

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

*Katedra asijských studií*



**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Wong Kar-Wai a jeho dílo**

Václav Vyskočil

OLOMOUC 2008

Tuto studii jsem zpracoval samostatně a materiály k ní použité jsou řádně citovány.

Upřímný dík Martině Balíkové, Markétě Jirkové, Jiřímu Vyskočilovi a Mgr. Vykoukalovi.

Václav Vyskočil

## Obsah

1.Úvod.....	4
2.Wong Kar-Wai.....	6
2.1.Druhá vlna.....	6
2.2.Životopis.....	7
2.3.Výrazové prostředky.....	8
2.4.Pět wongovských motivů.....	11
3.Chunking Express a Fallen Angels.....	15
3.1.Odlehčený úspěch.....	15
3.2.Chunking Express.....	16
3.3.Fallen Angells.....	22
4.Trilogie nálady.....	27
4.1.Days of Being Wild.....	27
4.2.In the Mood for Love.....	32
4.3.2046.....	37
5.Závěr.....	40
6.Filmografie.....	44
6.1.Celovečerní filmy.....	44
6.2.Krátkometážní filmy.....	44
7.Bibliografie.....	45

# 1. Úvod

Ve světové kinematografii má bezpochyby své unikátní místo hongkongský film. Pokud vynecháme produkci „středního proudu“, která je v Hong Kongu dominantnější než je tomu u filmů jiných zemí, zbudou nám tvůrci alternativní scény, reprezentované tzv. „Druhou vlnou“. Ta začala ve druhé polovině osmdesátých let, jako reakce na „Novou vlnu“, která původně vznikla jako alternativní scéna, ale její protagonisté brzy podleli mašinérii hongkongského středního proudu. Mladí autoři „Druhé vlny“ se snažili jít ve své tvorbě daleko za běžné styly a motivy. A právě dílo jednoho z nejautentičtějších z autorů „Druhé vlny“ se stalo předmětem mého zkoumání.

Pokusme se v této práci rozebrat vybrané filmy režiséra Wong Kar-Waie a tím pak zkusit prokázat jejich vzájemné souvislosti a návaznost. Wong Kar-Wai je považován za velice složitého autora a všechny jeho filmy na sebe vzájemně odkazují a naráží. Pro své zkoumání jsem si vybral pět filmů, které ještě dělím do dvou skupin. Tyto filmy jsem vybral proto, že jsou si stylem, motivy a do určité míry i dějem blízké. Jedná se za prvé o dvojici filmů *Chunking Express* a *Fallen Angels*, které vyšly rok po sobě a návaznost je u nich očividnější a pak o trojici *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love* a *2046*, u nichž jsou souvislosti širší a provázanost je komplikovanější a jejich rozbor bude vzhledem k tomu, že se rozsahem nejedná o monografii, stručnější. Chci dokázat, že tyto dvě skupiny obsahují filmy tematicky podobné a do jisté míry i podobné formou, strukturou, kompozicí, kamerou a jinými výrazovými prostředky. O provázanosti jsem přesvědčen z čistě osobního dojmu, který se však potvrzuje s vnímáním mnohých filmových kritiků a recenzentů. V českém jazyce dosud o Wong Kar-Waiovi nevyšla žádná publikace a to je další důvod, který mě vedl k výběru právě tohoto tématu, které tím chci přiblížit českému čtenáři.

Základními prameny pro mou práci jsou tři anglicky psané monografie uvedené v závěrečné bibliografii a zbylou část informací jsem získal z internetových serverů, taktéž citovaných v bibliografii, a ze samotných filmů. Veškeré zdroje jsem si sám překládal a proto se můžou vyskytnout drobné chyby v interpretaci určitých pojmů z filmové teorie. Ke každému filmu jsem udělal rozbor a označil podobnosti a výsledky budou shrnuty v závěru práce. Na citace z knih odkazují na každé straně zvlášť pod čarou a na internetové stránky v textu, do bibliografie.

V textu se vyskytují četné cizí výrazy, anglické, čínské a kantonské, především jména. Pro svou práci jsem se rozhodl ponechávat vlastní jména v kantonském přepisu a pokud jsem v některém z pramenů narazil na Wade-Gillesovu transkripci, převedl jsem dané slovo do standardní čínské transkripce pinyin (拼音). Jména skloňuji v souladu s českými jazykovými zvyklostmi. Jméno Šanghaj nechávám v jeho české podobě a v případě jména Hong Kong používám dvojslabičné podoby s výjimkou odvozených slovních druhů, kdy se slovo mění na jednoslabičné, jako například hongkongský.

## 2. Wong Kar-Wai

### 2.1. Druhá vlna

Když se řekne „Hongkongský film“, zpravidla si představíme buď filmy s tematikou kungfu ve stylu Bruce Leeho či Jackie Chana, nebo akční gangsterky od Johna Woo. Oproti těmto autorům se však na konci osmdesátých let objevují noví mladí autoři, někdy též označováni za „Druhou vlnu“, kteří hledají pro svou tvorbu něco jiného, nového a neokoukaného. Uvedme mezi těmito tvůrci i autora jménem Wong Kar-Wai (v obecné čínštině Wang Jiawei 王家卫), přestože - jak si ukážeme níže - v jeho případě jsou možnosti přesného proudového či žánrového zařazení nevalné.

Wong Kar-Wai se předně vymyká „mainstreamovému“ pojetí kinematografie, reprezentovanému právě gangsterkami a kungfu filmy, ovšem v lecjakých aspektech i alternativní scéně v podání „Druhé vlny“. Jeho filmy se totiž pohybují na pomezí obou těchto směrů a vytváří tak naprosto unikátní filmový zážitek. Wong často přebírá klasické náměty, pojímá je však zcela osobitým způsobem. Ku příkladu si vezměme jeho první film *As Tears Go By* (1988) dílo vycházející z motivů již zmiňovaných gangsterek, přesto se vůbec nepodobající ostatním hongkongským dílům toho žánru. Je to dáno kamerou, jež se velice často pohybuje, jakoby ji nesl někdo, kdo vůbec točit neumí. Zároveň jsou akční scény - dominanta gangsterek apod. - točeny s velmi malým počtem snímků za vteřinu (www1), čímž scéna působí v zásadě nepřehledně až trhaně, a záběry jsou navíc rozostřené, čímž je chaotický dojem kompletní, takže divák má často potíže rozeznat, co se přesně děje. To je jen první z rozdílů od běžných snímků, kde se naopak autoři snaží právě tyto scény zachytit co nejpřesněji. Dále Wong používá velmi rychlé střihy, pomocí kterých vytváří atmosféru napětí. V neposlední řadě na sebe upozorní kompozice jednotlivých scén a hra barev, tvořící z Wong Kar-Waiových filmů skutečná umělecká díla. *As Tears Go By* není jediný „běžný“ námět, kterému se dostalo Wongovského pojetí. Snímek *Ashes Of Time* (1994) je pro změnu z prostředí mistrů bojových umění staré Číny, ale bojových scén se zde příliš nenabažíme. Působí na nás dojmem, že Wong natočil film o „soukromém“ životě kungfu mistrů, jejich myšlenkách, a wushu v jeho akčním smyslu přitom odsunul až na druhou, ne-li třetí, kolej. Ve *Fallen Angels* (1995) pro změnu ožívá „noirový“ příběh v barevném, moderním stylu a *2046* (2004) zase nabízí tematiku science fiction z budoucnosti, jejíž děj se však z větší části odehrává v minulosti.

## 2.2. Životopis

Než se pokusíme rozebrat tvorbu celovečerních filmů, na nichž Wong pracoval jako režisér, měli bychom si o tomto autorovi říci i některé životopisné informace - snad tak lépe porozumíme záměrům jeho díla. Wong Kar-Wai se narodil 17. července 1958 v Šanghaji. Když mu bylo 5 let, přestěhoval se s rodiči do Hong Kongu. Tam měl jako přistěhovalec mluvíci pouze šanghajským dialektem a obecnou čínštinou potíže s přizpůsobením. (www2) Proto (podle jeho vlastních slov) trávil spoustu času s matkou v kině. Tyto zkušenosti velmi ovlivnily jeho životní vývoj a později také profilyovaly jeho tvorbu. V některých filmech najdeme narážky na jazykovou rozmanitost Hong Kongu (například *Chunking Express*) a jelikož Wong do Hong Kongu přijel v roce 1963, tak se také děj mnoha jeho filmů odehrává v šedesátých letech (youtube1) skoro jako vzpomínka na dobu dětství. V roce 1980 vystudoval na hongkongské polytechnické univerzitě obor grafického designu a ještě ten samý rok se zúčastnil přípravného produkčního kurzu v Television Broadcast Limited (TVB), kde se stal scénáristou na plný úvazek. (www2) Podle jeho vlastních slov vystudoval design, protože to byl jediný obor, na který ho přijali, a v té době ještě neuměl ani kreslit. (youtube1) Mezi lety 1982 a 1987 napsal desítky scénářů napříč všemi žánry, od komedií po akční dramata.

V polovině osmdesátých let začal psát pro společnosti In-Gear Production Company a The Wing Scope Co., což mělo zásadní význam jeho další kariéru. Obě dvě společnosti byly totiž vlastněny režisérem, hercem a producentem v jedné osobě, Alanem Tangem. Wong napsal několik úspěšných scénářů k jeho filmům a Tang se mu za to „odměnil“ tím, že investoval do jeho prvních dvou filmů *As Tears Go By* a *Days of Being Wild*. Ten odstartoval Wong Kar-Waiův úspěch, avšak Alanu Tangovi prodělal miliony dolarů. (www2) Posun od práce pro televizi k práci pro film vnímal Wong jako naprosto plynulý, protože spousta režisérů postupně měnila zaměření ze seriálů a televizních filmů na filmy celovečerní a jejich scénáristé prostě opustili televizi s nimi. Wong změny komentoval slovy: „Ten přechod byl naprosto plynulý, je to v podstatě tak, že začnete pracovat ne v kanceláři, ale v kavárně. Všechny schůzky probíhaly v kavárně. Myslím, že jednou o tom napíšu knihu, protože jsem strávil většinu svého času v různých kavárnách. Psal jsem tam i scénáře.“ (youtube1) Wong svůj talent pro scenáristiku vysvětloval z velké části také zkušenostmi z dětství v době, kdy část jeho rodiny zůstala v Šanghaji a on pravidelně psal dopisy svým příbuzným. Díky korespondenci si tak zlepšoval své psaní. (youtube1) A přesto: ačkoli nakonec dosáhl

úspěchů, jeho kariéra scénáristy nebyla jednoduchá. Za zmínku stojí fakt, že jeho nadřízení v oddělení scénáristiky museli dodržovat kvóty - většinou na počty gagů - které když nebyly splněny, muselo se natáčet znovu. A Wong se právě z tohoto prostředí vyžadujícího psaní nápadů a gagů postupně vypracovával až na psaní celých scénářů. Wongovo scénáristické období trefně popisuje následující pasáž z jeho životopisu „Wong Kar-Wai říká, že žil téměř rok zavřený v bytě svého blízkého přítele, režiséra Ringa Lama, ale nedokázal dodat dostatek materiálů pro společnost Cinema City. Plněji se začal věnovat svým scénářům, když se posunul mimo kinematografii středního proudu. V té době to však nebyl nezávislý styl v módě, spíš to byla slepá ulice pro pobudy chycené mezi velkými studii. Mnozí členové štábu tak byli příliš chudí, než aby se mohli spoléhat na příjmy z tvoření filmů a často museli mít ještě další práci... Po čase si ho začali všimnout, obzvláště proto, že měl přátelské vztahy s uznávanými režiséry.” (www4) Za svůj nejlepší scénář považuje *Final Victory (1986)*, který napsal pro dalšího slavného režiséra Patricka Lama. (www2)

Poté, co dopsal pro Patricka Lama, začal (částečně na základech jeho filmu s několika výpůjčkami motivů z *Mean Streets* od Martina Scorseseho) natáčet vlastní celovečerní snímek vydaný v roce 1988. Tím se de facto posunul od scénáristiky k režii a možná ještě přesněji k „autorství”, což znamená, že své filmy nejen režíroval, ale i sám psal a některé z nich rovněž sám produkoval. Kromě celovečerních filmů vytvořil i několik krátkometrážních a také reklamy či videoklipy. Jeho dosavadní dílo je tak velmi obsáhlé a když k tomu přičteme, že se jeho filmy byly v podstatě snímky alternativní, je zajímavé jakého se mu dostává uznání doma i ve světě. I když tento fakt lze z velké části přičíst hereckému obsazení, které má ve svých filmech vždy hvězdné.

