blízkosti ve městě, kde jsou si lidé fyzicky blízcí, ale psychicky vzdálení.

Kinematografie v *Chunking Express* je nelineární, se střihy mezi příběhy, rozmazanými a nasycenými obrazy a frenetickými scénami honičky, kde je obtížné rozlišit, co se děje. Tento styl kinematografie dodává filmu dezorientující atmosféru a odráží tak hlučné přelidněné ulice Chungking Mansions.

Styl

Styl režiséra Režisér Wong Kar-wai používá nelineární vyprávění a syté barvy k dezorientaci a hypnotizaci diváka. Melancholickou atmosféru dokreslují partitury filmu a popové rádiové skladby z 90. Let, Australský kameraman Christopher Doyle a hongkongský režisér Wong Kar-wai experimentovali se způsobem natáčení *Chungking Express*, aby vyprávěli dezorientující příběhy. Film používá techniku zvanou step-printing kterou dosáhnou intenzivnějšího efektu rozostření dosaženým expozičním časem nebo prodloužením času závěrky. Step-printing je v podstatě duplikace filmového záběru. Duplikace více filmových snímků prodlužuje dobu trvání sekvence, což

¹³ HUTTON, Mercedes. *A fortunate place The secrets and truth inside Chungking Mansions*. Online. South China Morning Post. 2016. Dostupné z: <https://multimedia.scmp.com/chungking-mansions/index.html>. [cit. 2024-04-14].

vytváří pocit zpomalení.¹⁴ Závěrka je otevřená delší dobu a vytváří tak na snímku efekt rozostření pohybu, Efekt rozostření v *Chungking Express* způsobuje, že okolí vypadá neosobní a abstraktní. To přispívá k pocitu izolace a osamělosti, který zažívají ústřední postavy.

Jako příklad je úvodní scéna filmu. Film začíná sledovat tajemnou drogovou dealerku s blondátou parukou a slunečními brýlemi v prostředí města, která běží ulicemi, a Cop 233 při pronásledování zloděje. V této scéně je rychlý, náhlý pohyb kamery vytvořen pomocí ruční kamery a vytváří tak rozmazanou mizanscénu s iluzí zpomaleného pohybu a zrychlených pohybů ve městě. Zatímco události ve městě (např. kriminalita) jsou často podívanou, publiku je dovoleno vše jen letmo nahlédnout. Toto rámuje městský prostor jako nejednoznačný, kde jsou události a příběhy explicitní i skryté. Roztřesený pohyb kamery, který se rychle přesouvá z úhlu do úhlu, pohyb za pohybem, vytváří atmosféru neklidu a slouží k dezorientaci publika, vytváří obraz města plného zločinu, zmaru a rozkladu. Kromě toho přeplněná mizanscéna zobrazující přeplněné ulice, byty a nepatrné prostory mezi jejími obyvateli dále akcentuje „estetiku rušení“¹⁵ tím, že vytváří dusné prostředí svědčící o úzkostné společnosti. Film pak vyjadřuje postmoderní myšlenky, když zobrazuje rychle se pohybující město jako město roztržité, plné roztržitých vztahů a lidí, jejichž životy se „prchavě a pomíjivě dotýkají, bez možnosti spojení“.¹⁶ Výsledkem této fragmentace je fenomén náhodných setkání a motiv 0,01 cm, popisující blízkou vzdálenost mezi postavami, když se míjejí jedna s druhou. Použití hlubokého zaostření a blízkého umístění postav vytváří v publiku pocit očekávání, který je později překonán zklamáním.

Chungking Express se drží Wongova konzistentního tématu lásky a ztráty tím, že pomocí zvuků, střihu a motivů zobrazuje vztahy jako nepodstatné a snové díky městské zkušenosti. Postavy mají „nevysvětlitelnou touhu po někom, koho ztratily,

¹⁴ SCHMIDT, Austin F. "STEP-PRINTING" TEST • WONG KAR-WAI IMAGE SMEARING. Online. AUSTIN F. SCHMIDT cinematographer. 2019. Dostupné z: <https://www.austinschmidt.com/blog/-step-printing-wong-kar-wai>. [cit. 2024-05-05].

¹⁵ BETTINSON, Gary. *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*. Hong Kong University Press, 2015. str. 22. ISBN 978-988-8139-29-3.

¹⁶ TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. The British Film Institute, 2005. str. 51. ISBN 978-1-83902-127-5.

nebo po někom, koho nemohou mít“¹⁷; přesto nejsou schopni vyjádřit své pocity objektu své touhy. Napětí mezi touhou a neschopností ji vyjádřit vede k tomu, že své emoce promítají na neživé předměty nebo jsou naplněni iluzemi a idealizovanými scénáři, které je oddělují od reality. To dokazuje motiv snu a dětské chování Faye. Faye, která nedokáže odhalit své city k Cop 633, se vplíží do jeho bytu a uklidí ho. Toulavý pohyb kamery přechází do zpomaleného záběru se zaměřením na vařící kávu a omámenou tvář Faye za pultem a vytváří těžkou zasněnou atmosféru, jako by publikum vstupovalo do snu. Tento záběr je pak sestříhán na ni, jak vchází do jeho bytu a čistí jej, tento grafický střet mezi dvěma úrovněmi prostoru vytváří dojem snu, díky němuž je pro diváky nejednoznačné, zda se událost odehrávala v jejích snech nebo ve skutečnosti.¹⁸ Prostřednictvím intimního aktu úklidu bytu si představuje, že je jeho přítelkyní, což ilustruje iluze a idealismus, ke kterému se postavy uchylují, místo aby se oddaly svým skutečným pocitům. Když se Cop 633 srazí s Faye, po zmrazeném snímku následuje představení písně „*California Dreaming*“ a scéna je přestřížena na scénu Faye s „*California Dreaming*“ v reálném čase. Míchání diegetických a nediegetických zvuků překlenuje dvě úrovně reality a představivosti. Nevyzpytatelné, svéhlavé a svobodomyšlné chování Faye při práci také ukazuje, že je neustále pohlcena snovou sférou a uvízla ve své vlastní psychologické říši. To je podpořeno subjektivní ruční kamerou, která obsesivně sleduje pohyby Faye, také napodobuje dojem snu, kde jsou pohyby spontánní a svobodné. Postavy se však spokojí s tím, že žijí ve svých snech, a místo toho jsou při konfrontaci s realitou bezradné. Když Cop 633 konečně přizná Faye, Faye zmizí do Kalifornie, aby se stala letuškou, čímž se jejich vztah nakonec stal bez vztahu. To ukazuje, jak postavy procházejí realitou, „odtržené, plné iluzí a nepřipravené mít skutečné pocity“¹⁹. Postavy uvězněné v tomto citovém spojení demonstrují nesmiřitelnou nemožnost lásky²⁰, která je nejvýraznějším

¹⁷ BRUNETTE, Peter. *Wong Kar-wai: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, 2005. str. 46. ISBN 02-520-7237-5.

¹⁸ LEE, Celeste. *Chungking Express: Love, Loss and Chance in Two Different Worlds*. Online. Sinema. 2021. Dostupné z: <https://www.sinema.sg/2021/03/04/chungking-express-analysis/>. [cit. 2024-04-14].

¹⁹ THORNSTEN, Botz-Bornstein. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lexington Books, 2008. str. 77. ISBN 9780739121887.

²⁰ BRUNETTE, Peter. *Wong Kar-wai: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, 2005. str. 18. ISBN 02-520-7237-5.

rysem Wongova díla. To vede ke vztahům, které jsou v *Chungking Express* nepodstatné a nenaplněné.

Velmi nápadné je také použití barvy ve filmu; mnoho scén je zbarveno tmavými a tlumenými gely, zejména zelenými a modrými tóny, které znamenají depresi. Tyto tóny zobrazují všeobjímající pocit izolace v rozlehlém městě. Stejně tak jsou světlejší momenty ve filmu obvykle doprovázeny hrou se světly – lomy a odlesky čočky skrz okna. Osvětlení se neustále mění – různé barvy a světla pulzují a vytvářejí vysoce koncentrovaný a působivý vizuální vzhled. Jeho neustále se měnící povaha přivádí diváka do myšlení postav a také jim připomíná neustále se měnící povahu městského života. Zejména město Hong Kong, které samo o sobě ztělesňuje pomíjivost se zaměřením na kapitalismus a rozvoj. Každý příběh má svou vlastní specifickou barevnou atmosféru, která vyjadřuje různé emocionální stavy postav. Modré a zelené tóny převažují v prvním příběhu a symbolizují melancholii, samotu a touhu po změně. Naopak druhý příběh je plný teplých a sytých barev, jako je červená a žlutá, které evokují vášeň, naději a romantiku.