### **2.3. Výrazové prostředky**

Wongova originalita je patrná v každém z procesů vytváření filmu. Jedním z hlavních mezníků Wongovy tvorby je jeho seznámení a následná spolupráce s australským kameramanem Christopherem Doylem. Doyle se stal jeho „dvorním” kameramanem, se kterým natočil všechny své celovečerní filmy s výjimkou prvního titulu - *As Tears Go By* - a dnes je považován za mistra kamery světového formátu. (www3) „Během dlouholeté spolupráce Doyle posunul práci s kamerou za hranici obraznosti a dosáhl tak skvělých výsledků. - „Wong a Doyle společně vyvinuli vizuální motiv, který se objevuje v každém z jejich filmů: některé strategické scény jsou točeny



na nižší počet snímků za vteřinu (některé zdroje uvádí až 12, pozn. autora) (v Hollywoodském žargonu „undercrank“), takže je záběr zrychlený: poté jsou snímky krok po kroku přetištěny nižší rychlostí na hotový film a tím se záběr obnoví do svého trvání v reálném čase. Tato metoda dává jeho záběrům nádech nadpřirozena, současného oživení a napětí... Bez Doylea by bylo Wongovo dílo stejně nepředstavitelné, jako například nejslavnější díla Bernarda Bertolucciho bez Vittoria Storara. Wong také občas použil náhradního kameramana, když byl Doyle pryč, nebo pracoval na jiných projektech, jen proto, aby je znovu natočil ve chvíli, až bude Doyle opět k dispozici.” (www1) Wong Kar-Wai se v jednom z rozhovorů zmiňuje o vytváření svých originálních vizuálních efektů. „Lidé jsou často zvědaví ohledně vizuálních efektů v mých filmech. Ta ne příliš romantická pravda je, že spousta těch efektů je ve skutečnosti výsledkem zvážení všech daných okolností: když není dost místa pro manévrování s kamerou, vymění se normální objektiv za širokoúhlý; ve chvíli, když natáčení skrytou kamerou v ulicích nedovoluje pořádné osvětlení, tak nastavíme rychlost snímání kamery podle množství světla, které je k dispozici; pokud nesedí návaznost různých záběrů, zkusí se vynechat stříhy; aby se vyřešil problém s nenávazností barev, zakryje se to rozvinutím filmu do černobílého... Triky jako tyhle jdou pořád dál do nekonečna.”<sup>1</sup>

Přesně tenhle přístup k tvorbě filmu, která je přizpůsobivá, činí z Wongových děl díla naprosto originální. Sám Wong se o přizpůsobivosti zmiňuje v interview pro australskou televizi. „Abyste přežili, musíte být flexibilní, protože když si sami děláte produkci filmu, nemůžete trvat na určité věci. Když třeba nemáte určitý pokoj, natočte to v chodbě, pokud není chodba, natočte to někde. Tím se příběh mění kvůli praktickým důvodům. Takže způsob, jakým pracujeme, bez scénáře, ve skutečnosti máme scénář, ale ten je hotový teprve až ve chvíli, kdy je film natočen. A to nám vlastně dává svobodu... Během natáčení dojdete k místu, kde si řeknete, teď bych měl záběry uspořádat takhle, v takovém rytmu. A já myslím, že to je ten rozdíl mezi jedním filmem a jiným filmem, je to vaše vnímavost. Je to naprosto instinktivní, jako u hudebníka, měl bych zastavit v tomhle bodě a začít v tamtom bodě.” (youtube2 a 3) Tím se z natáčení i výsledného snímku stává živoucí entita. Film pak v sobě nese všechna učiněná rozhodnutí v průběhu natáčení a odráží se v něm nejen příběh, ale i část Wong Kar-Waiovy osobnosti.

---

1 LALANNE, Jean-Marc - MARTINEZ, David - ABBAS, Ackbar - NGAI, Jimmy; *Wong Kar-Wai*; Paris: Dis Voir, [1997?], str. 113

To, co dovytváří filmovou atmosféru, vedle kamery, je také hudba. Ta hraje ve Wongových filmech vždy nezastupitelnou roli. Pro hudbu z jeho filmů jsou nejdůležitější tři jména: Frankie Chan, Shigeru Umebayashi a Danny Chung. Tito tři skladatelé stojí za všemi jeho filmy po hudební stránce. Ve Wongových snímcích nejčastěji uslyšíme muziku, která není původem čínská, ať už se jedná o originální verze, nebo verze přezpívané čínskými umělci. Wong obecně klade důraz na emocionální rozměr kinematografie, jak tomu nasvědčuje i způsob užití hudby. Zaměřuje se v něm na to, aby zprostředkoval divákovi obrazem nevyjádřenou emoci. Vždy se vybírá určitou melodii, nebo její část, a z té se vytváří motiv, jenž se ve filmu opakuje a navozuje tak opakovaně určitou atmosféru. Například: „Ve filmu *Days of Being Wild* je ústřední motiv kompilací rumby a čači od slavného skladatele Xaviera Cugata. Ačkoli se děj filmu odehrává v letech šedesátých, hudba je z let čtyřicátých a padesátých a vyčaruje tak atmosféru bez jakékoli přímé spojitosti s reálným kontextem. Toto propojení dvou období je to, co vytváří spojitý svět, smyšlené obnovení šedesátých let, jež vděčí z větší části kouzlu italského filmu či muzikálu té doby, spíše než nějaké historické skutečnosti.”<sup>1</sup> Podobný jev můžeme vidět v *Happy Together (1997)*, kdy místní atmosféru Argentiny zjednoduší na tango od Astora Piazzoly, které pak doprovází celý film a dává nám tím na vědomí, kde se děj odehrává.

„V *Ashes of Time* se rozhodl přenést tuto techniku do hrdinského filmu, stěžejního žánru místní kinematografie. Pro svůj třetí celovečerní film pověřil skladatele Frankieho Chana, bývalého choreografa bojových umění, aby napsal partituru inspirovanou hudbou ze „spaghetti westernů” od Ennia Morriconeho, radši než tradiční čínskou muzikou, používanou pro zprostředkování místní atmosféry. Základem jeho práce je proces boření a modernizace žánrů, ve kterém hraje hudba zásadní roli. Toto opětovné čtení není pouze otázkou hudební desorientace. Zahrnuje též vytváření historických zkratk (jako například odkaz na western), které dovolují režisérovi sdělit jeho úmysly, jednoduše vložením hudebního motivu. Ve Wong Kar-Waiových filmech tak soundtrack není pouze pro ilustraci, ale vytváří nepřetržitý dialog („mise en abime” - do nekonečna, pozn. autora) jak s obecnstvím, tak s postavami.”<sup>2</sup> Ve Wongových filmech často hudba nebývá jen doprovodná, ale je přímo obsažená v ději, jako například, když Yuddy (*Days of Being Wild*) nebo Faye (*Chunking Express*) tančí na hudbu, kterou mají puštěnou z přehrávače. Hudba hraje z rádií, CD přehrávačů, jukeboxů, anebo klidně z nějakého

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 30

2 tamtéž

blíže neurčeného místa, avšak nikdy nepřijde z ničeho nic a žádné scény nezačínají a taky nekončí stejně s hudbou.<sup>1</sup> Ta buď začíná ještě před začátkem záběru, do nějž pak postupně sílí, anebo přetrvává do dalšího střihu, kde pak na síle ztrácí. „O Wong Kar-Waiovi se mluví jako o vynálezci nové formy kinematografie, muzikální kroniky, která se od muzikálu liší v principu tím, že herci nezpívají (přinejmenším ne ve filmu). Určitě také využívá další význačné rysy tohoto žánru. Zejména jeho dialogy jsou tvořeny za pomoci aforismů a poetických frází, jež často připomínají dvojverší písní mající tu samou lehkost dotyku a hlubokou povrchnost.“<sup>2</sup> V této citaci se naráží i na fakt, že mnoho hongkongských herců jsou také zpěváci.

Narozdíl od dominantních filmů středního proudu, které jen zřídka usilují o to, aby divák vědomě vnímal kameru a záběry, Wong na obrazy strhuje pozornost jejich opakováním. Tím bereme na vědomí i proces tvoření těchto obrazů, čímž se rozbíjí iluze popisovaného světa. Divák si pak uvědomuje, že to, co vidí, někdo vytvořil s nějakým záměrem, a že zároveň chtěl, aby si to divák uvědomil. Záměrem tak není co nejpřesnější iluze. Jeho práce, která jde proti dominantním směrům ve filmu nemůže být pouze výsledkem, jak Wong často říká, „zvážení daných okolností“ a to už kvůli jeho vizuálně rozvratnému stylu, jenž je patrný v každém jeho díle. (www1) „Nacházíme optickou mnohoznačnost, avšak svérázného druhu, kde rozmanité významy nejsou soudržné a nepodporují se. Nikdy nenajdeme syntézu, vždy rozpojení, rozšíření, oddálení. To má ve výsledku charakteristický efekt: ve Wongových filmech si nikdy nejsme jisti tím, co právě vidíme. Obrazy jemně postrádají své rysy. Zmeškávají svou schůzku s významem a stávají se tak typickou Wong Kar-Waiovskou věcí - obrazem zklamání. Avšak co je pozoruhodné, je soustavná tvořivost, s níž Wong rozvíjí své obrazy zklamání a která nás nakonec zaujme jistým druhem zdravé nesouvislosti.“<sup>3</sup>

#### **2.4. Pět wongovských motivů**

„Wong, více než kterýkoli jiný hongkongský režisér, do svých filmů zahrnuje specificky silnou zkušenost dané doby, jako zkušenost negativního; zkušenost určitého nepolapitelného a rozpolceného kulturního prostoru, jenž leží vždy mimo náš dosah, nebo pouze za hranicí vyjádřitelnosti. Tato živoucí zkušenost negativního, ve svých mnohých projevech ve veřejném i soukromém životě, je trvalým tématem Wongových

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 31

2 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 31

3 tamtéž str. 44 a 45

filmů, tématem, jež se stále vrací... To, co doplňuje a obnovuje zkušenost negativního je zkušenost rychlosti. A rychlostí zde není myšlen rychlý střih nebo sklon k násilné akci, jenž mnoho kritiků spojuje s hongkongskou kinematografií. Jsou tím myšleny přeměny kulturního prostředí jako důsledek příchodu nových technologií: nejen technologií, které zvyšují rychlost pohybu, ale také těch, které zvyšují rychlost reprodukce a informací. Ve Wongově tvorbě je rychlost (stejně jako politika) reprezentována nepřímo, prostřednictvím osob stěží si vědomých společenské přizpůsobivosti nebo nepřizpůsobivosti novému kulturnímu prostředí, jemuž dominuje rychlost, prostředí, které zdánlivě ztratilo svůj rozsah. Prostředí se nyní stává nesouměrným, nebývalým, přemrštěným... Rychlost, ve smyslu, jakým se ji snažíme popsat, není synonymem pohybu; má spíše spojitost s jemnými nestálostmi obrazu a ty vyzývají vědomí a poznání, ať je stav pohybu jakýkoli.”<sup>1</sup>

Zatím jmenované výrazové prostředky: práce s obrazem, barvami, elementem negativity či rychlostí, vytváří vsutku unikátní kompozici. Sledovat Wongův film tak neznamená jen vnímat děj, nebo skládat si jednotlivé scény dohromady a hledat v nich smysl. Jistě to jde i tak, ale pak se jako diváci sami připravíme o velkou část toho, co se na plátně či obrazovce děje. Sledovat jeho snímky znamená z jedné části dívat se na film a z druhé části, díky zcela originálnímu vizuálnímu zpracování, navštěvovat galerii. A takových částí bude jistě víc, protože jestli o dobrých filmech platí, že v nich najdeme něco nového, když se na ně znova podíváme, tak u Wong Kar-Waie objevíme při každém sledování přímo nový film. Všechny jmenované prostředky v sobě zahrnují naraci, vyprávění. I to má u Wonga odlišné znaky než u jiných autorů. Jak je pro něj obvyklé, i zde boří hranice mezi improvizováním a pevnou strukturou, avšak u vyprávění to má zásadní vliv. Wong využívá obou principů, napíše scénář, nebo jeho část, který ale funguje jen jako velmi hrubý obrys jeho představ. Scénář se mění spolu s průběhem natáčení, vyvíjí se. O Wongově stylu vyprávění bychom mohli mluvit jako o „krizi narace”. „... všechny Wongovy filmy mají určitou uvolněnou, improvizovanou strukturu vyprávění, jako kdyby ztratily směr. Slavný příklad je závěrečná sekvence *Days of Being Wild*, kde se na konci příběhu bez vysvětlení objeví nová postava. Je to úvod do dalšího pokračování, které ještě nebylo natočeno? Nebo pouze nesouvislost? Nebo to možná je přerušení nějakým jiným příběhem, ponořený fragment, jenž v určitém bodě musel vyplavat na povrch, aby měl vzduch? V každém případě vyprávění

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 41, 43 a 44

neobsahuje subjekt; narace je děravá a subjekt se objevuje a mizí v těchto trhlinách. To však neznamena, že by Wongovy filmy byly špatně či volně udělány... Spíš je nám připomínán náhled Waltera Benjamina (německý filosof, literární kritik a esejista 1. poloviny 20. století, pozn. autora) na vyprávění, že krize v naraci je krizí zkušeností, krizí naší schopnosti sdělit zkušenosti... Wongovy snímky se nám, v Hong Kongu konce osmdesátých a devadesátých let, také představují se svou vlastní krizí vyprávění a zkušenosti... Obzvláště *Chunking Express* a *Fallen Angels* jsou přeplněné postavami, které žijí na pokraji hysterie. Tyto postavy samy soustavně vypráví příběhy; a pokud nemohou najít posluchače, stanou se svým fascinovaným publikem. Konečně to je důvod, proč nacházíme všechny ty hlasy vypravěče, které se nám snaží něco říct, nebo se snaží upravit svět do nějaké podobnosti s touhou. Ale obrazy či představení ztratily svou autoritu stejně tak jako vyprávění. Ve Wongových dílech hlas vypravěče nepřichází odněkud zvenčí mimo příběh, aby ho objektivně a rozhodně komentoval, ale vychází zevnitř příběhu a obsah plyne v nejistotě.

Mimo tuto krizi v naraci a vše co obsahuje, přichází dva nejvíce fascinující efekty Wongovy tvorby. První je jistá nuda, silně zachycená od jeho druhého filmu dál. Není to nuda z toho, že se nic neděje, ale nervózní nuda z nevědomí co se děje, ze ztráty souvislostí. Čas se těžce vleče ne proto, že by byl prázdný, ale proto, že prošel podivnými smyčkami. Možné výsledky teď předchází události, obchází je a předbíhají je. Když se událost nakonec stane, výsledek je vždy nejasný, zklamání, nuda... Druhým efektem je melancholie, kterou Wongovy hlavní postavy, na nižším či vyšším stupni, vykazují a souvisí s ní zážitek prostoru (stejně jako s nudou závisí zážitek času). Abychom si připomněli Freuda: pokud truchlení je zármutek nad ztraceným objektem (jako třeba milovanou osobou), pak je melancholie pocitem ztráty bez objektu, tudíž žal beze jména...”<sup>1</sup>

Poslední z řady specifických motivů, které zde zmíním je fenomén města. Až na výjimku, kterou tvoří *Ashes of Time*, se všechny filmy odehrávají ve městě. Co víc, odehrávají se v Hong Kongu v různých podobách. Může to být Hong Kong let šedesátých, devadesátých, z budoucnosti, ale i třeba atmosféra „a la” Hong Kong v Buenos Aires ze snímku *Happy Together*, kde je urbanistický motiv v podstatě identický až na to, že se jedná o město v Argentině, což poznáme především díky již zmiňovanému tangu. „Město však zůstává ve všech případech místem touhy... Město tu

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 45 a 46

není pouze fyzický prostor, ale i prostor psychický. To je jeden z důvodů, proč není nikdy ukázáno celé, ale pouze v úlomcích, v metonymiích a náhražkách. Ve Wongových filmech není jediný záběr na panorama Hong Kongu, jež by vyobrazovalo metaforickou pohlednici Hong Kongu a vykouzilo obrazy síly a tužeb. Wongův Hong Kong je město jiného druhu a jeho tajemství není síla, ale bezmoc.”<sup>1</sup>

A tím jsme se dostali ke všem pěti bodům Wong Kar-Waiových motivů, ke kterým se, podle Ackbara Abbase, neustále vrací ve svých dílech, pokaždé se jim však dostává nového, originálního zpracování. Je to zkušenost negativity, rychlosti, problematická povaha obrazů, krize narace a město jako prostor touhy.

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 48

### 3. Chunking Express a Fallen Angels

#### 3.1. Odlehčený úspěch

Během dvouměsíční pauzy, kdy Wong editoval svůj další film „*Ashes of Time*“, vytvořil nové dílo s názvem *Chunking Express*. „Po vážných tématech silně zdůrazňovaných v *Ashes of Time* jsem chtěl udělat velmi odlehčený film ze současnosti, ve kterém by hrdinové měli stejné problémy. Jeden příběh by se odehrával v Hong Kongu a druhý na Kowloonu; děj prvního by měl probíhat ve dne a děj druhého v noci. Navzdory odlišnostem jde o stejné příběhy.“ (www5) Wong ukázal, jakou rychlostí dokáže vytvořit filmové dílo v podstatě úplně od nuly. „Když jsem začal natáčet, ještě jsem neměl film úplně napsaný. Točil jsem ho chronologicky. První část se udělala v noci a další část příběhu jsem napsal za jeden den! Díky krátké pauze kvůli oslavám nového roku, jsem měl trochu času navíc na dokončení zbytku scénáře.“ (www5) „Když točíte filmy, je důležité se u toho bavit a proto jsme se rozhodli natočit film, jako studentský film. S velmi nízkým rozpočtem, pouze s omezeným časem - tři týdny - a prostě jsme to natočili. Byla to úžasná zkušenost. Neměli jsme žádná povolení, a tak jsme točili pouze s kamerou v ruce, v jedné části Hong Kongu a prostě jsme něco rychle natočili a hned odešli. Bylo to jako nějaká tajná operace a bylo to hodně zábavné.“ (youtube2) Paradoxně se *Chunking Express* stal prvním filmem, který obrátil na Wong Kar-Waie mezinárodní pozornost.<sup>1</sup> Během toho co Wong Kar-Wai psal scénář ke dvěma příběhům *Chunking Expressu* dostal se v psaní dál a napsal i příběh třetí, ale po úvaze z tohoto příběhu vytvořil samostatný film (*Fallen Angels*), protože všechny tři povídky v jednom filmu by byly moc dlouhé. (www5)

Nejen výjimečný scénář udělal z *Chunking Expressu* úspěšný film, ale zasloužilo se o to i přímo hvězdné obsazení hlavních rolí ve složení: Brigitte Lin, Tony Leung Chiu Wai, Faye Wong a Takeshi Kaneshiro. Když k těmto skutečnostem přičteme Wong Kar-Waiovu osobitou atmosféru a zpracování, je pochopitelné, že film byl kladně přijat jak kritiky tak i širokou veřejností. Jen v Hong Kongu vydělal v kinech přes 7,5 milionu HKD (www6).

---

<sup>1</sup> BRUNETTE, Peter; *Contemporary Film Directors: Wong Kar-Wai*; Illinois: University of Illinois Press, 2005; str.45

### 3.2. *Chunking Express*

*Chunking Express* se skládá ze dvou na první pohled nesourodých příběhů, o jejichž dějovou návaznost či propojení se nijak zvlášť neusiluje. (www8) Jediné, co je v obou příbězích totožné, je bistro „Midnight Express” a hongkongská čtvrť, ve které se odehrávají děje obou příběhů.

Hned v začátku filmu je divák vržen do prostředí tzv. „Chunking Mansions”, řadových budov se svojí charakteristickou atmosférou. Kamera rozostřeně zabírá špinavá zákoutí levných jídelen, malých obchůdků a krámků, prodírá se všudypřítomnými davy lidí, mezi nimiž se snaží držet krok s rychle a sebejistě jdoucí postavou Brigitte Lin, jejíž nápadnost podtrhává blondátá paruka a červené sluneční brýle. Pro Wong Kar-Waie typické rozostřené záběry akčních scén, místy připomínající pronásledování, nás vtahují přímo do těsných uliček a pasáží mezi přistěhoválce z oblastí Indie a jihovýchodní Asie a hongkongské obchodníky. Celkový velmi působivý vjem podtrhují tóny violoncella, které ještě více navozují dojem napětí. Již na první pohled je vidět, že Brigitte Lin do toho prostředí nezapadá, a to nejen svým neobvyklým zjevem, ale i razantností a jistotou svých pohybů. Proplouvá mezi lidmi, vstoupí do místnosti a v tu chvíli se mezi ní a kamerou zatáhne červený závěs, zvuk violoncella přejde v ústřední melodii a objeví se obraz s titulky. (www9) Když nápis zmizí, objeví se na chvíli pár záběrů zcela odlišných, záběrů oblohy. Mraky, jež plují po obloze, působí nyní ve srovnání s předchozími záběry klidně a jejich pomalé pohyby jsou v kontrastu s hemžením dole pod nimi. Na každém z těchto záběrů je vidět část střechy, která jakoby naznačovala naši spjatost se zemí a ruchem tam dole a nedosažitelnost mraků, na které můžeme hledět nanejvýš ze střechy.

Hudba postupně slábne a slovo přebírá hlas vypravěče - hlavního hrdiny prvního příběhu – který kameru stáhne zpět dolů do prostředí mezinárodní směsice oné Chunking Mansion. Hlavní postava se nám představí jako policista číslo 233, He Qiwu. Během jeho úvodního slova kamera ukazuje podobně nepřehledné záběry, jako v začátku filmu, ale tentokrát je dojem z pronásledování oprávněný, protože sledujeme jak He Qiwu chytá zločince. V jednom záběru najednou vidíme známou postavu Brigitte Lin, do níž za okamžik naráží právě číslo 223. Záběr se zastaví a jeho hlas řekne památnou větu: „Tohle bylo nejbliž, co jsme se kdy dostali, jen 0.01 cm od sebe, ale o 57 hodin později jsem se do té ženy zamiloval.” Je to jako kdyby hrdina sledoval ten samý film, jako sledujeme my, a prozrazoval nám, co se stane - jedna z Wong Kar-



Waiových oblíbených metod.<sup>1</sup> „Jedno z Wongových neměnných témat, které nalezneme v různých podobách ve všech jeho filmech, je blízkost bez vzájemnosti; tudíž, jak můžeme být fyzicky blízko určité situaci nebo osobě, bez toho aby tam byla nějaká intimita nebo vědomí (toho že jsme blízko, *pozn. autora*).”<sup>2</sup>

Další scénou se nám již představený policista 223 o mnoho přiblíží a také poprvé vidíme ono bistro s názvem „Midnight Express”. Právě tam totiž chodí He Qiwu volat z telefonního automatu své bývalé přítelkyni May, která od něj nedávno odešla, v marné snaze získat ji zpět. Tím se nám dále představuje, skrze svůj zvyk, čekat na svou dívku. „Jeho zvyk je vlastnost, něco co ukazuje jeho osobní identitu, a přestože se s ním jeho dívka již rozešla, jeho zvyk přetrvává. Wong prozkoumává podstatu pojmu přítelkyně a to, co pro He Qiwua znamená, jak její existence ovlivňuje jeho vlastní identitu. Na jedné straně mluvíme o dvou jedincích, kteří si byli, alespoň v jistou chvíli, úplně neznámí. A přesto, jak sledujeme He Qiwua, jsme nuceni si položit otázku, jestli jeho přítelkyně, nebo přesněji jeho vlastní vnímání své přítelkyně, ovlivňuje jeho identitu. To navozuje vlastní základ otázky, jak dobře se ve skutečnosti mohou dva lidé vzájemně znát a zda je toto samo o sobě citovým spojením. Později ve filmu Brigitte říká: „Znát člověka neznamena vlastní ho.”, ale i bez „vlastnění” člověka zde může být neopětované pseudo-spojení, jenž se stane součástí osobní identity.” (www10)

Zde se dostáváme k alegorii prvního příběhu, kterou je ananas. „Pro He Qiwua jsou částí jeho identity, která ho spojuje s bývalou přítelkyní (i přesto, že toto spojení je něco tak banálního, jako že „měla ráda ananas”).” (www11) Tím se dozvíme informaci o May, kterou však ve snímku nikde nevidíme. He Qiwu, stále poznamenaný nedávným rozchodem, se stává posedlým tímto ovocem a každý den chodí kupovat plechovku nakládaného ananasu s datem trvanlivosti 1. května (anglicky May). Na této skutečnosti je vše alegorické, jednak ananas, jakožto personalizace May, a jednak datum, jenž má dvojí význam, je to den He Qiwuových narozenin a také v ten den uplyne přesně měsíc od jejich rozchodu. He Qiwu v jedné části říká: „Rozešli jsme se na apríla a ten aprílový žert trvá již skoro měsíc.” Proto také chodí každý den kupovat konzervy s tím datem, protože „... pokud se do měsíce nedáme opět dohromady, naší lásce také skončí doba trvanlivosti.” „Tato absurdní koncepce nás zasáhne pokaždé, když vidíme, jak si He Qiwu kupuje víc a víc nakládaných ananasů, čímž se stále

---

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*;

2 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 43

přibližuje konečnému termínu, jenž si sám nastavil.” (www11) Wong ho nechává setrvávat v tomhle nesmyslném jednání, „avšak tato nesmyslnost je použita k vyjádření hlubší myšlenky, ke které se, jak se zdá, Wong Kar-Wai snaží dostat: a to je, že není žádný jiný způsob, jak vytěsnit místo, které měla May v He Qiwuově srdci; identitu, jenž jí dal sám ve svém nitru. Nejsou žádné absolutní způsoby, na něž by se mohl odvolávat, které by zprostředkovávaly jeho city. Jako je identita vyobrazena skrz relativní způsoby, stejně tak musí být vyjádřeny emoce. He Qiwu se nemůže spoléhat na absolutní prostředky, je obklopen spotřebním zbožím a ideou jednorázového použití. Jeho heslo na pager je „miluji tě na deset tisíc let” - a i když se tato představa může zdát věčná, je také omezená, pouze relativní úsek času. Láska omezená na deset tisíc let - ve vztahu k Hong Kongu je to pouze další lhůta v zemi vybudované na lhůtách. Jak říká Brigitte Lin: „Ten, kdo má dnes rád ananasy, je už nemusí mít rád zítra. Lidé se mění.” Ale pro He Qiwua je to koncept již zakořeněný v jeho mysli - spojení, které tvoří jeho identitu, i ve chvíli, kdy se již vnější situace změnila.” (www11) Tím Wong vyjadřuje pomíjivost všeho okolo nás včetně nás samých. „Nejen že byl film natáčen v rychlosti, ale také obsahová podstata týkající se prostředí světa rychlého občerstvení, známostí na jednu noc; jinými slovy týkající se kultury na jedno použití, kde věci, lidé i vztahy jsou tak či onak označeny datem trvanlivosti.”<sup>1</sup>