Rámování se také používá ke generování významu ve filmu. Doyle používá kameru k izolaci postav v rámci záběru – odřízne je a zarámuje je těsně do zastíněných rámců a dveří. Tato technika rámování naráží na malé obytné prostory a stísněné podmínky, které charakterizují většinu městského životního stylu Hongkongu. To zase divákovi připomíná osamělost, s níž se potýkají některé postavy ve filmu, v některých případech nucené mluvit s utěrkami a plyšovými hračkami.

Dalším způsobem, jak Doyle vytváří význam v *Chungking Express*, je nedostatek zaostření – několik scén se snaží zaměřit na to, jak světlo a barvy interagují v místnosti, namísto vytvoření jasného obrazu protagonistů – například; scéna s postavou Brigitte Lin sedící v baru. Nedostatek zaostření by také mohl být do určité míry považován za symbol nedostatečného soustředění nebo dokonce zmatku/dezorientace pro samotné postavy.

Je také hojně využíváno zpomalení a pauz. Tento styl střihu také odkazuje na prominentní téma času ve filmu. Dokonce není jisté, zda se dva příběhy ve filmu odehrávají souběžně, nebo ne. Jinak by se střih filmu dal popsat jako MTV styl – střih je velmi rychlý a úderný a střihá do rytmu opakující se elektronické hudby. Mnohé ze scén jsou vysoce saturované a některé jsou stejně desaturované – vytvářejí šum ve scéně s velkým důrazem na vizuály nebo ztělesňují pochmurnější pocit.

Jak kinematografie, tak i střih se velkou měrou podílí na úspěchu filmu a jeho významu. Témata identity, pomíjivosti, neopětované lásky a osamělosti jsou neustále zmiňována prostřednictvím filmového jazyka, stejně jako vyprávění filmu, které z těchto témat dělá základ. To přispívá k obrovskému úspěchu, který film zaznamenal – četná ocenění na hongkongské i asijské filmové scéně a také mezinárodně proslulý a zařazený do sbírky kritérií.

Chungking Express nabízí dojemnou úvahu o pomíjivé povaze vzpomínek a nepředvídatelnosti lásky. Připomíná divákům, že vztahy a spojení lze vytvářet a ztrácet neočekávaným způsobem a že cesta je často důležitější než cíl.

4.2. Fallen Angels

V mnoha ohledech je film *Fallen Angels* doprovodným dílem filmu *Chungking Express*, protože oba mají četné podobnosti. *Fallen Angels* je především filmem, který byl postaven na opuštěném nápadu na třetí příběh v předchozím filmu²¹, přičemž útržky toho, co po něm zůstalo, vzkvétaly ve film, který může obstát jako brilantní a poetický kousek. vlastní. Struktura je také podobná, zaměřuje se na dva příběhy, které spolu zcela nesouvisí, s výjimkou jejich sdíleného umístění a základního tematického kontextu. Zabývá se také některými podobnými myšlenkami, jako je neopětovaná láska, osamělost a rodina, a také v některých

²¹ BRUNETTE, Peter. *Wong Kar-wai: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, 2005. str. 58. ISBN 02-520-7237-5.

ohledech kontrastuje (*Chungking Express* se soustředil na dva policisty, zatímco *Fallen Angels* se zaměřuje na dvojici zločinců). Více než cokoli jiného je tento film úžasně krásným dílem o individualitě, hledání a udržování identity ve světě, který se rychle mění, s kulturními a společenskými změnami, které probíhají stálým tempem, s hrozbou, že zůstaneme pozadu v archaických tradicích. minulosti je velmi reálný a hmatatelný pro každou postavu, se kterou se v tomto nesmírně dojemném díle setkáme.

Obsazení

- Leon Lai – Wong Chi-ming, Killer
- Michelle Reis - Killer's Agent
- Takeshi Kaneshiro - Ho Chi-mo
- Charlie Yeung – Charlie
- Karen Mok – „Blondie“

Film sleduje dva příběhy, které se překrývají jen náhodou a velmi zřídka. Divákovi se nejprve představí nájemný vrah jménem Wong Chi-Ming a žena, která vystupuje jako jeho partnerka, uklízí mu byt a faxuje mu plány na oblasti, do kterých má zasáhnout. Během tří let společné práce se téměř nikdy nesetkali. V průběhu filmu Chi-Ming zjišťuje, že zabíjení ztratilo své kouzlo, a nakonec se rozhodne skončit. Neví, že je do něj jeho partnerka zamilovaná, a když se oddělí od jejich spojení, uštkne mu ránu a pomstí se za zjištění, že její sen o lásce je nemožný. V jiné části města žije Ho Chi Mo, mladý němý muž, který stále žije se svým otcem a vydělává málo peněz svou zálibou vkrádat se po nocích do podniků a prodáváním jejich produktů. Ve svých půlnočních radovánkách se často setkává s Charlie, ženou, která se vzpomíná z rozchodu, která mu pláče na rameni a bere ho s sebou na pátrání po snoubence svého bývalého milence, která je známá jako „Blondie“.

Jedna konkrétní věc, která je ve filmu fascinující, je, jak málo momentů dialogu je zde přítomno a jak to dělá tento film tak efektivním. Postavy, které mluví nahlas, také nevedou skutečný dialog – mluví spíše k lidem než s nimi.

Killer a jeho agentka nepotřebují dialog, když se znají lépe, než znají sami sebe. Místo abychom se soustředili na slova, získáme vše, co potřebujeme vědět z jejich

činů. Můžete vidět její zamilovanost ve způsobu, jakým uklízí jeho postel. Jeho únavu můžete vidět ve způsobu, jakým si čistí rány.

Absence dialogů umožňuje vyjádřit se i zvláštním komediálním prvkům. Protože He Zhwiu neumí mluvit a nepoužívá znakovou řeč, je nucen se vyjadřovat prostřednictvím tělesnosti. Kaneshiro to hraje zábavnými způsoby, jako když masíruje mršinu prasete v řeznictví, do kterého se vloupal, nebo když dramaticky předstírá, že je zastřelen, když mu na zástěru kape kečup.

Nepřítomnost dialogů těchto postav na diváky může působit jako fasáda, která má zakrýt, jak zoufale osamělí jsou všichni. Dvojice, která se údajně znají lépe, než se znají, se vyhýbají dialogu, protože vědí, že jediný rozhovor o jejich přáních a potřebách otevře trhlinu, kterou nemohou napravit. Jediný způsob, jak se dozvíte o jejich snech, jejich aspiracích, jejich plné osobnosti, jsou myšlenky bez těla, které vyjadřují prostřednictvím vyprávění. Nikdo není dostatečně otevřený skutečnému dialogu a spojení, a tak místo toho nalézají jiné způsoby, jak donutit lidi zůstat.

Styl

Christopher Doyle vás dezorientuje svou kinematografií, zatímco v pozadí hraje mrazivá hudba. To vše umocňuje doprovodná estetika. *Fallen Angels* je definován svou noční neonovou atmosférou, nikoli svým příběhem. Film byl natočen primárně v noci s použitím pouze extrémně širokoúhlých objektivů. Účinek širokoúhlých záběrů, který na diváka působí, je zkreslení prostoru, zprostředkovávající pocit vzdálenosti v blízkosti.²² Vizuální stránka filmu je kinetická a energická, každý záběr je vzrušující než ten předchozí. Bordwell (2000) estetiku filmu popisuje jako směs estetiky Jeana Luca Godarda s úpravou ve stylu MTV.²³

²² TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. The British Film Institute, 2005. str. 84. ISBN 978-1-83902-127-5.

²³ BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. 2nd. Irvington Way Institute Press, 2011. str. 177. ISBN 978-0-9832440-0-4.

Odvážný okamžik nastává ve filmu nastává, když Wong přerušuje záběry (cross-cutting) nájemného vraha a agentky, kteří procházejí stejnými místy v různých časech, takže se zdá, že se současně doprovázejí a míjí se navzájem.²⁴

Hudba hraje velmi důležitou roli ve filmu. Tóny dějových linií se od sebe velmi liší, což je aspekt, u kterého by se dalo očekávat, že bude výsledkem chaosu v přechodech mezi nimi. Nicméně, použití zvuku odděluje každou postavu a příběh od sebe navzájem. Wong Chi-ming příběh je mnohem více zaměřený na zločin a temnější než Ho Chi-mo příběh, a tak je mu poskytnuta temná a zlověstná tematická hudba. Ho má oproti tomu komičtější a romantičtější scény. Kinematografie je tak okázalá a používá barvy jako konstantní médium a může být obtížné rozlišit scénografii nebo fyzický kontext, a tak soundtrack pomáhá divákovi tím, že vytváří stabilitu. Vzhledem k tomu, že hudba hraje tak velkou roli při vytváření nálady, účinky ticha nebo dialogu jsou zesíleny, což náhle způsobí, že pozorovatel začne věnovat větší pozornost. Je to účinná technika, jak zaujmout diváka a objasnit změnu v ději.