Celá peripetie ananasu končí, jak jinak než, 1. května, kdy se He Qiwu konečně musí smířit s realitou a přiznat si, že jeho dívka je nadobro pryč. „Soustavně se objevují záměny a zdvojení jmen a věcí, jenž vyvolává zmatek a opožděné reakce. Například 1. května je datum trvanlivosti na plechovce, kterou dá zahraniční gangster Brigitte Lin, aby jí připomněl osudný termín, do kterého musí proběhnout drogový obchod, jenž Brigitte organizuje. Avšak akce se nezdaří a najatí Indové zmizí na letišti. Ona je najde, zastřelí a poté zastřelí i onoho gangstera. Ale 1. května (May) je také datum, kdy končí trvanlivost třiceti plechovek s ananasem, které sbírá policista 223 od svého rozchodu se svou dívkou jménem May. On sám tak vytvoří pro May poslední termín 1. května (May), do kdy se k němu má vrátit. Ona se nevrátí a tak He Qiwu jí všech třicet plechovek prošlých ananasů, zatímco Brigitte s blondátou parukou střílí do Indů, kteří ji zradili. Zdvojení jmen je také v případě May, běžné jméno, jenž je také jménem další

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 66

mladé dívky pracující v bistra Midnight Express, již se majitel bistra snaží „dohodit“ He Qiwuovi. Když se konečně rozhodne jít s ní na schůzku, už je pryč s jiným mužem. A tak na 1. května (May) He Qiwu ztratí dvě May za jeden večer.”<sup>1</sup>

Druhý příběh začíná opět v bistra Midnight Express, kde He Qiwu narazí do dívky jménem Faye a jako hlas vypravěče řekne: „Tohle bylo nejbliž, jak jsme se k sobě kdy dostali, jen 0.01cm od sebe, ale o šest hodin později se zamilovala do jiného muže.” a tím vzniká naprosto plynulý přechod mezi příběhy, takže divák zpočátku ani neví, že jeden příběh již skončil a on již sleduje jiný. Zde je hlavní postavou také policista, služební číslo 663. Jeho pravé jméno se však nikdy nedozvíme, je to takový opak k May, již známe jménem, ale nikdy jí nevidíme. V zápětí se nám skrže svůj zvyk představí i 663 - chodí kupovat Chef salát do bistra pro svou dívku. Opět se zvyk, nebo vnímání zvyku, promítá do identity jeho protagonisty - osobní symbol s citovým obsahem. V tomto případě partnerku vidíme a to skrže vzpomínky 663. (www12)

Když přijde 663 do bistra opět pro Chef salát, majitel se mu snaží nabídnout něco nového, aby měl změnu. On namítá, že jeho přítelkyni chutná Chef salát, ale majitel se nedá odbýt a postupně se zjistí, že 663 vlastně neví, jestli jí opravdu chutná a na radu majitele vezme jeden Chef salát a k tomu jiné jídlo s tím, že jí nechá vybrat, co bude chtít, aby měla změnu. Zanedlouho se ale v dalším rozhovoru mezi majitelem a 663 slyšíme, že ho přítelkyně opustila, protože potřebovala změnu. Rozhovor navozuje pocit, že za to může právě ta první volba mezi Chef salátem a jiným jídlem, která tím, že vybočila ze zajetých kolejí (kupovat stále Chef salát), jakoby nastartovala řetězovou reakci změn, jenž vyústila ve změnu zásadní - změnu partnera. 663 se s rozchodem také nedokáže smířit, ale vyrovnává se s tím jinak než 223, a my vidíme jak moc byl jeho život ovlivněn jeho bývalou přítelkyní. Při běžné konverzaci si 663 musí udržovat určitou identitu a stejně tak v sobě potlačuje hodně emocí. Doma ho však vidíme úplně jinak, je bez uniformy, schopný mluvit o svých problémech, avšak pouze s domácími potřebami. (www12) A to je jeho způsob srovnávání se s citovou krizí, domácím potřebám dává identity a emoce a promítá do nich své vlastní pocity smutku a samoty ze ztráty partnerky. Tyto identity jsou založeny na vnějších podobách předmětů (např. mokrá ručník, který podle něj pláče), ale ve skutečnosti jsou odrazem jeho vlastních citů, které jinak nedokáže vyjádřit. Ty odrazy jsou přímo spojeny s jeho bývalou dívkou a můžeme vidět jak moc prostoupila jeho život a vlastní osobnost, identitu,

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 69 a 70

prostřednictvím toho, jak 663 vnímá prostor, v němž žije. (www12) „Postavy v *Chunking Expressu* vědí jak se sami zabavit, přestože je to jen mluvením s kostkou mýdla. Vědí jak žít ve městě”<sup>1</sup> Ze vzpomínek na svou bývalou přítelkyni si 663 pamatuje především to, co pro něj symbolizovala, ale již jen velmi málo o ní samotné. My se o ní dozvíme vlastně jen to, že byla letuškou. Ve skutečnosti by nám bližší poznání jí samotné nijak nepomohlo pochopit, jak se 663 cítí.

Do skrytého truchlení hrdiny druhého příběhu vstupuje postava Faye právě tím, že se zamilovala do „jiného muže” a děj nabírá nový kurz. Faye pracuje u svého strýce v bistru *Midnight Express* a Wong na její přítomnost upozorňuje hudbou, která ji doprovází ve většině záběrů, kde se objeví. Její píseň je „*Califorina Dreaming*” (Kalifornské snění) od *Mammas and Pappas*, kterou si vždy pouští velmi nahlas protože jí „... pomáhá přestat myslet.” Výběr písně není náhodný, ale ani nijak alegorický, Faye doslova „sní o Kalifornii”, kam se jednou chce vydat. Faye na rytmy *Califorina Dreaming* tančí, když vytírá podlahu, hází si s lahví kečupu, nebo obsluhuje zákazníky, prostě pořád. S každým opakováním se melodie čím dál tím víc propojuje s prostředím a postavou Faye. (www13) Jednou se 663 během rozhovoru zeptá na její plány jet do Kalifornie: „V Kalifornii je zábava, ne?” „Nevim. Ale když ne, tak můžu jet někam jinam.” Odpoví mu na to Faye přičemž je na ní vidět svobodný a nespoutaný přístup k životu, který prostřednictvím její postavy dává do druhé části filmu nový, svěží dech. (www12) „Ovšem na konci filmu, poté co se opravdu vrátí z Kalifornie řekne, že to nebylo nic moc. Její cesta ji očividně změnila (mimo jiné na sobě má uniformu letušky), avšak změny jsou komplikované její vlastní interpretací toho, co vlastně viděla a prožila.” (www13)

Wongův smysl pro humor je v tomto filmu takřka všudypřítomný, proto také metafora, kterou použije přítelkyně policisty 663 při rozchodu, že mu „ruší palubní lístek”. Později se objeví v *Midnight Expressu* aby předala dopis svému bývalému příteli. Jelikož ho tam nezastihne, nechá ho u Faye. Když se to 663 dozví, nijak ho to nevzruší, a dokonce ani nechce dopis vidět. V dopise jsou však také klíče od jeho bytu a ty se, tím že 663 dopis nechce, dostanou do rukou Faye. „Zde se objevuje základní zlom zvedající nejedno obočí, když vidíme Faye jak vstupuje do bytu 663. Velmi okouzlejícím způsobem si pohrává přímo s místem, v němž se odhaluje vnitřní identita 663. Jde dokonce tak daleko, že se začne vměšovat do vývoje událostí tím, že vymaže

---

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*; str. 52

ze záznamníku omluvnou zprávu od jeho bývalé přítelkyně. Faye má také identitu, která je skrytá a dává jí průchod pouze, když je sama - avšak ne u sebe doma, ale u 663 doma. Nalepuje svou existenci po celém jeho bytě až se z něj stane pohyblivý kotelník identity. Ne naposledy ve své kariéře je Wong Kar-Wai dvojnásobný ve vyličení situace: na jedné straně máme něco, co může být chápáno neuvěřitelně útočně - nejen fyzicky, ale psychicky; avšak na druhé straně Fayeina přítomnost, její síla života, je něco, co můžeme ztotožnit s povzbuzováním. Mimo byt 663 vidíme Faye jen v Midnight Expressu, tančící a pohupující se do rytmu California Dreaming, ale nikdy jí nevidíme doma. Tedy až na domov 663. Wong Kar-Wai byl stále fascinován představou vykořeněnosti, nebo možná přesněji vysídlení: sirotci, adoptovaní, emigranti - to jsou časté náměty mnoha jeho filmů. Wong dal ve filmu postavě Faye zvláštní, stěhovavý vzhled. Nejen ve smyslu, že chce odjet do Kalifornie - i když se z ní vrátí, je hned připravena odjet bez určitého cíle. A když je v bytě policisty 663, využívá prostor jeho domova skoro jako kukačka: je ve svém živlu, přestože ví, že nemůže zůstat dlouho. Lze v tom vidět paralelu s ideou migrace a přesídlení: jev známý mnoha Číňanům, obzvláště těm z Hong Kongu - místě které již vidělo tolik přílivů a odlivů obyvatel. ” (www12)

„Wong pracuje na velmi odlišném principu komičnosti, která není bezprostřední, je se zpožděním, nebo ještě lépe, zpožděné bezprostřednosti. To dělá snímek *Chunking Express* zcela záměrně, ale také jemně, ironický.”<sup>1</sup> V tomto filmu Wong používá podobné výrazové prostředky jako ve svých prvních dvou filmech, čímž se v mnoha bodech *Chunking Express* blíží parodii na sebe sama. Tak například hned v začátku filmu používá „zpomalených” záběrů a rychlých střihů, čímž je záběr rozmazaný a to všechno silně připomíná jeho první film *As Tears Go By*. Obdobně druhá část začíná scénou, kde si policista číslo 663 rukou upravuje vlasy nápadně podobným způsobem jako hlavní hrdina filmu *Days Of Being Wild* a objedná si něco z baru od Faye. Rozdíl je v pojetí hrdinky, protože místo tiché zasněné hrdinky Wongova druhého filmu, vidíme za barem hyperaktivní Faye pohybuující se do hlasitého zvuku California Dreaming.<sup>2</sup> Wong Kar-Waiova komedie je komedií detailu, je velmi dobře patrná v druhé části filmu, kdy Faye „reorganizuje” byt číslu 663. On si její přítomnosti ve svém vlastním bytě nevšimne, navzdory stopám, jenž mu po sobě Faye zanechává. Jeden z vrcholů této nevšímavosti je chvíle, kdy 663 říká: „Polední dobou jsem začal být pozornější, nikdy

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 67

2 tamtéž

jsem si třeba nevšiml, že sardinky v tomatě mají příchut' černých fazolí." Přitom mu však již dříve Faye vyměnila všechny jeho konzervy se sardinkami v tomatě za makrely s černými fazolemi a pouze přelepila etikety.

Po vzoru Wong Kar-Waiovy mnohoznačnosti, především v závěrech jeho snímků, nechávám vynechaný konec obou příběhů, abych zanechal filmu alespoň do jisté míry jeho neurčitou identitu.

### 3.3. *Fallen Angels*

Volným pokračováním *Chunking Expressu* je film *Fallen Angels*. Volným proto, že hlavním hrdinou již není policista a děj se neodehrává z velké části v bistru Midnight Express, a pokračováním proto, že scénář byl vytvořen jako třetí povídka k *Chunkingu* a navíc je film ze stejného prostředí a navzdory tomu, že jsou hrdinové na opačné straně zákona, mají stejný problém s navazováním mezilidských vztahů a s vlastní identitou.

„Ve *Fallen Angels* se kombinují dva velmi rozdílné příběhy, kriminální drama s romantickou komedií. Avšak Wong spojuje tyto dvě neslučitelné historky opravdu důkladně. A stejně jako Wongův kungfu film *Fallen Angels* vykresluje postavy uvězněné v nárocích daného žánru. Avšak tam, kde *Ashes of Time* zatracuje své postavy i sebe sama s žádnými představami za hranicí nihilismu, *Fallen Angels* si vypůjčuje optimismus z *Chunking Expressu* a nechává svým postavám prostor pro únik.“  
(www14)

Ve filmu je spousta odkazů a narážek na Wongova předchozí díla a nejvíce pochopitelně na *Chunking Express*. „Například: žena uklízející byt muže a prostřednictvím toho se cítí být k němu blíže; jedna postava oněmí poté co sní plechovku prošlého ananasu; dívka, která si barví hlavu na blond; a objeví se zde i bistro jménem Midnight Express, kde dívka v uniformě letušky čeká na svého přítele, a tak dále.“<sup>1</sup> Více než ve kterémkoli jiném Wongově filmu je zde kladen důraz na hlas vypravěče. Normální dialogy jsou téměř úplně nahrazeny právě touto formou vyprávění, proto, když slyšíme postavu mluvit, je to většinou do telefonu, nebo mluví sama pro sebe.<sup>2</sup>

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 71 a 74

2 tamtéž, str. 74

Základní strukturou filmu jsou opět dva příběhy, které však narozdíl od *Chunkingu* nejsou přísně rozdělené na dvě části, ale prolínají se, jeden střídá druhý a místy se spolu i postavy z obou potkají v jedné scéně. První příběh začíná hned úvodním, velice silným záběrem, kde vidíme hlavní hrdinku (Michelle Reis) z velmi blízkého černobílého záběru, točeného na širokoúhlý objektiv. Tato kompozice působí přímo klaustrofobickým dojmem. (www15) Za ní sedí druhá hlavní postava prvního příběhu, nájemný zabiják Wong Chi-Ming (Leon Lai). Očividně nervově vypjatá Michelle (její jméno ve filmu se nedozvíme, podobně jako v případě policisty 663) se ptá Chi-Minga jestli jsou stále „partneři“, výraz, jenž se dá použít v profesní i vztahové významové rovině. Chi-Ming, bez toho aniž by odpověděl, začne mluvit o tom, jak by obchodní partneři neměli být mezi sebou citově zainteresovaní. (www14) K této scéně se příběh vrací až u samého konce a na zdánlivě jednoduchou otázku „Jsme stále ještě partneři?“, která je však na první pohled přeplněná emocemi, není ani na konci jednoduché odpovědět. Wong Kar-Wai nám naznačuje vztah mezi oběma protagonisty pomocí hlasu vypravěče, Chi-Minga: „Pracoval jsem s ní přes tři roky... tohle je poprvé, kdy sedíme spolu.“ Je to prezentováno jako objektivní fakt, ale signalizuje důležitost spojení mezi postavami a dává divákovi podnět, že citový vztah je jádrem příběhu. (www15)

Neurčitá úvodní scéna, která do děje patří až na konec, je Wong Kar-Waiovou oblíbenou metodou. Scéna toho divákovi mnoho neprozradí a její smysl pochopíme až v ten pravý čas. Hned po stísněném záběru ze začátku se teprve rozjíždí děj a následující scéna je ve vizuálním kontrastu s oním klaustrofobickým dojmem. Záběr je taktéž natočen přes širokoúhlý objektiv, vidíme Michelle jak rychle kráčí prázdným vestibulem hongkongského metra. I přesto, že jde chodbami, nevyvolává to dojem malého prostoru, chodby jsou široké a plné světla a tím je protiklad k předchozí scéně v „noirovém“ stylu úplný. Michelle, oblečená v lesklých kožených šatech a sítovaných punčochách, jde do bytu, kde začne uklízet. „Již podruhé nám Wong ukazuje ženu, jenž uklízí byt nepřítomného muže, aby tak nahradila romantické city k němu.“ (www14) „Stejně jako je zabiják chycen v symbolech zkázy určitého žánru, stejně tak je žena dvojnásobně mezi stereotypními symboly žánru a pohlaví - „femme fatale“ a hospodyňky. Tyto symboly mohou být abstraktní, přesto jsou však skutečné.”<sup>1</sup>

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 74

Znovu se zde vyskytují silné protiklady, na jedné straně Michelle, která chce poznat Chi-Minga, cítit se mu na blízku. Prohledává dokonce jeho odpadky, aby skrze to, co nechce, poznala, co chce. Chodí do jeho oblíbeného baru, když tam není, kde sedí na jeho oblíbené židli, aby se mu cítila nablízku. Na druhé straně v jedné pasáži říká: „Jsou lidé, kteří si nikdy nemohou být blízcí. Pokud se dostanete příliš blízko, zjistíte, že vás nudí.” Krátce po této větě se kamera přesune z onoho baru do bytu zabijáka, kde následuje scéna ve které Michelle, sama a oblečená, masturbuje na Chi-Mingově posteli. „Kameraman Christopher Doyle scénu filmuje z velké části z pohledu z rohu postele, zabírající širokoúhlým objektivem nohy v síťovaných punčochách a botách s vysokým podpatkem, které jsou extrémně nápadné v popředí.” (www14) „Erotičnost je ve filmu bez radosti, uvězněná mezi nudou a melancholií. Pro všechny „padlé anděly” (fallen angels), jenž obývají tento prostor, zůstává správná vzdálenost od reality navždy nenalezená.”<sup>1</sup> Touto scénou si uvědomíme, že Michelle se svým extravagantním vzhledem snaží vyvážit nepřítomnost objektu její touhy, Chi-Minga. (www14)

Chi-Ming není žádný hrdina, jakého bychom čekali ve filmech tohoto žánru. Sám říká, že si tuhle práci vybral, protože je líný a má rád, když někdo připraví věci za něj. Proto taky potřebuje partnera. Když ho vidíme při práci, jde ve zpomaleném záběru jako v běžném akčním filmu. Pak přijde do místnosti, kde jsou jeho cíle a v tuto chvíli bychom čekali vzrušující přestřelku s potoky krve a prostřílenými těly obětí, kde by dojem byl prohlouben kostýmy, jako například kabátem vlajícím ve větru. Od Wong Kar-Waie se však dočkáme rychlých střihů a zlomkovitých záběrů, které přeskakují mezi rozostřenými a zpomalenými záběry. Scéna vůbec nevtahuje přímo do děje, naopak diváka odcizuje. Chi-Ming navíc stojí jako sloup a pouze vyprazdňuje zásobníky do lidí před ním. (www14) „Přitom se zdá být víc nezaujatý než jsme my... A tak prožíváme násilí oproštěné od jakéhokoli morálního stanoviska, bez toho aniž by bylo zastíněno ospravedlnováním postavy.” (www16) „Jsme svědky chladnokrevného zabíjení mužem, který bere životy, protože neví, jak si život užít.” (www14) Chi-Ming sice v průběhu filmu naváže jakýsi vztah se ženou jménem „Baby”, ale tento vztah je silně povrchní a jednostranný a Chi-Ming ani nevypadá, že by měl zájem nějak se k Baby vázat, nebo vztah prohlubovat. „Neochoten navázat vztah ani s Michelle ani s

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 75



Baby, zabiják souhlasí, že udělá poslední práci, jako laskavost pro Michelle. Následně se v rozmazané přestřelce postrádající hrdinství nechá zastřelit... Nedokáže se přimět k tomu, aby řekl ženám ve svém životě, že je miluje, a tak raději sám zemře.” (www14)

Jelikož tvorba filmu začínala jako pokračování *Chunking Expressu*, Wong na něj záměrně odkazuje v mnoha momentech. Asi nejevidentnější odkaz je, že herec Takeshi Kaneshiro hraje v obou filmech postavu jménem He Qiwu, která má navíc nějakou spojitost s anansem. Aby této podobnosti nebylo málo, He Qiwu se nám také představí číslem 223, ale není to číslo odznaku jako tomu bylo v *Chunking Expressu*, ale číslo vězně. Tím jsou obě postavy zároveň blízké i protikladné. He Qiwu říká v obou filmech na úvod ty samé věty jako jeho *Chunkingovský* protiklad, ale zde nakonec přidá ještě jednu: „Jednu věc ale vím, tihle policajti nebudou nikdy moji přátelé.”, čímž dokonává Wongovskou komedii.

„Jedinou šťastnou postavou ve filmu je němý hoch, němý jako klasický klaun. Je to bývalý trestanec, má jen málo přátel a nemá práci. A tak se za použití neobvyklé logiky rozhodne být svým vlastním pánem. Nemá však ani žádný kapitál, a proto se vkrádá do cizích obchodů po zavírací době a provozuje je sám... Je zde vtipná sekvence scén, kde ho vidíme, jak postupně vede řeznictví, prádelnu, koloniál, kadeřnictví a pak zmrzlinářské auto. Přitom doslova nutí své služby zákazníkům, především muži s bradkou, který má tu smůlu, že na něj vždycky narazí. Při různých příležitostech je muž přinucen nechat si umýt hlavu, nechat se oholit anebo sníst obrovské množství zmrzliny „Baked-Alaska”... Je zde také zajímavý kontrast, jenž může být vykreslen mezi erotickým vztahem mezi Chi-Mingem a Michelle a emocionálním vztahem mezi němým hochem a jeho otcem, pokud zvážíme způsob, jakým jsou tyto vztahy vizuálně reprezentovány. Někdy hoch natáčí svého otce ve chvílích afektu, ve všech možných nevhodných situacích: když je v práci a obtížně jedná s klienty, když vaří, je na záchodě, v koupelně nebo v posteli a spí... Jeho otec zemře krátce poté o video dokončí, ale ve chvíli, kdy se na něj znovu kouká, v otcově nepřítomnosti, se syn může cítit šťastný.”<sup>1</sup>

Roztříštěním formálního filmového stylu vzniká ve *Fallen Angels* více malých příběhů, které doprovází hlavní dějové linie. Postavy i děj těchto „doprovodných” příběhů je často výstřední až absurdní. (www14) Například když Chi-Ming, poté co vystřílí jeden podnik, náhodou potká bývalého spolužáka v autobusu, do nějž naskočí,

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 75 a 78

aby ujel z místa činu. A tenhle spolužák se k němu horlivě hlásí, klade typické otázky ohledně života a mimo jiné se mu snaží vnutit životní pojištění. Prodávat nájemnému zabijákovi životní pojištění opravdu působí absurdně komicky. I samotná postava Baby, je velmi excentrická. Mino jiné si barví si hlavu na blond, aby si jí lidé pamatovali. Nebo je zde dívka mluvící s někým, koho považovala za svého přítele (partnera), po telefonu a on jí oznámí, že se bude ženit s jinou ženou. Ženou, která se jmenuje Blondie a pravděpodobně je také blondřatá a kterou spolu s němým hochem budou marně hledat po celý zbytek noci. „Všechny tyto patetické bytosti mají stejné jednoduché přání - být připomínány, uznávaný, chtěný. Ale všichni mají stejný osud: skončí opuštění nebo v zapomnění.“<sup>1</sup>

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 75

## 4. Trilogie nálady

Za další „sérii“ filmů Wong Kar-Waie bychom mohli považovat trojici *Days of Being Wild*, *In the Mood for Love*, *2046*. Nyní se skrze rozbor pokusím v těchto filmech najít spojitosti, vzájemné odkazy a společné motivy. Avšak tyto společné rysy jistě nebudou zdaleka tak očividné, jak tomu bylo v případě *Chunking Expressu* a *Fallen Angels*.

### 4.1. *Days of Being Wild*

Počínaje Wongovým druhým filmem (*Days of Being Wild*) se radikálně mění a formuje styl, jakým se bude do budoucna prezentovat Wong Kar-Wai. Není to jen o odlišnosti žánru, který byl u jeho prvního snímku podle kritiků typickým pro tehdejší střední proud, ale také novou spoluprací, již představovalo spojení s Christopherem Doylem a dalšími členy štábu. Wong a Doyle mění principy natáčení a práce s obrazem a některé efekty z předchozího filmu dále rozvíjejí a vylepšují (jako nejvýraznější efekt můžeme považovat již zmiňovanou techniku „undercrank“, tj. natáčení na malý počet snímků za vteřinu). Jednalo se o skutečný propadák kin i přesto, že měl film hvězdné obsazení těmi nejlepšími herci Hong Kongu. Stephen Teo se ve své knize zmiňuje o rozpočtu 20 milionů HK\$<sup>1</sup> a podle internetové encyklopedie wikipedia vydělal v hongkongských kinech pouze 9,751,942 HK\$ (www17). I přesto byl velmi oceněn hongkongskou i světovou kritikou, vyhrál spoustu ocenění, včetně ceny za nejlepší režii, herce a kameru (www17), a stal se základem pro zrod legendy Wong Kar-Waie. I přes ztrátu milionů (kterou asi nejvíce pocítil Alan Tang, jenž celý film sponzoroval) Wong nebyl pohřben pro svět filmu, kritici jím byli fascinováni a ti nejlepší herci „stáli fronty“ na castingy pro další projekty. Díky tomu měl Wong možnost vytvořit spolu s Jeffery Lauem vlastní produkční společnost Jet Tone a pokračovat v tvorbě. (www18)

Děj filmu se odehrává v Hong Kongu šedesátých let. Ústřední postavou je mladík jménem Yuddy, který je archetypem bezohlednosti a neklidu. Díky charakteru jeho postavy je tento film často označován za hongkongského *Rebela bez příčiny*, kultovního snímku s Jamesem Deanem v hlavní roli. Yuddy je přitažlivý mladík, posedlý sám sebou

---

1 TEO, Stephen; *World directors: Wong Kar-Wai*; London: British Film Institute, 2005, str. 34

a svým vzhledem. V mnoha scénách si pečlivým způsobem češe a upravuje vlasy, což je motiv, který Wong později používá jako narážku i v jiných filmech. Žije sám a své dny tráví sváděním žen, které pak velmi rychle opouští.