Co se týče kamery, tak zde kamera často detailně snímá obličej postavy, což je izoluje od zbytku světa – tyto postavy zabírají většinu plátna po většinu filmu a jsou vykresleny jako silně osamělé a jejich okolí mizí.²⁵

Ve scénách, ve kterých nahlížíme do samotného Hongkongu, jej Wong zobrazuje v jisté podivné kráse, což vytváří nepříjemný pocit. Znázorňuje to jakési odpojení mezi přirozenými zákoutími lidské mysli a světem kolem nás, kde se zdá, že vše je motivováno nějakou kapitalistickou motivací. Způsob, jakým Wong film vykresluje vizuálně, je strohý a vytváří znepokojující efekt – a film, který se celý odehrává v noci, umožňuje další zkoumání témat tajemna a intrik. Vizuálního styl je nepopíratelně nádherný ale je svým způsobem téměř zneklidňující.

²⁴ BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. 2nd. Irvington Way Institute Press, 2011. Str. 175. ISBN 978-0-9832440-0-4.

²⁵ Anon. *Fallen Angels (1995)*. Online. The Postmodern Pelican. 2019. Dostupné z: <https://postmodernpelican.com/2019/08/02/fallen-angels-1995/>. [cit. 2024-04-16].

Symbolika ve *Fallen Angels* vychází především z jedné postavy jménem Blondie, která představuje nepřítele každé ženy, které zlomilo srdce.²⁶ Blondie se nejprve objeví jako žena, která potká Wonga v restauraci rychlého občerstvení a pobídne ho, aby se s ní vrátil do jejího domova. Zde je přítomna na obrazovce jako skutečná postava. Dále se objeví jako neviditelná snoubenka bývalého přítele Charlie a objekt její nenávisti. Charlie a Ho se pustí do pátrání po Blondie, ale nikdy ji nenajdou. Teorii, že Blondie je symbolem pro protivníka každé ženy se zlomeným srdcem, potvrzuje scéna, ve které Charlie a Ho sedí v restauraci a najednou slyší někoho nazývaného „Blondie“. Charlie se otočí kolem, spolu s každou další ženou v restauraci a všichni začnou na tuto osobu útočit jako na jednoho, i když je to ve skutečnosti muž, který nemůže být tou „jinou ženou“, kterou hledají.²⁷ Tyto akce ukazují zběsilou pomstu Charlie, stejně jako každé ženy, která ztratila lásku.

Wong využívá symboliku, hudební tón a omezené dialogy k vytvoření dvojice milostných příběhů, které jsou vizuálně stimulující a provokují k zamyšlení. *Fallen Angels* je jedinečně krásná a neobvyklá reprezentace lásky. Udržuje téma žalu a negativity a sen o lásce se žádné postavě nikdy nesplní, ale v průběhu filmu se každá z nich dozví něco o sobě nebo o jiném člověku. Málomocný filmař dokáže vyzdvihnout touhy moderních lidí tak stylově jako Wong Kar-wai.

Film *Fallen Angels* je silně atmosférický, plný nejistoty a osamělosti, kterou reflektuje prostřednictvím svého stylu a vizuální estetiky. Wong Kar-wai využívá rychlý střih, tlumené světlo, temné a kontrastní obrazy, a tím vytváří dojem chaotického a dekadentního světa.

²⁶ SCHOTT-ROSENFELD, Jessica. *Wong Kar-wai's Fallen Angels*. Online. Art&Film. 2019. Dostupné z: <https://artandfilm.org/writing-on-film/tag/wong+kar+wai>. [cit. 2024-04-16].

²⁷ SCHOTT-ROSENFELD, Jessica. *Wong Kar-wai's Fallen Angels*. Online. Art&Film. 2019. Dostupné z: <https://artandfilm.org/writing-on-film/tag/wong+kar+wai>. [cit. 2024-04-16].

4.3. Happy Together

Obsazení

- Leslie Cheung – Ho Po-wing
- Tony Leung Chiu-wai – Lai Yiu-fai

Mistrovské dílo Wonga Kar-Waie *Happy Together* z roku 1997 je film o gay páru z Hongkongu, který odcestoval do Buenos Aires, ale od sebe je odděluje konflikt a toxicita jejich vztahu.

Happy Together je považováno za jeden z nejlepších LGBT filmů všech dob. Kromě toho zůstává jedním z nejdůležitějších a nejuznávanějších gay asijských filmů. Toto označení film získal díky stylu, příběhu a hereckému obsazení. Tony Leung a Leslie Cheung již patřili k nejlepším hercům 90. let. Dát je dohromady, aby hráli jeden s druhým po dobu 100 minut, se stalo vrcholem v jejich kariéře.

Na *Happy Together* je pozoruhodné, že na rozdíl od tolika queer filmů to není film o „coming out”.²⁸ Sexualita hlavních postav není nikdy zpochybnována.²⁹ Film je jednoduše o dvou zamilovaných lidech, kteří jsou náhodou oba muži.³⁰ Sám Wong uvedl na tiskové konferenci na filmovém festivalu v Cannes, že „tento film není jen o dvou mužích, ale o lidských vztazích, lidské komunikaci a způsobech udržování. Jsou to dva muži, ale mohl to být jakýkoli jiný pár.”³¹ Film nikdy neupozorňuje na svou neobvyklost, ani se jí nikdy nevyhýbá. Na rozdíl od mnoha filmů zaměřených na queer páry, *Happy Together* nespolečá na stereotypy a ukazuje vztah mezi Lai a Ho s hloubkou a detailem. Přestože je film jen něco málo přes hodinu a půl dlouhý, máme pocit, že je důvěrně známe. Je také příjemné vidět film, kde mezi dvěma

²⁸ LAMAN, Lisa. *You'll be elated with the richly detailed filmmaking of "Happy Together"*. Online. The Spool. 2021. Dostupné z: <https://thespool.net/features/happy-together-review/>. [cit. 2024-04-20].

²⁹ RATHKE, E. [FIRST IMPRESSIONS] *"THEY CANNOT BE HAPPY TOGETHER, THEY CANNOT BE HAPPY APART: WONG KAR-WAI'S Happy Together"*. Online. CHA journal. 2023. Dostupné z: <https://chajournal.blog/2023/09/25/happy-together/>. [cit. 2024-04-20].

³⁰ LEE, Silver Wai-ming a LEE, Micky (ed.). *Wong Kar-wai: Interviews, (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2017. str. 137. ISBN 9781496812872.

³¹ YAU, Esther C. M. (ed.). *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. University of Minnesota Press, 2001. str. 278-279. ISBN 13: 9780816632350.

hlavními postavami funguje opravdová chemie a sexuální napětí v celém filmu je hmatatelné – díky čemuž je vývoj jejich vztahu během filmu ještě srdcervoucí a realističtější. Wong Kar-wai si nekladl za cíl revoluci v queer kinematografii. Více ho zajímá jednotlivec než politika.

Přestože je vesmír, ve kterém se hlavní hrdinové pohybují, výhradně mužský, abstraktní pocity, které film vyvolává – ztráta, lítost, láska, nenávist, štěstí – jsou přeměněny na univerzální, sexuálně neutrální úroveň.

Prostředí

Film se odehrává z velké části v Buenos Aires. Psal se rok 1997, kritický časový okamžik na prahu blížícího se předání Hongkongu od Spojeného království Čínské lidové republiky (ČLR) po století britské koloniální nadvlády. Tento historický přenos suverenity přinesl nejen období občanských nepokojů, ale také neustálý stav nejistoty pro národ uprostřed předefinování vlastní kulturní identity. V často citované formulaci Ackbara Abbase je Hongkong v období předání definován kulturou mizení, *déjà disparu*.³² „*Déjà disparu*: pocit, že to, co je na situaci nové a jedinečné, už je vždy pryč a my máme v ruce hrst klišé.“³³ Podle Wonga je pobyt Lai a Ho v Argentině prostředkem k „úniku z reality“ a stejně jako jeho postavy, Wong odhalil že kvůli předání Hong Kongu chtěl také utéct: „Proto jsme chtěli utéct, ale čím více jsme chtěli utéct, tím více jsme se stali neoddelitelní od Hong Kongu. Bez ohledu na to, kam jsme šli, Hongkong byl vždy s námi.“³⁴

V *Happy Together* se narodil od jeho předešlých filmů, Wong vyhýbá zobrazování Hongkongu úplně. „*Nemohl jsem natočit film v Hong Kongu v roce 1997*,“ vypráví ve výjimečném dokumentu Kwan Pun-Leung a Amose Lee *Buenos Aires Zero Degree* (1999), „*tak jsem natočil film vyhýbající se Hongkongu*“.

³² MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong University Press, 2010. str. 2. ISBN 978-988-8028-05-4.

³³ ABBAS, Ackbar. *The New Hong Kong Cinema and the 'Déjà Disparu.'* *Discourse*, vol. 16, no. 3, 1994, pp. 65–77. [cit. 2024-05-01] Dostupné z: *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41389334>.

³⁴ TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. The British Film Institute, 2005. str. 99. ISBN 978-1-83902-127-5.

Během natáčení prošel film ještě více změnami, než je u Wonga běžné. Lokační natáčení se v těžkých pracovních podmínkách protáhlo čtyři měsíce, od září do prosince; původní děj byl během natáčení masivně pozměněn; a postavy a podzápletky byly odstraněny po původním tříhodinovém sestřihu. Konečný výsledek je jedním z nejpřímějších Wongových filmů za nějakou dobu, omezený tak, aby se soustředil pouze na tři postavy, a je tak čistým dílem metafyzického filmu téměř bez zápletek, jaký ve své kariéře udělal.

Děj

Snímek sleduje hongkongský pár Ho Po-wing a Lai Yiu-fai, kteří jedou na improvizovanou dovolenou do Buenos Aires v posledním pokusu zachránit svůj zmítající se vztah. Nápad však nevyjde podle plánu, protože si rychle uvědomí, že nejsou schopni vyjít ani se změnou prostředí. Na návrat domů ale také nemají dost peněz, a tak jsou nuceni pokračovat ve snaze napravit svůj bouřlivý vztah v cizím městě.

Ho a Lai jsou nesmiřitelně nepředvídatelné a nepolapitelné postavy. Jednu minutu se zoufale milují a druhou jsou ve fyzickém boji.

První akt filmu je převážně černobílý. V prvních 22 minutách Lai Yiu-Fai (Tony Leung) vypráví svůj poslední rozchod s Ho Po-wingem (Leslie Cheung). Je si plně vědom toho, že tento rozchod nebude trvat a kupodivu je smířený s tím, že se dají znovu dohromady. Lai pracuje jako vrátný v tango baru v Buenos Aires a Ho jako prostitut. Ho se však stále chce vrátit a začít vztah nanovo. Lai ho nakonec vezme zpátky, když jednou v noci dorazí k jeho dveřím, těžce zmlácený.

Film se v tomto okamžiku změní z monochromatického do opojné barvy, přičemž Lai pomůže Ho uzdravit se, ale – v poutavě vtipné sekvenci – se odmítá vrátit do sexuálního vztahu. Lai však schoval cestovní pas sebedestruktivního Ho ve snaze udržet ho poblíž a mimo problémy.

Mezihra netrvá dlouho, Ho začne být nervózní, jakmile je mu lépe, a Lai se spřátelí s mladým, heterosexuálním klukem z Taiwan, nevinným, idealistickým Changem. Když Chang odjíždí do Taipei, Lai je vržen zpět do deprese, čelí vážnému stesku po domově a přetrvávajícímu problému, co dělat s Ho. Po zbytek filmu Wong Kar

Wai a jeho herci mapují úplně poslední momenty v tomto bolestně „off and on“ toxickém vztahu.

To vše je zobrazeno roztržštěným, ale poměrně snadno sledovatelným způsobem, který vykresluje přesvědčivý portrét Argentiny jako jakési převrácené verze Hongkongu, kde jsou emoce, sociální normy a vztahy převrácené. V závěrečných východoasijských scénách se do obrazu vrací silný pocit bezpečí a návratu domů, odrážející Lai vlastní pocity, které jsou zdůrazněny použitím slavné písně Turtles.

Hlavní herci vnášejí do vztahu postav hravost, která zabraňuje tomu, aby se film utápěl v sexuální politice.

Styl

Není to film řízený zápletkou. Je to atmosféra. Dar režiséra Wonga Kar-wai pro snové vizuály není diktován tradiční strukturou tří dějství. Spíš ho zajímá vyvolávání emocí, nálady a atmosféry. To platí zejména v *Happy Together*, něžném příběhu, který je stejně tak o vyrovnání se s minulostí, kterou nemůžete změnit, jako o milostném vztahu dvou mužů v Argentině.

Wong Kar-wai a kameraman Christopher Doyle zachycují *Happy Together* způsobem, díky kterému máte z celého filmu pocit, jako byste procházeli toužebnou vzpomínkou na minulost. Je to pozoruhodný vizuální počín, který vykouzlí vzhled snu, a přitom ve vaší duši rozdmýchá skutečné emoce.

Charakteristický styl Wong Kar-wai se projevuje časosběry, svižným skokovým střihem a opakovaným používáním motivů písní v průběhu filmu. Mnoho scén mezi hlavními postavami se odehrává v malé místnosti, kterou si Lai pronajímá, a tato malá místnost a budova, ve které se nachází, obsahují některé z nejlepších sekvencí filmu – taneční scéna v kuchyni je jednou z nejpoblárnějších scén z jeho filmů. Dokonce i v této scéně, při letném pohledu na pár, kde spolu šťastně tančí v kuchyni – jediný záběr ve filmu, kde se oba usmívají – se pár odsouzený k zániku pohybuje v kruzích.

Čím více vidíme tyto dva důvěrně propojené, ale naprosto neharmonické muže, kteří se hádají ve svém stísněném a ponurém bytě, tím více tušíme, že toto vytoužené období vztahové blaženosti existuje pouze v mysli, ať už jako nespolehlivá vzpomínka na minulost nebo jako zoufalý sen o tom, co nikdy nebude.

Společnou nití ve filmografii Wong Kar-wai je pocit obrovské a intenzivní touhy. Najdeme to v síti milenců ponořených do hongkongského surrealistického neonového nočního života ve filmu *Chungking Express* a v nevyslovené zakázané romanci *In the Mood for Love*. Ale zatímco tyto dva filmy obsahují několik důležitých objektů, které fungují jako metafory touhy – plechovky s anansem v *Chungking Express* a šaty v *In the Mood for Love* – ten pocit lze nalézt ve většině objektů ve filmu *Happy Together*.

Wong Kar-wai zasypává svět *Happy Together* různými předměty: poloprázdnými lahvemi na vodu, nedopalky cigaret, plechovkami, žinkami. A i když se tyto objekty mohou na první pohled zdát, že jednoduše vytvářejí chaotickou a působivou *mizanscénu*, je také třeba uvést, že ve skutečnosti mluví hlasitěji než samotné postavy.

V jedné z prvních chvil hlavní postavy jedou v autě naplněném až po okraj osobními věcmi. Tento snímek se pokouší sladit napětí mezi intenzivní klaustrofobií a aspirací – napětí, které nakonec vede celý film. Na jedné straně jsou to věci manželů, věci, které si s sebou přivážejí do Argentiny s nadějí, že spolu vybudují nový život. Na druhou stranu je tu nepříjemný pocit uzavřenosti v malém, stísněném prostoru.³⁵

Věci se ale nakonec nevyvinou ve prospěch páru. Tato skutečnost je zcela jasná, jakmile vkročí do svého nového města. Hodně děje filmu se odehrává ve stísněném bytě s jednou ložnicí. Některé z prvních záběrů v bytě jsou pořízeny přes železné mříže u nohou jeho postele, které okamžitě vyvolávají pocit uvěznění. Tento byt je místem, kde se odehrává velká část tohoto filmu a objektivem do soukromého života páru. Kromě toho, že je byt omezen na velikost, je také nacpaný různými

³⁵ AMIDON, Aurora. *The Expression of Inanimate Objects in Wong Kar Wai's 'Happy Together'*, *No one world-builds quite like Wong Kar Wai*. Online. FSR filmschoolrejects. 2021. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/happy-together-wong-kar-wai/>. [cit. 2024-04-20].

předměty, stejně jako auto. Tato představa uvěznění okamžitě nastolí v páru pocit blížící se zkázy, jako by jim bylo souzeno selhat ještě předtím, než vůbec začali.

Mnoho předmětů v jejich držení však neslouží k vyjádření podráždění nebo klaustrofobie, ale právě naopak.