Wong nám hned v úvodní scéně představí způsoby a osobnost Yuddyho. První věc, kterou slyšíme jsou Yuddyho kroky a hned v vzápětí i vidíme, jak sebejistě kráčí chodbou a přibližuje se ke své první „oběti“. Tou je nic netušící a znuřená dívka Su Lizhen, která prodává občerstvení na sportovním stadionu. (www18) „Již atmosféra zvonivých kroků s ozvěnou je v kontrastu s většinou hongkongských filmů, kde je dabovaný zvuk obvykle stěží maskovaný a úvodní záběry bývají geografické, aby uvedly do děje. Co dělá Wong Kar-Wai je, že vrhne diváka rovnou do následování Yuddyho... To co následuje je klasické svádění vyhnané do extrému... Jeho chování je tak čiré, provedené tak odporně nestydatým stylem, že člověk prostě musí být fascinován. Netrvá to dlouho než Lizhen opravdu svede. Wong vytváří dojem, že její práce je ztělesněním nudy: všudypřítomný tikot hodin v pozadí, naprostá absence jakékoli jiné známky života - vidíme pouze kousíček, když film přeskočí na Yuddyho další návštěvu, ale ani to nás vůbec nevyvede z přesvědčení, že v životě Lizhen se absolutně nic neděje.“ (www18) Yuddy sice dívku okouzlí svým šarmem a sebejistým chováním, ale velice brzy ji opouští a ona je nucena se vrátit do onoho „ztělesnění nudy“ a ještě navíc má teď zlomené srdce.

Než budu pokračovat v ději filmu, musím zmínit jednu typicky Wongovu techniku, ukázání záběru ještě před tím, než má v ději jakoukoli souvislost, kterou použil mezi scénami první a druhé návštěvy Yuddyho u Lizhen. „... dlouhý záběr z boku, kdy kamera v pohybu zachycuje bujnou zelenou džungli. Kamera se dívá svrchu dolů na vegetaci; záběr může být třeba z helikoptéry. Pohyb je pomalý, zahalený, jako kdyby vyzýval ke snění. Není žádná možnost, jak tomuto obrazu přisoudit nějaký význam. Předchozí záběry i ty, jenž následují, jsou naprosto jasně z městského prostředí. Kde je ta džungle? Co dělá na začátku tohoto příběhu? Kdo z té výšky kouká dolů? Je také obtížné přisoudit tomu nějaký metaforický význam (čeho je to metafora?). Je to záběr téměř přebytečný, odmítající smysl. Na úplném konci filmu, kdy už jsme na to úplně zapomněli, ten samý záběr přichází zpět. Hlavní postava Yuddyho umírá ve vlaku. My vidíme stejnou bujnou vegetaci pohybující se okolo, ale tentokrát druhý, širokoúhlejší záběr přináší do tohoto obrazu džungle železniční most. Konečně tak můžeme tenhle pohled na zamlženou džungli k někomu přiřadit. Stromy jsou poslední

věcí zachycenou na sítnici Yuddyho, který ležící umírá. Boční pohyb odpovídá pohybu vlaku, úhel pohledu shora je z mostu, přes který vlak přejíždí. Vše je najednou jasné. Až na rozhodnutí použít tento záběr při dvou příležitostech, kdy jedna je hned na začátku filmu. Jinými slovy obraz byl ukázán (filmem) před tím, než byl viděn (postavou)."<sup>1</sup> Což je koncept, který se opakuje ještě ve filmu *Happy Together* a také v trochu pozměněné formě ve *Fallen Angels* a který divákovi často při prvním shlédnutí filmu unikne, protože nemá problém s tím, na záběr prostě zapomenout jako na nepodstatný.

Ještě před tím, než Yuddy potká svou další „oběť“, zjistíme další informace o jeho osobě a jeho minulosti. Yuddyho pouští služebná do domu, kde v koupelně na zemi najde namol opilou ženu. Zvedne ji a uloží do postele a my se dozvídáme, že se jedná o jeho nevlastní matku. Spojení s jeho nevlastní matkou je patrné v následujícím záběru, kdy surově zbije gigola, který jeho matku okradl o náušnice. Ty z něj násilím dostane zpět, ale vzápětí je nechá tanečnici Mimi, jeho další „oběť“. „Asi nejzajímavější vztah ve filmu je mezi Yuddym a jeho nevlastní matkou. Později zjistíme, že ho adoptovala a on jí nenávidí za to, že mu to řekla. To je hnacím motorem jeho pátrání po jeho pravé matce, hledání vedené vždy velmi konfliktním způsobem, spíš hněvem než láskou. Mnozí se jistě budou ptát: „Proč to tak moc potřebuje vědět?“ Wong si zde pohrává se základní představou identity: existence Hong Kongu jako místa pomíjivosti je nepopíratelná, to se projevuje u různých postav buď přicházejících z jiné oblasti, anebo s vizí, že tuto oblast opustí. Je zde základní vykořeněnost zjevná u mnohých Wong Kar-Waiových hrdinů... Ironií je, že zřídka dokáží udělat logické nebo naplňující rozhodnutí, a nakonec většinou zůstanou osamocení. Yuddyho případ je, že svádí a pak opouští své partnerky, protože se bojí intimity, ale nedokáže to samé provést se svojí nevlastní matkou. Ona je jediná, kdo může najít jeho skutečnou matku - fakt, jenž mu brání v odchodu, ale za nějž se také pouze schovává. Pravdou je, že má svůj životní úkol najít pravou matku, ale je to také jen výmluva...” (www18) Jeho setkání s pravou matkou končí fiaskem. Najde její vilu na Filipínách, ale jeho matka odmítne se s ním vidět. A tak Yuddy odchází aniž by se otočil, se slovy, že cítil stále její zvědavý pohled ve svých zádech, ale neudělal jí tu radost, aby se otočil a nechal ji vidět jeho tvář.

„Hlavní poetický efekt filmu tkví v opakovaném a principiálně velmi „nefilmovém” (jelikož je literární) použití motivu rozpačitého mytického ptáka, jenž pomáhá strukturovat vyprávění. Yuddy, věčný romantik, nám ze začátku filmu říká o

---

1 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 14

mytickém ptáku, který nikdy nepřestává létat, protože nemá nohy. Spí, když létá a přestane pouze jednou, když zemře. Zjevně popisuje svou situaci a to těmi nejromantičtějšími možnými slovy. Avšak na konci filmu *Tide*, pohotový bývalý policista, který pochází z chudé rodiny, překvapivě přerušuje Yuddyho tím, že zná celý ten mýtus, sotva ho Yuddy začal vyprávět. Výsledkem je ponížít tu historku, tvoření mýtů obecně a konkrétněji Yuddyho nebezpečný romantický přístup k životu... Když je Yuddi mrtev, pravda, nyní vyslovena hlasem vypravěče v podání Tidea (ve skutečnosti jde o hlas Yuddyho, pozn. autora), vyjde najevo: ten pták byl mrtvý již od začátku.”<sup>1</sup> „... nakonec se ukáže, po té co Yuddy odletí na Filipíny, že beznohý pták není zobrazením někoho s nespoutanou energií, ale bytosti, která je narozena již mrtvá.”<sup>2</sup> „Historka o ptákovi, trochu podobná těm, které najdeme v Borgesových krátkých povídkách (J. L. Borges, argentinský spisovatel a kritik 20. stol., pozn. autora), se stává příhodným epitafem pro Yuddyho samotného.”<sup>3</sup>

Druhou hlavní mužskou postavou je již zmíněný policista a později námořník Tide. Je to velmi sympatický muž a do děje vstupuje, když na ulici potká zničenou Lizhen a pak se jí snaží pomoci dostat se z citové krize, způsobené jednostranným rozchodem s Yuddym. I když Tide vypadá že by měl o Lizhen zájem, z její strany se nezdá být žádný romantický cit vůči Tideovi, a tak jsou jen přátelé. Tide se projevuje jako spolehlivý, slušný a cituplný muž, téměř přesný opak Yuddyho. Asi v půlce filmu najednou zmizí (stane se námořníkem a odjede z Hong Kongu), aby se objevil ke konci filmu, kdy se potká s Yuddym na Filipínách. Yuddymu pomůže, když ho okradou a pak i přežít boj s gangstery, od nichž si Yuddy nechá udělat falešný pas a nehodlá za něj zaplatit a oběma se podaří dostat se do vlaku a ujet. Ve vlaku však někdo z nich Yuddyho najde a zastřelí. Tide je s ním během jeho posledních chvil a během nich ho nechá uvědomit si marnost jeho života.

Úplně poslední záběr je zcela matoucí. Vidíme v něm naprosto neznámou postavu, která se z ničeho nic objeví na posledních pár minut. Je to muž v pokoji, který se připravuje k odchodu, obléká si sako, dává si do kapsy velký svazek bankovek a češe si vlasy přesně takovým způsobem, jako Yuddy v průběhu celého filmu. O tom, co tím Wong myslel můžeme jen spekulovat.

---

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*; str. 27

2 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 55

3 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 33

Třetí a poslední důležitá mužská postava je Yuddyho kamarád Zeb, který je zamilovaný do Mimi, která si toho je od začátku vědoma, ale nemá nejmenší zájem se Zebem navazovat jakýkoli vztah. Zeb se poprvé objeví ve chvíli, kdy je Mimi poprvé u Yuddyho doma. Yuddy a Mimi se líbají na posteli a do toho na scénu vstoupí Zeb, který přijde oknem, jako kdyby to byla ta nejnórmálnější věc na světě. Později (již zamilovaný do Mimi), když Yuddy odletí na Filipíny, se začne stylizovat od Yuddyho vzhledu, má podobně učesané vlasy a jezdí v jeho autě, s marnou nadějí, že by tak mohl získat srdce své vytoužené dívky.

Napříč celým dějem se táhne základní motiv kolapsu ve vztazích, jakési nemožnosti intimního sblížení. Tento motiv je patrný ve všech Wongových dílech a vysloužil mu u mnoha kritiků pověst „romantického autora“, což Wong sám odmítá (youtube3) „Nejvýraznějším rysem tohoto neobyčejného filmu - patrným i ve shrnutí děje - je neustálé, často zmiňované téma neřešitelné nemožnosti lásky, citová spojitost výrazně zvyšující svou komplexnost od Wongova předchozího filmu. Mnohá romantická párování jsou naznačována, začnou se vytvářet a pak kolabují. Lizhen i Mimi chtějí obě Yuddyho, ale co Yuddy opravdu chce je jeho matka. Tide touží po Lizhen a Zeb zase po Mimi.“<sup>1</sup> „Jako výsledek žádný příběh nemá šťastné zakončení a všichni končí ve druhé jakosti. Láska je buď naprosto sobecká a vykořisťovatelská (Yuddy a jeho nevlastní matka), nebo je to nudně předvídatelná sekvence přátelství, sexu, soužití a svatby, které je nutno se za každou cenu vyhnout (Yuddy a Lizhen), nebo je to boj o dominanci a soutěž o to, kdo má menší zájem (Yuddy a Mimi), anebo nedojde ani do stádia, kdy můžeme mluvit o vztahu (Tide a Lizhen, Zeb a Mimi).“<sup>2</sup>

Ruku v ruce s nemožností romantické lásky jde i motiv samoty, kterou Wongovy postavy prožívají. „Obdobně v *Days of Being Wild*, s výjimkou scény v Queen's Café, kde jsou nějakí lidé vidět v pozadí, ve všech scénách z Hong Kongu, je pozornost plně zaměřena na jednu, dvě osoby, nanejvýše tři. Je to skoro jako kdyby byl Hong Kong neobydlené město. Su Lizhen pracuje na fotbalovém stadionu South China Athletic Association (SCAA), ale kromě Yuddyho nikdy nevidíme žádné zákazníky (až na jednu krátkou scénu na konci filmu, pozn. autora) a jediný viditelný důkaz jejich existence jsou prázdné lahve Coca-Coly, které po nich zůstávají. Touhle metodou Wong umocňuje sociální izolovanost svých postav.“<sup>3</sup> Kromě vykreslování emocí a postav, věnuje Wong