Například aspirační objekt se objevuje v podobě lampy, která se mnohokrát objevuje v průběhu celého filmu. Na začátku filmu, když jsou manželé stále v Hongkongu, diskutují o lampě, kterou Lai koupil u vodopádů Iguazu, a následně se rozhodnou toto místo navštívit společně. V průběhu filmu se lampa vrací jako motiv nadějí na jejich vztah. Když se Lai postará o Ho poté, co byl zmlácen za krádež hodinek, lampa působivě setrvává v pozadí po dobu sdílené něžnosti mezi párem. Později, když se pokoušejí probrat své problémy, lampa leží na boku na gauči, jako by znamenala nespokojenost a disharmonii v jejich vztahu. A pak, když Ho opouští Lai, lampa sedí v popředí záběru, jako by chtěla říct, že tohle není konec; vztah bude nadále existovat v tomto víru kruhu. A pro Ho je lampa i nadále záskokem za jeho vztah s Lai. Když naposled opustí Lai, ohlédne se naposledy na lampu a kamera se přiblíží a zaostří na snově zurčící vodu. Zdá se, že objekty se téměř stávají postavami v *Happy Together*.³⁶ Je to film o tom, že nevíte, jak říct, co opravdu chcete říct osobě, kterou milujete. Je to o pocitu, že propast mezi vámi je příliš rozsáhlá, než aby se dala překonat. Jde o to, jak za vás mohou věci ve vašem životě – zdánlivě nesmyslné věci, jako jsou nedopalky cigaret a stará kýčovitá lampa – mluvit za vás. Možná ze všeho nejvíc je to film o tom, jak kinematografie dokáže přenést emoce vizuálně lépe než slova. Co se týče práce s kamerou, Christopher Doyle experimentuje s vysokým kontrastem, s černou a bílou, a nechá všechny tyto experimenty, tuto hravost, umocnit drama mezi Fai a Ho. Jednou z technik, které často používá, je pohyb kamery od jedné postavy k druhé s přesouváním ohniska. Kromě toho téměř neustále ruční kamera jednoduše nenatáčí nebo negeneruje pohyb, ale stává se jakousi fyzickou přítomností v těle filmu.

³⁶ AMIDON, Aurora. *The Expression of Inanimate Objects in Wong Kar Wai's 'Happy Together'* *No one world-builds quite like Wong Kar Wai*. Online. FSR filmschoolrejects. 2021. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/happy-together-wong-kar-wai/>. [cit. 2024-04-20].

Ačkoli existují určité paralely s vizuálním stylem *Chungking Express* a *Fallen Angels*, celkově má *Happy Together* svůj vlastní, odlišný vzhled.

I po všech letech se jen velmi málo queer vztahů na obrazovce dostalo tak blízko k zachycení věčně se měnící dynamiky lásky.

Film rezonuje i u současných diváků, protože vyjadřuje větší témata exilu, osamělosti a pocitu klaustrofobie v městském prostředí. A spíše, než aby poskytoval nějakou útěchu, zdá se, že tento film vysílá temnější zprávu, že život jde dál bez ohledu na to, jak se cítíte nebo kde se emocionálně nacházíte.

4.4. In the Mood for Love

Obsazení

- Maggie Cheung Man-yuk – Su Li-zhen (paní Chan)
- Tony Leung – Chow Mo-wan

Film *In the Mood for Love* zkoumá témata lásky, věrnosti a společenských norem. Místo typického milostného příběhu, kde postavy nalézají útěchu ve vyznané lásce, se stává zkoumáním zdrženlivých emocí a promarněných příležitostí. Film dovedně vykresluje obraz světa, kde láska není pulzující, výbušný pocit, ale tlumený, nevyjádřený sentiment, který se projevuje ukradenými pohledy, sdílenou osamělostí a nevyjádřenou touhou. Tím vytváří dojemný komentář k povaze lásky a důsledkům společenského dekoru na individuální city.³⁷

In the Mood for Love měla být nízkorozpočtová rychlovka (jako *Chungking Express*), která pomůže Wongově společnosti překonat problémy s příjmem peněz po nákladném filmu *Happy Together* (1997)³⁸. Ve filmu hrají Maggie Cheung Man-yuk a Tony Leung Chiu-wai jako dva sousedé, kteří zjistí, že jejich manželé

³⁷ BEAN, Travis. *In the Mood for Love (2000) | The Definitive Explanation*. Online. Colossus. Dostupné z: <https://filmcolossus.com/in-the-mood-for-love-2000-explained>. [cit. 2024-04-25].

³⁸ CHEUK-TO, Li. *In the Mood for Love*. Online. Criterion. 2002. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/197-in-the-mood-for-love>. [cit. 2024-04-20].

spolu mají poměr. Původně se film měl jmenovat „*A Story About Food*“ a měl být složen ze tří příběhů. Příběh, který dnes známe pod názvem *In the Mood for Love*, se Wongovi líbil natolik, že ho expandoval a zbývající dva příběhy opustil.³⁹

Adaptace se nakonec kompletně odehrávala v Hongkongu v šedesátých letech a Wong opět začal překračovat rozpočet a výrazně se opožďoval oproti plánu. Natáčení trvalo dlouhých patnáct měsíců.⁴⁰

In the Mood for Love lze snadno vnímat jako opožděné pokračování *Days of Being Wild* z 90. let (Maggie Cheung hraje v obou filmech postavu jménem Su Li-zhen). Se stejným zasazením do šedesátých let oba filmy sdílejí Wongovy autobiografické doteky v jejich zobrazení šanghajských imigrantů. *In the Mood for Love* dokonce zahrnuje hudbu, kterou Wong slýchal v rádiu jako dítě – od pekingských a kantonských oper po šanghajské popové písně, od latinské hudby po Nat King Colea. Nicméně *In the Mood for Love* má zcela jinou uměleckou agendu než *Days of Being Wild* a nahrazuje temné zelené tóny erupcí barev. Wong poprvé uspořádal nádherné komorní drama o manželské perspektivě třicátníků. Okázalé detaily výzdoby, rekvizit a kostýmů jsou v kontrastu se zastřenou psychologii, narázkami a odkazy, aby prozkoumala jemné změny ve vztahu hlavních postav.

Pojítkem mezi těmito dvěma filmy je však jistý druh klaustrofobního romantismu, protože Wong opouští svou oblíbenou strukturu křížení nesourodých postav a paralelních dějových linií a místo toho volí takovou, která se zaměřuje na interakci mezi dvěma postavami. Důraz filmu *In the Mood for Love* na smyslnou texturu obrazu, statickou kvalitu kompozic a elegantní posloupnost skrytých prostorů může souviset s Wongovou volbou kameramana: krátce po zahájení natáčení byl Christopher Doyle nahrazen vizuálně klidnějším Markem Li Ping-bing, dlouholetý spolupracovník tchajwanského mistra Hou Hsiao-hsien. „Když byl Doyle nahrazen

³⁹ LEE, Silver Wai-ming a LEE, Micky (ed.). *Wong Kar-wai: Interviews, (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2017. str. 149. ISBN 9781496812872.

⁴⁰ BRUNETTE, Peter. *Wong Kar-wai: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, 2005. str. 86-87. ISBN 02-520-7237-5.

zkušeným a uznávaným kameramanem Mark Li-pingem, musel jsem kontrolovat daleko pečlivěji rámování obrazu a svícení.“⁴¹

Snad nejjednodušší způsob, jak začít a pochopit mysl Wong Kar-wai, je prostřednictvím filmu *Chungking Express* (1994), který je jedním z jeho nejpřístupnějších filmů s odlehčeným tónem o lásce a zároveň plným vizuální metaforou a kontextu pro publikum, které hledá víc. Nicméně, *In the Mood for Love*, i když si očividně stále zachovává Wongův charakteristický styl, nezahrnuje nával lásky, který nabídl *Chungking Express*. Místo toho představuje lásku vyzrálým způsobem a přináší téma v temnějším, ale realističtějším pojetí.

Přes veškerou svou uvolněnost byl film *In the Mood for Love* propracovanou inscenací. Natáčení filmu *In the Mood for Love* trvalo téměř dva roky. Investoři odpadli a museli být nahrazeni během asijské finanční krize v roce 1997.⁴² Když natáčení překročilo původní plán, Doyle přešel k jinému projektu a nahradil ho Mark Lee Ping-bin, jehož klidnější styl zpomalil tempo filmu. Poslední úpravy filmu byly dokončeny večer před jeho premiérou na filmovém festivalu v Cannes 20. května 2000.

Děj

Samotný příběh je zasazen do historického pozadí Hongkongu z roku 1962, jehož středem je paní Chan (Maggie Cheung) a pan Chow (Tony Leung), kteří žijí ve stejném bytovém komplexu. Oba často tráví čas sami kvůli tomu, že jejich partneři pracují. Když si však uvědomí, že jejich partneři mají poměr, a konkrétně jeden s druhým, Chow a Su se rozhodnou zjistit hlavní příčinu aféry. Aby lépe porozuměli svým manželům, snaží se zopakovat okamžiky jejich vztahu, které mohly vést k nevěře. Přestože oba protagonisté používají tyto inscenované interakce jako prostředek ke společnému trávení času, ani jeden nepřipouští, že si k sobě navzájem vypěstují romantické city.

⁴¹ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. Wong Kar-wai. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 91. ISBN 02-520-7237-5

⁴² CHAYKA, Kyle. *Wong Kar Wai's "In the Mood for Love"*. Online. The New Yorker. 2023. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/touchstones/wong-kar-wais-in-the-mood-for-love>. [cit. 2024-04-25].

Wongovým nejmocnějším rozhodnutím je jeho odmítnutí poskytnout divákům falešnou jistotu šťastného konce.

Film *In the Mood for Love* mistrovsky využívá společenské normy jako narativní prostředek k ilustraci destruktivního dopadu zdrženlivosti na individualitu. Film se odehrává v konzervativní společnosti Hong Kongu 60. let 20. století, kde morální chování a sociální slušnost měly prvořadý význam, zejména ve věcech romantických a manželských vztahů.⁴³

Su a Chow se ocitají v pasti těchto společenských konstruktů, jejich individuální touhy a emoce jsou omezovány strachem ze sociální ostrakizace a morálního úsudku. Navzdory vzájemné přitažlivosti a citové kompatibilitě si zůstávají bolestně vědomi svých společenských povinností jako manželé, i když jejich manželé nedodrželi manželské sliby.

Jejich vytrvalá oddanost těmto širším měřítkům jim brání vyjádřit své pocity, což vyvrcholí dojemným tancem emočního potlačování a promarněných příležitostí. Tento závazek nejen ovlivňuje jejich šance na nalezení štěstí a společnosti, ale také narušuje jejich individualitu. Žijí v mezích společných očekávání, jejich identita je definována spíše jejich rodinným stavem než jejich osobními touhami nebo emocionálními potřebami.

Zatímco anglický název *In the Mood for Love* je odvozen od písně a má své vlastní interpretační vrstvy, původní čínský název dodává tématům filmu a celkovému sdělení další hloubku. Původní název, přeložený jako „věk květů“ nebo „květinová léta“, slouží jako dojemná metafora pro mládí, krásu a lásku v jejich nejprchavějších stavech.⁴⁴

⁴³ BEAN, Travis. *In the Mood for Love (2000) | The Definitive Explanation*. Online. Colossus. Dostupné z: <https://filmcolossus.com/in-the-mood-for-love-2000-explained>. [cit. 2024-04-25].

⁴⁴ Hujiang Net School. *In the Mood for Love 花样年华*. Online. Hujiang Education Technology, 2014. Dostupné z: <https://cn.hujiang.com/new/p575062/>. [cit. 2024-04-24].

Tento titul ztělesňuje pocit dočasnosti a pomíjivé krásy, který se ozývá celým filmem. Mládí, krása a láska jsou ve filmu představovány jako křehké, chvilkové a nakonec pomíjivé. Podtrhuje přechodnou povahu přitažlivosti mezi Chow a Su a jejich potlačované emoce.

Metafora prchavého mládí, krásy a lásky úzce souvisí s opakujícím se tématem času ve filmu. Opakované zdůrazňování hodin a plynutí času divákům nenápadně připomíná, že období „květů“ či mladistvé krásy není trvalé a promeškané okamžiky jsou nenávratně pryč.

Anglický název, na druhou stranu, odvozený od písně „*I'm in the Mood for Love*“ odráží filmový průzkum složitosti a nuancí romantické a emocionální touhy. Oba tituly, i když se liší svým kulturním původem a bezprostředními konotacemi, se sbíhají a vytvářejí bohatou tapisérii významů, které definují a posilují vyprávění *In the Mood for Love*. Souhra těchto dvou titulů zachycuje směs touhy, nenaplněné lásky, plynutí času a neodmyslitelné krásy a smutku pomíjivých okamžiků, které tvoří hlavní témata tohoto hluboce sugestivního filmu.

Styl

Existuje důvod, proč je považován za jeden z nejlepších filmů, jaký byl kdy vytvořen, a mnoho z toho spočívá v podtextu a technických prvcích, které tvoří takový film. Hraje se zde se spoustou barev a na způsobu, jakým Leung a Cheung v tomto filmu interagují, je něco zvláštního – nevyjadřuje se tu mnoho dialogů nebo zjevné romantiky.

Příběh protagonistů se odvíjí v pečlivě kontrolovaných sekvencích, které jsou svou povahou téměř snové, když si společně vytvoří fantazijní svět, ve kterém předstírají, že jsou zamilovaní jako jejich manželé – a pak pokračují, i když se fasáda romantické náklonnosti stane realita. Jedním z nejzřetelnějších vizuálních vodítek v mizanscéně, které naznačují zobrazení těchto momentů, je osvětlení. Ve všech těchto sekvencích je osvětlení dramatičtější: je tiché, ostré a téměř vždy umělé, protože se tyto scény v drtivé většině odehrávají pod rouškou noci. Tento typ

osvětlení je zásadní pro vytváření nálady v těchto sekvencích; subtilní vyjádření emocí a napětí fyzických těl je doslova zvýrazněno jeho použitím.

Ve spolupráci s kameramany Christopherem Doylem a Markem Lee Ping-binem je Wongovo použití rámování strategické ohledně toho, co je divákovi odhaleno a zatajeno. Prostory využívané v průběhu filmu představují především členité interiéry činžovního domu, restaurace, dva kancelářské prostory, hotelový pokoj a venkovní stánek s nudlemi, propojené sítí stejně členitých chodeb, úzkých uliček a schodišť.

Wong důsledně využívá přerušení prostorové kontinuity způsobené rámem, aby sloužilo více účelům. Zaprvé, omezující rámování filmu působí klaustrofobickým ztvárněním prostoru, který zároveň odráží dusné životní podmínky v Hongkongu, emocionální a romantickou zdrženlivost obou protagonistů a uvěznění v jejich nesnázích. A za druhé, kompozice se používají ke kontrole expozice v každém záběru, vymezují nepřítomnost a přítomnost určitých postav takovým způsobem, který způsobuje zmatek ohledně jejich identity. Každá postava je uzavřena ve své vlastní krabici prostoru. Efekt je záměrně voyeristický. „Vždycky jsme chtěli něco před kamerou, protože jsme chtěli vytvořit pocit, že se publikum stane jedním ze sousedů. Vždy pozorují tyto dva lidi.“ řekl Wong.⁴⁵ Stísněné místnosti, úzké chodby a omezené perspektivy jsou také metaforami pro tajemství skrytá za fasádami a vašeň potlačovanou tehdejšími omezeními. S důrazem na kinematografii ve filmech Wong Kar-wai jsou záběry obvykle delší, takže se snižuje potřeba stříhu. Diváci tak nebudou vyrušováni „stříhy“ mezi záběry, což jim umožní pomalu se ponořit do světa příběhu. Kromě občasného rytmického stříhu se v *In the Mood for Love* převážně používá kontinuální stříh. Podle Stadlera a McWilliamsa vytváří kontinuitní editace „iluzi nepřetržitého času a prostoru v textu na obrazovce“.⁴⁶ Kamera se často posouvá na ciferník kancelářských hodin a ukazuje čas zmrazený, ale také neúprosně plynoucí.

⁴⁵ LEE, Silver Wai-ming a LEE, Micky (ed.). *Wong Kar-wai: Interviews: (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2017. str. 154. ISBN 9781496812872.

⁴⁶ STADLER, Jane. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Routledge, 2009. str. 104. ISBN -10: 1741754488.

Každá volba barvy v tomto filmu se zdá být záměrná. Wong používá barvy a světlo, aby jemně vykreslil emocionální stavy postav. Zejména použití červené barvy. Červená barva je často spojovaná s láskou a vášní v čínské kultuře a v tomto filmu ostře kontrastuje se zdrženlivými emocemi a nenaplněnými touhami postav. Množství červené barvy působí tak smyslně a svůdně, že i když je nám ukázána nevinnost vztahu pana Chowa a paní Chanové, stále máme pocit, že je to víc než jen přátelství. Červená je také barvou, která vyjadřuje to, co postavy tvrdošijně odmítají ukázat, tedy pocity, které k sobě navzájem chovaly.

Co se kostýmů týče, také byly pečlivě zvoleny, aby nejen reflektovaly módu 60. let v Hongkongu, ale také nám prozrazují něco o postavách.

Chowovy ostré obleky úzkého střihu – doplněné uhlazenými vlasy, kapesníky a kouřícími cigaretami – zvýrazňují nenucený šarm herce v jeho nejlepších výkonech. Ale právě krása Maggie Cheung s její nekonečnou rotací cheongsam šatů dělá z *In the mood For Love* tak fascinující zážitek.

Pevné, vzpřímené, s pevným límcem a příležitostně vzorované svislými liniemi, cheongsamy paní Chan ztělesňují její závazek podporovat společenská očekávání pro vdanou ženu před její potřebou štěstí.⁴⁷

Soundtrack je přeliv, který dokonale shrnuje film do téměř bezchybné kresby. Vzhledem k tomu, jak velká část filmu se točí kolem skrytých pocitů, měl se film původně jmenovat „*Secrets*“, ale filmový festival v Cannes požádal Wonga, aby změnil název na něco méně obecné.⁴⁸ Wong narazil na píseň Bryana Ferry, cover verzi klasického jazzového standardu „*I'm In the Mood for Love*“. Píseň, která začíná textem: „*Mám náladu na lásku / Jednoduše proto, že jsi blízko mě,*“ vyjadřuje touhu mezi dvěma ústředními postavami filmu. Název také zapadá do kontextu filmového soundtracku, který je plný romantických balad ze stejné doby, které navozují pocit nostalgie.