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*; str. 18

2 LALANE, Jean-Marc; *Wong Kar-Wai*; str. 55

3 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 36

velkou pozornost zachycení atmosféry, a ještě větší, když se jedná o atmosféru Hong Kongu šedesátých let, což je vlastně jakýsi pokus o rekonstrukci jeho vzpomínek z mládí. Šedesátá léta jsou vidět na každém detailu scén, kompozice, hudby a také hře světla a barev. „Řekl jsem Chrisovi (Doylovi, kameramanovi), že chci udělat „monochróm“, film téměř vysátý od barev. Je to film ohledně různých druhů depresí a bylo potřeba, aby to bylo velmi jasné, v jádru silné. To pro Chrise vytvářelo spoustu problémů: hodně filtrů, málo světla, hodně těžká práce se zaostřováním. To je jeden z důvodů, proč nám trvalo natáčení tak dlouho.”<sup>1</sup> „Tento rytmus se také projevuje ve změnách mezi velmi krátkými a extrémně dlouhými záběry a oba tyto druhy se v úmyslech zdají být spíš expresivní než narativní. To je další z důkazů důsledné propracovanosti Wongova přístupu... Tento podrobný systém (jehož přesnost se rodí z bližšího zkoumání) byl zjevně myšlen k použití jako struktura pro film, doplňující tak otupělé a jednotvárné vyprávění, jenž muselo zmást své diváky, kteří čekali, že uvidí své oblíbené hvězdy něco dělat, předvádět, spíš než postávat a mluvit.”<sup>2</sup> „Tento film je tedy Wongovým prvním pořádným dílem nálady, kde postavy převládají nad příběhem. Náladu postavy nechává napospas moři melancholie a duševní únavy. Film se odehrává především v noci. Krajina je krajinou prázdných schodišť, bran a uliček, kde pouliční lampy vrhají ostré stíny. Su Lizhen a policista, který ji doprovází, ve stylu Antonioniho, touto osamělou krajinou, jejich tváře odráží světla projíždějících aut; prázdná telefonní budka září jako maják v noci a předpokládá hluboký význam (Tide u této budky čeká na telefonát od Lizhen). Čas je stráven čekáním na milence, kteří nikdy nepřijdou. Yuddyho bezcílňá existence se ukazuje skrz jeho preferované pozice: buď je rozvalený na židlích, nebo na posteli. Dokonce ani v milostných scénách se Su Lizhen a Mimi není ukázán při aktivním milování, ale vždy až jak leží po pohlavním styku natažený na posteli.”<sup>3</sup>

## **4.2. *In the Mood for Love***

Volným pokračováním, jakýmsi druhým dílem, je *In the Mood for Love*. Mnozí k tomuto filmu vzhlíží jako k Wongovu nejlepšímu filmu vůbec. To je jistě z velké části dáno množstvím ocenění a nominací na ocenění, které si snímek ve světě filmové kritiky vydobyl a které je i na Wong Kar-Waiovi běžné standardy enormní. Na úspěchu se možná podílí i fakt, že laická i odborná veřejnost již byla na element Wong Kar-Waie

---

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*; str. 26

2 tamtéž str. 21

3 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 35



připravena, ba co víc po úspěchu předchozího filmu na renomovaném festivalu v Cannes ho pravděpodobně i napjatě očekávala. Wong Kar-Wai už totiž nebyl brán jako neznámý autor, který vytvořil zdlouhavý film s minimem děje, jak tomu bylo v případě *Days of Being Wild*. Teď již lidé chápali jeho výrazové prostředky, věděli, co na filmu sledovat a co od něj očekávat, jeho styl již měl své místo na slunci.

Příběh vypráví o dvou lidech, kteří začínají jako úplní cizinci a okolnosti je k sobě neobvyklým způsobem přiblíží. Paní Su Lizhen (o které se však mluví jako o paní Chan, podle jména jejího manžela) si pronajme v jednom hongkongském bytě pokoj a v ten samý den si pan Chow Mowan pronajme pokoj ve vedlejším bytě. Manžel paní Chan je často pryč na služebních cestách v Japonsku. Manželka pana Chow je zase často dlouho do noci v práci. „Říct, že vztah, jenž se mezi nimi vytváří, by byl klišé, je poněkud zdrženlivé prohlášení, avšak od začátku filmu je zde jasná pravděpodobnost, že se tak stane. Film se to ani nesnaží nijak schovat. Filmy neexistují ve vakuu a pozornost beztak dělá předpoklad vztahu naprosto očividným (jsou zde pouze dvě hlavní postavy). K tomu navíc nikdy nevidíme tváře patřící jejich druhům (fakt, který také není žádným tajemstvím), což ještě více upíná naši pozornost na dvě hlavní postavy, jenž jsou z našeho pohledu uzavřeni jako zvířata v kleci.” (www19) Obě postavy jsou chyceny ve vztazích bez lásky. Pan Chow chodí denně do práce jako novinář a když má jeho manželka službu dlouho do noci, jde spát, takže se spolu vlastně stále míjejí. Paní Chan pracuje jako sekretářka, kde pomáhá svému šéfovi tajit jeho nevěru před jeho manželkou a když přijde domů, nikdo jí nečeká. Navzdory tomu, že jsou stále obklopeni svými sousedy a domáčími, což jsou osoby velice společenské a komunikativní (na naše poměry se mohou místy zdát až dotěrní), jsou uvězněni ve vnitřní samotě a opuštěnosti. Později oba zjistí, že je spolu jejich protějšky podvádí, čímž se naplňují jejich nejhorší obavy. Pan Chang a paní Chow spolu za jejich zády udržují milostný poměr a lež se již stala denní rutinou. Pan Chow chtěl vždycky psát povídky, ale podle svých slov nikdy nevěděl jak začít. Po té co je okolnosti přivedly blíže k sobě se pan Chow rozhodne za pomoci paní Chan začít psát, a tak se začnou pravidelně scházet, nejdříve v pokoji pana Chow a později v pronajatém pokoji v hotelu, jehož číslo (na které je jeden velmi výrazný záběr) je 2046. Oba dva v marné snaze pochopit jednání svých druhů začnou na svých schůzkách napodobovat to, co podle nich musí dělat „ti druzí dva”, nacvičovat situaci, kdy se svého partnera zeptají, zda je nevěrný, nebo spolu obědvají a navzájem si

vyberou oblíbená jídla svých protějšků, možná proto, aby se jim cítili blíže. Nikdy však mezi nimi nedojde k milostnému vzplanutí a oba se snaží nebýt jako „ti druzí“ a zůstat pouze důvěrnými přáteli.

„Na první pohled vypadá kontext velmi vřele a výživně, z části proto, že je tak hluboce spojen s Wongovými vzpomínkami na jeho dětství pětiletého šanghajského imigranta z té doby i místa. Tato iluze je však rychle rozehnána. Dusivý konformismus a pokrytectví té doby je evidentní všude, možná nejvýrazněji v rozhodnutí manažera střední třídy u přepravní společnosti pana Ho, že jeho kravata je příliš „okázalá“, ačkoli jde na schůzku se svojí milenkou a očividně nemá žádné výčitky, že podvádí svou ženu. Z hlediska vyprávění, ten nejdůležitější (a nejlogičtější) důsledek rozhodnutí zdůraznit společenský kontext, je, že Wong poprvé ve svém filmu nepoužívá hlas vypravěče, jelikož jedinec zde teď není tak důležitý. Navzdory tomu, že je zde nové zaměření na sociální kolektivitu, Wong jen sotva opustil jeho zájem v prozkoumání povahy subjektivity. Film začíná dynamickou kompozicí výrazné červené a bílých nápisů, doprovázenou naprostým tichem. Poetické nadpisy, které následují, respektující sílu nesourodosti, která tkví ve všech rozdílech obou pohlaví, přesto však zdůrazňuje možnost jemné symbiózy mezi oběma protagonisty. V tomto příběhu žena nebude obětí:

Okamžik nehybnosti.

Ona drží hlavu sklopenou, aby se k ní mohl přitisknout.

On to ale nedokáže. Nemá odvalu.

Ona se otočí a odejde.”<sup>1</sup>

„... Wong připouští, že Michaelangelo Antonioni nejvýrazněji ovlivnil jeho film. Často, když spolu dvojice kráčí, kamera poněkud zvrhle zůstává na jejich středu, namísto běžnějšího snímání jejich tváří tak rychle jak to jen jde při zachování normálního obrazu. Wong řekl, že tato technika je použita především v interiérech, aby tak vytvořila dojem, jak věci vypadají pohledem pětiletého - jinými slovy pohledem jeho jako dítěte - ale také to vypadá, že si hraje s očekáváním diváka. To, co je zde stimulováno za hranicí divákovy vlastní sexuální touhy, je jeho či její touha vidět vždy víc, neuskutečnitelná touha spojená s neuskutečnitelnou touhou dvojice jednoho po druhém... Vizuální efekt je rozšířen do kostýmů, práce s kamerou a kompozice.

---

1 BRUNETTE, Peter; *Wong Kar-Wai*; str. 88

Vynikající realizace vzdorování sexuálními silám je dosažena ve více jak dvaceti kusech nádherných šatů (cheongsam), jenž Lizhen v průběhu filmu nosí. Přiléhavé a těsně obtočené, dokonce i okolo krku, jsou šaty velice smyslné a zároveň velmi potlačující. Neobyčejně zářivé květinové vzory, které její cheongsamy často zdobí, vypovídají o životě plném chuti, jenž může být vizuálně symbolicky prezentován, ale nemůže být doopravdy žit. Ještě více fascinující je, jak Wong neustále používá změnu šatů, aby upozornil na časovou mezeru mezi dvěma po sobě jdoucími scénami, o nichž bychom si jinak mysleli, že jsou jedna. Například dvojice spolu hovoří na ulici a je zde střih z jiného úhlu na tom samém místě, který vypadá zcela časově návazný. Najednou si však všimneme - především pokud jsme film již třikrát viděli - že Lizhen na sobě má jiné šaty a uvědomíme si, že se jedná o dvě různé schůzky. Co je tím samozřejmě zvýrazněno, je to, že se jejich schůzky opakují. Barvy jsou užívány expresivně, obzvláště v hotelovém pokoji, kde Mowan píše svůj příběh a v němž se setkávají zjevně ne proto, aby měli sex. Tam jsou barvy bledé a nápadné a pohyb Lizhen chodbou do Mowanova pokoje je doprovázen sérií vynechaných střihů, což se jinde ve filmu nevyskytuje (Toto vynechávání střihů poskytuje propracovaný pohled do psychologické obtížnosti, kterou prožívá tím, že jde do jeho pokoje.)<sup>1</sup> O symbolice šatů paní Chan se ve své knize zmiňuje i Stephen Teo. „Podle mého názoru mohla Maggie (Maggie Cheung, herečka hrající paní Chan, pozn. autora) dát víc najevo svojí „temnou stranu“ její postavy jen tím, že byla sama sebou: sladká a zdrženlivá, chladná a žhavá zároveň, naznačující touhu, ale navždy ji potlačující... Její manžel jí sice zradil, ale ona nezradí svého manžela. Všechny tyto protiklady jsou promítnuty v cheongsamech, které nosí (cheongsam je kantonské slovo znamenající „dlouhé šaty“ odkazující na tradiční oděv, v obecné čínštině známý jako qipao): zakrývá krk i prsa, ale nabízí letmá zhlédnutí stehů skrz boční rozparky - jinými slovy žena může být zároveň počestná i svůdná.“<sup>2</sup>

Wong ve filmu používá střihové prostředky, které vyvolávají nejistotu toho, co právě vidíme. Ve scéně, kdy jsou spolu pan Chow a paní Chan sami na ulici před domem a zkouší si představit jak to mezi jejich protějšky muselo začít, používá Wong přesně tento způsob. „Toto opakování je velice důvtipné hned z několika důvodů. Přivádí rovnou motiv hraní, bez toho, aniž by ho Wong předem uvedl. Není žádné vysvětlení proč se Lizhen a Chow rozhodli k tomuto herectví, a my si tak nemůžeme být jisti, jestli si z nás Wong snaží dělat legraci nebo ne. Jsou tyto scény iluze? Snění?

1 tamtéž str. 90 a 91

2 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 123

Nemůže být celá pletka mezi Lizhen a Chowem iluze? Malý sen, jenž může zmizet? Na druhou stranu pokud přijmeme opakované scény v jejich nominální hodnotě - že jsou na úrovni hraní - pak je tato pletka pouze předstíraná, šaráda, jenž se případně může zvrhnout, protože se z ní stane skutečná milostná aféra a tím skončí předstírání. Připravují se Lizhen a Chow na to, až se jejich pletka stane skutečnou? Nebo se stejně tak připravují, až své partnery budou konfrontovat s jejich nevěrou (kde budou v morální výhodě, protože jen hráli že jsou nevěrní)? Ať to vidíme jakkoliv, tato úroveň hraní nás uvádí přímo do srdce celé pletky, kde Lizhen a Chow vzájemně „hrají“ své protějšky.”<sup>1</sup>

„*In the Mood for Love* se vrací do atmosféry Hong Kongu v šedesátých letech, kterou Wong tak dobře popsal v *Days of Being Wild*. Tudíž je tu pokušení vidět film jako neoficiální druhou část *Days of Being Wild*. Spojení s Wongovým druhým filmem je také nastíněno tím, že se ve filmu objevuje Maggie Cheung. Ta hraje vdanou ženu s dívčím jménem Su Lizhen, což je stejné jméno, jaké měla její postava v *Days of Being Wild*. Měl Wong v úmyslu pojmenovat obě postavy stejně? Pokud ano, pak se Su Lizhen vyvinula z láskou roztoužené, svobodné mladé dívky z prvního filmu do vyspělejší, i když stále citově zranitelné vdané ženy ve filmu pozdějším. Mající těch deset let, které dělí obě díla, vzhled Maggie Cheung - ačkoli nestárnoucí - má postoj a sečtělou, která odpovídá její nové roli... Navzdory podobnostem obou filmů je pravděpodobně nejlepší, vidět je jako oddělené práce. Rozdíl v tématu a věčné podstatě staví tyto filmy od sebe: jeden pojednává o divokosti a nestálosti svobodného mládí a druhý o usazených dospělých přibližujících se střednímu věku. Příběh filmu *In the Mood for Love* se točí okolo manželství a předpokladu (nebo možná iluze) věrnosti...”<sup>2</sup>

Pan Chow ve se jednou zmíní o tom, co dělá, když má tajemství, které nechce nikomu říct. Jde do hor, najde strom, udělá do něj díru a do té díry tajemství pošeptá. Pak ji ucpe hlínou, aby nemohlo uletět a zůstane tak navždy v tom stromě. Na první pohled se to zdá být detail, bez většího významu. Ten to získá až na konci filmu, kdy se pan Chow vydá do Kambodži, kde šeptá do díry ve stěně rozpadlého chrámu, kterou pak ucpe hlínou a trávou, a ještě větší význam to nabývá s dalším filmem, kde se tento motiv často opakuje.