⁴⁷ BEAN, Travis. *In the Mood for Love (2000) | The Definitive Explanation*. Online. Colossus. Dostupné z: <https://filmcolossus.com/in-the-mood-for-love-2000-explained>. [cit. 2024-04-25].

⁴⁸ KAUFMAN, Anthony. *Decade: Wong Kar-wai on "In The Mood For Love"*. Online. IndieWire. 2009. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/>. [cit. 2024-05-02].

Ve filmu se prominentně objevuje „*Yumeji's Theme*“ od japonského skladatele Shigeru Umebayashi převzaté z filmu „*Yumeji*“ režiséra Seijun Suzukiho. Naříkavá houslová melodie sděluje pocit bolestné touhy. Mnoho scén se odehrává ve zpomaleném záběru, přičemž hraje „*Yumeji's Theme*“. První z devíti případů, kdy skladba během filmu hraje, nastane, když pan Chow projde kolem paní Chan. Od té doby se dvojice stále více seznamuje pokaždé, když skladba hraje. Wongovo použití skladby je často doprovázeno zpomalenými akcemi a hudba pomáhá při vytváření mlhavé, snové atmosféry, která vyvolává pocit, jako byste si připomněli intenzivní, ale něžnou vzpomínku z minulosti.

V tomto okamžiku filmu divák pravděpodobně zapomněl na chybějící manžele protagonistů. Divák i hlavní hrdinové jsou přivedeni zpět do reality, když pan Chan, který se ozve z Japonska, věnuje píseň „*Hua Yang De Nian Hua*“ (plném květu) své ženě prostřednictvím rádia. Skladba má nostalgický nádech a zapadá tak mezi ostatní skladby na soundtracku. Texty v mandarínském jazyce však vyčnívají mezi převážně zahraničními hudebními výběry a připomínají paní Chan její spojení s manželem a její touhu neskandalizovat komunitu.⁴⁹ Píseň je nárazem zpět do reality, díky kterému si pan Chow, který poslouchá v sousedním bytě, uvědomí, že jejich románek nikdy nevyjde. Aby na paní Chanovou zapomněl, přijme práci v Singapuru.

In the Mood for Love nejvýrazněji používá hit „*Quizás, quizás, quizás (Možná, možná, možná)*“ blízko svého konce.⁵⁰ Texty odrážejí nenaplněnou aféru pana Chow a paní Chan a popisují, jak „Dny tak plynou / já jsem zoufalý / A ty odpovídáš / Možná, možná, možná.“ Píseň se poprvé hraje poté, co pan Chow požádá paní Chan, zda by ho nechtěla doprovázet do Singapuru, což je první přímé vyznání jeho lásky k ní. Zůstává nejednoznačné, zda skutečně zvedl telefon a zavolal jí, takže odpověď je neprozkoumaná.⁵¹ Později paní Chan najde singapurskou adresu pana

⁴⁹ SHELDON, Alyssa. *Media and Music: How “In the Mood for Love” Evokes the Melancholy and Beauty of Hong Kong*. Online. Afterglow. 2022. Dostupné z: <https://www.afterglowatx.com/blog/2022/5/18/media-and-music-how-in-the-mood-for-love-evokes-the-melancholy-and-beauty-of-hong-kong>. [cit. 2024-04-25].

⁵⁰ Anon. *An Analysis on Screen Aesthetics: In the Mood for Love*. Online. Jollyrogerskullsandbones. 2013. Dostupné z:

<https://jollyrogerskullsandbones.wordpress.com/2013/05/06/an-analysis-on-screen-aesthetics-in-the-mood-for-love/>. [cit. 2024-04-25].

⁵¹ SHELDON, Alyssa. *Media and Music: How “In the Mood for Love” Evokes the Melancholy and Beauty of Hong Kong*. Online. Afterglow. 2022. Dostupné z:

Chow a zavolá mu, ale když zvedne telefon, odejde a spustí hudbu. Co by se stalo, kdyby odpověděl? Hudba hraje potřetí, když se pan Chow po letech toužebně dívá na dveře, kde bydlí paní Chan, s vědomím, že má nyní dítě. Odejde bez zaklepání a hudba skončí. Toto použití „*Quizás, quizás, quizás*“ představuje zmeškaná spojení, příležitost spojit se s jinou osobou, na kterou postavy nebyly dost odvážné.⁵²

V závěrečné scéně filmu, odehrávající se v Angkor Wat, Pan Chow něco šeptá do ruin. Divák neslyší, co šeptá; místo toho scénou hraje „*Theme Angkor Wat*“ od Michaela Galassa. Ve filmu se zápletkou poháněnou nevyřčenými slovy je volba přehlušit poslední slova pana Chow výstižná. Ohromující smutek skladby a přetrvávající záběry na starověké ruiny ukončí dílo na truchlivém tónu.

In the Mood for Love, je dosud největším komerčním úspěchem Wong Kar-wai. Ovlivnilo filmaře jako například Barryho Jenkinse a Sofii Coppola. Estetika *In the Mood for Love*, ořezaná ze své jemnosti a často bez přímého odkazu na její zdroj, je snadno rozpoznatelná i online na platformách jako Tumblr, Instagram a TikTok.⁵³

<https://www.afterglowatx.com/blog/2022/5/18/media-and-music-how-in-the-mood-for-love-evokes-the-melancholy-and-beauty-of-hong-kong>. [cit. 2024-04-25].

⁵² SHELDON, Alyssa. *Media and Music: How “In the Mood for Love” Evokes the Melancholy and Beauty of Hong Kong*. Online. Afterglow. 2022. Dostupné z: <https://www.afterglowatx.com/blog/2022/5/18/media-and-music-how-in-the-mood-for-love-evokes-the-melancholy-and-beauty-of-hong-kong>. [cit. 2024-04-25].

⁵³ CHAYKA, Kyle. *Wong Kar Wai’s “In the Mood for Love”*. Online. The New Yorker. 2023. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/touchstones/wong-kar-wais-in-the-mood-for-love>. [cit. 2024-04-25].

Závěr

Během analýzy Wongovy estetiky a stylu ve vybraných filmech jsem získala podrobnější poznatky o jeho uměleckém vyjádření a tom, jak se jeho estetika a styl projevují v jednotlivých filmech. Jeho estetika a styl jsou klíčovými prvky, které ovlivňují celkový projev a atmosféru jeho filmů. Wong Kar-wai se vyznačuje poetickým a vizuálně laděným stylem, který je plný emocí a nálad.

V jednotlivých filmech Wongova filmografie je patrné, jak se jeho estetika a styl projevují. V *Chungking Express* je vidět jeho schopnost zachytit rychlé tempo moderního života a zobrazení osamělosti prostřednictvím dynamického střihu a barevného kontrastu. *In the Mood for Love* je zase vykreslením melancholie a nenaplněné lásky skrze dlouhé statické záběry, neostrost a precizní kamerové kompozice. *Fallen Angels* je zase příkladem jeho experimentování s vizuálními efekty, jako je rozostření, zvýraznění barev a pohyblivé kamery, které přispívají k vytvoření chaotické atmosféry.

Wong Kar-wai velmi pečlivě vybírá hudbu pro své filmy a využívá ji jako důležitý prostředek k vyjádření emocí a atmosféry. Od klasické hudby po populární písně, hudba hraje klíčovou roli v jeho dílech a často se stává neodmyslitelnou součástí vizuálního projevu.

Pro hongkongský film Wong Kar-wai představuje zlomový moment. Jeho filmy přinesly nové svěží a moderní pojetí, které se vymyká klasickým žánrovým konvencím a reflektuje současnou hongkongskou kulturu a společnost

Jeho význam pro světový film spočívá v tom, že jeho filmy jsou vnímány jako univerzální a překonávají kulturní bariéry. Jeho filmy jsou ceněny pro svou originalitu, estetickou krásu a citlivé vyjádření lidských emocí.

Wong Kar-wai je mistrem estetiky a stylu ve filmovém světě. Jeho práce se vyznačuje nekonvenčními technikami, unikátní vizuální poetikou a hlubokým emocionálním prožitkem. Jeho filmy nejsou pouze vyprávěním příběhů, ale spíše uměleckým vyjádřením a prozkoumáním lidských emocí, touhy, nostalgie a

samoty. Jeho estetika a styl jsou také ovlivněny hongkongskou kulturou, historií a jeho vlastním životem.

Psaní této práce mi poskytlo příležitost prohloubit své znalosti o filmu a umění, a zároveň mi umožnilo rozvinout si dovednosti v analýze a interpretaci audiovizuálního materiálu. Myslím, že příspěvím k diskusi o práci Wong Kar-wai můžu přispět k bohatšímu chápání a uznání jeho děl ve světě filmové kritiky a diváků, obzvláště v České republice.

Anotace bakalářské práce:

Název: Estetika Wong Kar-wai: Analýza vizuálních a tematických prvků v jeho filmografii

Jméno: Maléřová Magdaléna

Univerzita: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Katedra: Muzikologie

Obor: Uměnovědná studia

Vedoucí práce: Mgr. Nicholas David HUDAC, Ph.D.

Počet stran a znaků (včetně mezer): 47 stran, 89 949 znaků

Počet titulů použité literatury: 31

Klíčová slova: Wong Kar-wai, filmová estetika, analýza filmů, *Chungking Express*, *Fallen Angels*, *Happy Together*, *In the Mood for Love*.

Abstrakt:

Anotace: Tato bakalářská práce se zaměřuje na důkladnou analýzu estetiky a filmového stylu režiséra Wong Kar-wai prostřednictvím studia jeho klíčových děl: *Chungking Express*, *Fallen Angels*, *Happy Together* a *In the Mood for Love*. Práce se snaží proniknout do složitého výtvarného vyjádření Wong Kar-wai a zkoumá jeho výrazný přístup k použití barev, světla a času ve vztahu k emocionální hloubce a komplexnosti postav. Cílem je identifikovat a analyzovat klíčové prvky, které definují estetiku Wong Kar-wai, a diskutovat o jejím vlivu na současnou kinematografii. Práce přináší nejen důkladnou analýzu jednotlivých filmů, ale i širší reflexi uměleckého odkazu Wong Kar-wai a jeho místa v kontextu světového filmového dědictví.

Abstract

This bachelor thesis focuses on a thorough analysis of the aesthetics and filmmaking style of director Wong Kar-wai through the study of his key works: *Chungking Express*, *Fallen Angels*, *Happy Together*, and *In the Mood for Love*. The thesis aims to delve into the intricate visual expression of Wong Kar-wai and examines his distinct approach to the use of color, light, and time in relation to the emotional depth and complexity of characters. The goal is to identify and analyze the key elements that define Wong Kar-wai's aesthetics and discuss its influence on contemporary cinematography. The thesis provides not only a detailed analysis of individual films but also a broader reflection on Wong Kar-wai's artistic legacy and his place within the context of world cinema heritage.

Seznam literatury a zdrojů

- ABBAS, Ackbar. *The New Hong Kong Cinema and the 'Déjà Disparu.'* *Discourse*, vol. 16, no. 3, 1994, pp. 65–77. [cit. 2024-05-01] Dostupné z: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41389334>.
- AMIDON, Aurora. *The Expression of Inanimate Objects in Wong Kar Wai's 'Happy Together', No one world-builds quite like Wong Kar Wai.* Online. FSR filmschoolrejects. 2021. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/happy-together-wong-kar-wai/>. [cit. 2024-04-20].
- Anon. *An Analysis on Screen Aesthetics: In the Mood for Love.* Online. Jollyrogerskullsandbones. 2013. Dostupné z: <https://jollyrogerskullsandbones.wordpress.com/2013/05/06/an-analysis-on-screen-aesthetics-in-the-mood-for-love/>. [cit. 2024-04-25].
- Anon. *Fallen Angels (1995).* Online. The Postmodern Pelican. 2019. Dostupné z: <https://postmodernpelican.com/2019/08/02/fallen-angels-1995/>. [cit. 2024-04-16].
- BEAN, Travis. *In the Mood for Love (2000) | The Definitive Explanation.* Online. Colossus. Dostupné z: <https://filmcolossus.com/in-the-mood-for-love-2000-explained>. [cit. 2024-04-25].
- BETTINSON, Gary. *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance.* Hong Kong University Press, 2015. ISBN 978-988-8139-29-3.
- BORDWELL, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment.* 2nd. Irvington Way Institute Press, 2011. ISBN 978-0-9832440-0-4.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu.* Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, ISBN 978-80-7331-217-6.

BRUNETTE, Peter. *Wong Kar-wai: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, 2005. ISBN 02-520-7237-5.

CHAYKA, Kyle. *Wong Kar Wai's "In the Mood for Love"*. Online. The New Yorker.

2023. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/touchstones/wong-kar-wais-in-the-mood-for-love>. [cit. 2024-04-25].

CHEUK-TO, Li. *In the Mood for Love*. Online. Criterion.

2002. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/197-in-the-mood-for-love>. [cit. 2024-04-20].

CHOW, Vivienne. *Wong Kar-wai: The master of 'Hollywood East'*. Online. BBC.

2018. Dostupné z: <https://theconversation.com/a-https://www.bbc.com/culture/article/20181108-wong-kar-wai-the-master-of-hollywood-eastcinema-of-intimacy-the-enduring-beauty-of-wong-kar-wai-170217>. [cit. 2024-04-14].

COOK, Pam a BERNIK, Mieke (ed.). *The Cinema Book*. 2nd. British Film Institute, 1999. ISBN -13: 978-0851707266.

GREGERSEN, Eric. *Wong Kar-Wai: Chinese director*. Online.

Britannica. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Wong-Kar-Wai>. [cit. 2024-03-02].

Hujiang Net School. *In the Mood for Love 花样年华*. Online. Hujiang Education

Technology, 2014. Dostupné z: <https://cn.hujiang.com/new/p575062/>. [cit. 2024-04-24].

HUTTON, Mercedes. *A fortunate place, The secrets and truth inside Chungking Mansions*. Online. South China Morning Post.

2016. Dostupné z: <https://multimedia.scmp.com/chungking-mansions/index.html>. [cit. 2024-04-14].

KAUFMAN, Anthony. *Decade: Wong Kar-wai on*

"In The Mood For Love". Online. IndieWire.

2009. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/features/general/decade-wong-kar-wai-on-in-the-mood-for-love-55668/>. [cit. 2024-05-02].

LAMAN, Lisa. *You'll be elated with the richly detailed filmmaking of "Happy Together"*. Online. The Spool.

2021. Dostupné z: <https://thespool.net/features/happy-together-review/>. [cit. 2024-04-20].

LEE, Celeste. *Chungking Express: Love, Loss and Chance in Two Different Worlds*. Online. Sinema.

2021. Dostupné z: <https://www.sinema.sg/2021/03/04/chungking-express-analysis/>. [cit. 2024-04-14].

LEE, Silver Wai-ming a LEE, Micky (ed.). *Wong Kar-wai: Interviews: (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi, 2017. ISBN 9781496812872.

MA, Jean. *Melancholy Drift: Marking Time in Chinese Cinema*. Hong Kong University Press, 2010. ISBN 978-988-8028-05-4.

SANDERS, Jason. *Wong Kar-wai on Screenwriting, Patience and His Next Feature, Blossoms*. Online. FILMMAKER.

2019. Dostupné z: <https://filmmakermagazine.com/107445-wong-kar-wai-on-screenwriting-patience-and-his-next-feature-blossoms/#.XTeH8ZNKjUL>. [cit. 2024-04-14].

SCHMIDT, Austin F. *"STEP-PRINTING" TEST • WONG KAR-WAI IMAGE SMEARING*. Online. AUSTIN F. SCHMIDT cinematographer. 2019. Dostupné z: <https://www.austinschmidt.com/blog/-/step-printing-wong-kar-wai>. [cit. 2024-05-05].

SCHOTT-ROSENFELD, Jessica. *Wong Kar-wai's Fallen Angels*. Online. Art&Film. 2019. Dostupné z: <https://artandfilm.org/writing-on-film/tag/wong+kar+wai>. [cit. 2024-04-16].

SHELDON, Alyssa. *Media and Music: How "In the Mood for Love" Evokes the Melancholy and Beauty of Hong Kong*. Online. Afterglow.

2022. Dostupné z: <https://www.afterglowatx.com/blog/2022/5/18/media-and-music-how-in-the-mood-for-love-evokes-the-melancholy-and-beauty-of-hong-kong>. [cit. 2024-04-25].

STADLER, Jane. *Screen Media: Analysing Film and Television*. Routledge, 2009. ISBN -10: 1741754488.

RATHKE, E. [FIRST IMPRESSIONS] “THEY CANNOT BE HAPPY TOGETHER, THEY CANNOT BE HAPPY APART: WONG KAR-WAI’S *Happy Together*”. Online. CHA journal.

2023. Dostupné z: <https://chajournal.blog/2023/09/25/happy-together/>. [cit. 2024-04-20].

TEO, Stephen. *Wong Kar-wai*. The British Film Institute, 2005. ISBN 978–1–83902–127–5.

THORNSTEN, Botz-Bornstein. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Lexington Books, 2008. ISBN 9780739121887.

TIRARD, Laurent. *Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors*. Farrar, Straus and Giroux, 2002. ISBN-13: 978-0571211029.

YAU, Esther C. M. (ed.). *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*. University of Minnesota Press, 2001. ISBN 13: 9780816632350.