---

1 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 121

2 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 115 a 117

### 4.3. 2046

Nejkomplexnější ze všech Wongových filmů z hlediska děje, vyprávění i použitých technik je *2046*. Právem se o něm mluví jako o vrcholné práci Wong Kar-Waie. Stephen Teo se o okolnostech natáčení zmiňuje slovy: „Neobyčejné okolnosti vzniku Wongova posledního díla, osmého celovečerního filmu *2046*, jsou nyní legendární. Wong strávil dlouhých pět let natáčením toho filmu, čímž překonal rekord v jeho vlastní metodě volnomyšlenkářské, časově rozsáhlé a improvizované tvorby filmu. *2046* je film který Wonga zaměstnával po nejdelsí dobu v celé jeho kariéře. Wong uvedl, že na projektu začal pracovat již v roce 1997...”<sup>1</sup> Když vezmeme tento rok jako základ, dostaneme se až na dobu sedmi let (během kterých však pracoval i na jiných filmech), což je v těžkém kontrastu s rychlostí, jakou se vypořádal se snímkem *Chunking Express*. Z neustálého prodlužování natáčení a odkládání termínů dokončení vyvstal i vtip, údajně z řad štábu, že název filmu *2046* je ve skutečnosti datum jeho vydání. (www20) Během těch let však Wong nezahálel a vytvořil dílo, jenž je propracované i do těch nejmenších detailů.

Děj se dá rozdělit do dvou částí, jedna se odehrává v šedesátých letech a druhá je smyšlený příběh povídky z budoucnosti. Ústřední postavou je nám již dobře známý Chow Mowan a tentokrát se nejedná o pouhou shodu jmen, Chow Mowan je onen muž, který byl hlavní postavou i v předchozím filmu *In the Mood for Love*. Je však o něco starší, nosí knírek a chováním se již vůbec nepodobá citlivému gentlemanovi, jakým byl. Stal se z něj spisovatel, píšící erotické povídky, aby se uživil. Do toho střídá mnoho partnerek, ale vždy jde spíš o vztahy na jednu noc. Podobností a odkazů na ostatní filmy je zde mnoho a budu se jimi zabývat později, v závěru práce.

Pan Chow, jenž se vrátil do Hong Kongu ze Singapuru, se z nostalgické vzpomínky rozhodne nastěhovat do hotelového pokoje číslo 2046. Pokoj se však upravuje a on nakonec souhlasí s tím, že se v mezičase nastěhuje do pokoje 2047 hned vedle. Nakonec se do pokoje 2046 nenastěhuje, protože se již zabydlel a místo toho do něj přijde dívka jménem Bai Ling. Bai Ling je velice přitažlivá a podle vzhledu, stylu oblékání a dalších indicií lze usuzovat, že se jedná o luxusní prostitutku či kurtizánu. To nám však Wong nikdy přímo nesdělí. Pan Chow nakonec s dívkou naváže nejprve přátelský vztah a zanedlouho na to se z nich stanou milenci. Poté co jsou spolu poprvé, na pokoji 2046, Chow Mowan dívku raní, když jí chce za při odchodu zaplatit za

1 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 134

prožitou noc. Ona to však s nadhledem přijme a místo nabízených 200 HK\$ si vezme 10 se slovy, že se jedná o „slevu“ a kdykoli navštíví její pokoj, bude mu účtovat stejnou částku. Stane se z toho zvyk a i přes to, že spolu mají běžný milenecký poměr, pořád ho udržují. Chow Mowan není Bai Ling věrný a bez sebemenších výčitek ji podvádí. To by jí ani tolik nevadilo přestože ho miluje, ale nechce, aby s ní zacházel jako s jakoukoli jinou. Chow ji naprosto bezcitným způsobem řekne, že takhle zachází se všemi ženami a ani v jejím případě nebude dělat výjimku. Tím se ve zlém rozejdou.

Během těchto peripetií jsou nám vykreslovány osudy další dvojice a tou je dcera majitele hotelu se svým přítelem. On je Japonec a to je fakt, který její otec nedokáže přenést přes srdce a tvrdě se proti tomu staví. To je vůbec poprvé, kdy Wong použil jako příčinu neuskutečnitelné lásky sociální problém, navíc artikulovaný nevybíravou podobou rasismu. Dcera majitele se nedokáže otci vzepřít a její přítel tak odjede zpět do Japonska. Pan Chow dceři majitele později pomáhá tajně udržovat s její láskou kontakt prostřednictvím dopisů a začne se mezi nimi vyvíjet přátelství. Ona má moc ráda povídky s tematikou bojových umění a přesvědčí ho, aby změnil tematiku těch svých a zkusil také nějakou napsat. Začnou se tedy scházet u pana Chow v pokoji, kde společně píšou. Z toho vznikne nápad napsat román, původně s názvem 2047, později 2046.

Tím jsme se dostali k druhé části filmu, která se odehrává v románu 2046. Je to román žánru science fiction, jehož děj se odehrává v budoucnosti. Je o muži, který jede vlakem z města 2046, kam lidé jezdí hledat své vzpomínky, protože tam vše zůstává neměnné, a odkud se ještě nikdo nevracel. Proto také nikdo neví, jak dlouho trvá cesta zpět. Jako jediný cestující propadá během cesty různým náladám a jedinou společností mu dělají androidi (ženského pohlaví) s opožděnými citovými reakcemi. Chow promítá do svého vyprávění to, co vidí okolo sebe a to co prožívá a sám se vidí jako muže ve vlaku. 2046 pro něj není název města, ale číslo pokoje. Muž z vlaku je Japonec, který se snaží přesvědčit jednu z androidů, aby s ním odešla. Tím je dceři majitele jasné, na jaký motiv postavy vytvořil. On však vidí místo Japonce sám sebe a vznikají tak dvě alegorické roviny tohoto románu.

Děj je značně spletitý, také díky Wong Kar-Waiově práci se stříhem a vyprávěním. Přísluší však ještě zmínit, že pan Chow nakonec odjede do Singapuru, zde po nějaké době najde svou starou známou, která se v příběhu tu a tam mihne, jako nepochopitelné intermezzo. Je to profesionální hazardní hráčka, o níž se mluví jen jako

o „Černém pavouku“. Panu Chowovi pomůže vyhrát nazpět peníze, které prohrál, aby se mohl vrátit do Hong Kongu. Tato „gamblerka“ se Chow Mowanovi představí jako Su Lizhen, což je jméno jeho jediné lásky z filmu *In the Mood for Love*.

Wong v tomto filmu nechal hodně zapracovat element dvou rovin filmu; roviny skutečné a roviny smyšlené povídky. Ve „skutečné“ části filmu do třetice výborně vykreslil atmosféru Hong Kongu šedesátých let se všemi prvky, které použil v předchozích dvou reprodukcích té doby. Tentokrát byla jeho inovace v tom, že použil poprvé širokoúhlý formát „Cinemascope“. V úzkých chodbách hotelu a malých pokojích to tak vyvolává dojem, že jsou postavy uvězněny v okolním prostředí. Opět zde používá hojně hlasu vypravěče, který zde lehce převažuje nad dialogem. V pasážích ze smyšleného románu pak dotáhl svou obvyklou hru s barvami k dokonalosti, jelikož na poli vědecko-fantastické povídky nebyl vůbec vázán konvencemi a mohl tak dát plný průchod svému estetickému citění barev. „... je to klasický Wong Kar-Wai, typicky řízený postavami, ničím neomezený a atmosferický... Jako i jeho mnohá jiná díla má nezaměnitelný truchlivý tón, přetížený vše prostupujícím pocitem smutku, fatalismu a rezignace, ačkoli nálada je ukonejšena Wongovou bezvadnou uměleckou zručností a dobrou příchutí. Základ filmu je lidská citová reakce na změnu, která se projeví v průběhu času; zpožděná reakce, jenž zasáhne ve chvíli, kdy změna začne být jasná. Motiv zpožděné reakce setrvává v průběhu filmu s tím, jak nám Wong opakovaně ukazuje postavy, které jsou pomalu zdolány bolestí z rozdělení či ztráty lásky. Je to také ústředním tématem vědecko-fantastické části filmu, kde androidi přijímají lidské emoce skrze opožděnou reakci.”<sup>1</sup>

---

1 TEO, Stephen; *Wong Kar-Wai*; str. 136

## 5. Závěr

Na předkládanou studii můžeme pohlížet v zásadě ze dvou různých úhlů. První je z hlediska informativního a druhý z hlediska hypotézy o užších souvislostech výše zmíněných skupin filmů. Z hlediska informativního, je tato práce první studií v českém jazyce, zaměřenou výhradně na osobu Wong Kar-Waie coby filmového režiséra, a zprostředkovává českému čtenáři základní informace o stěžejních dílech jeho tvorby. Co se týče hypotézy, o obsahových a formálních analogiích, jež lze mezi jednotlivými Wongovými díly nalézt, a co se týče cíle, jenž jsme si v úvodu práce stanovili, to jest poukázat na explicitní i implicitní motivy a prvky, jež svědčí o zamýšlené provázanosti Wongových děl, pokusme se nyní nastínit odpověď a výsledek práce v závěrečném shrnutí.

Předně je třeba konstatovat, že všechny filmy od Wong Kar-Waie mají zjevně společné prvky. Některé z jeho děl jsou si však mnohem „podobnější“, a filmy, jimiž jsme se v předkládané studii zabývali, působí vedle těchto „podobnějších“ samostatnějším dojmem. V případě dvojice filmů *Chunking Express* a *Fallen Angels* jsou provázanosti, vzájemné odkazy a podobnosti vcelku transparentní. K vzájemné podobnosti oba filmy v podstatě předurčuje Wongův původní záměr pojmout druhý z filmů jako součást prvního. Shrňme si nyní analogie obou filmů, jež se nám podařilo během stěžejní části práce nalézt: Po obsahové stránce je patrná souhra místa i času děje, tj. Hong Kong devadesátých let, a podobné je dokonce i prostředí špinavých hongkongských ulic a obchodů. Stejná nemožnost nalezení či udržení romantického vztahu, která je sice jedním z motivů spojujících celou Wongovu tvorbu, ale zde má svůj charakteristický projev, shodně pojatý u obou filmů. Dále jsme narazili na četné přímé odkazy a narážky ve *Fallen Angels* na svého „předchůdce“: postava jménem He Qiwu, jíž v obou filmech hraje Takeshi Kaneshiro, je s ní spojeno číslo 223, představí se nám stejným monologem a má tělesné problémy z jezení konzervovaného ananasu; bistro Midnight Express; dívka, která se stane letuškou; dívka, která chodí do bytu muže, kterého miluje v době, když tam není; dívka s nápadně blondatými vlasy, ... - a nepochybně bychom mohli jmenovat i mnoho dalšího. Po stránce formální se nám podařilo postihnout shodně pojaté vizuální efekty, z nichž určitě uvedme alespoň



„undercrank” (rozmazaný záběr za pomoci snížení počtu snímků za vteřinu a následné navrácení filmu do normální rychlosti). Dále obdobné hudební motivy, užití populární hudby, často přezpívané čínskými interprety.

U „tria z šedesátých let”, jemuž jsme se věnovali v druhé části práce, je situace složitější už tím, že jsou filmy k porovnání tři, a poslední z nich, vznikající postupně po dobu sedmi let, navíc představuje velmi komplexní dílo již sám o sobě; mohl by jistě být předmětem zvláštní samostatné studie. Pokusme se nicméně shrnout výsledky naší práce i v této části komparace. Vztah mezi třemi uvedenými filmy bychom mohli nazvat „volné variace”, spíš než je přímo označovat výrazem „trilogie”. Bezpochyby se jedná o variace, neboť se v nich objevuje podobná atmosféra, prostředí i hlavní citová zápleтка, navzájem se ovšem liší zpracováním i žánrem. Míra volnosti těchto variací se liší dle analogií ve vzájemném porovnání všech tří filmů mezi sebou. Viděli jsme, že například dvojice *In the Mood for Love* a *2046*, je v některých konkrétních ohledech provázána naopak těsně, předně hlavní postava v obou filmech koresponduje, a krom toho na sebe filmy dokonce chronologicky a dějově navazují.

Uvedme podobnosti nalezené u všech tří filmů zároveň: herecké obsazení; doba; atmosféra; prostředí; frustrace z neuskutečnitelné lásky; motiv vyprázdněných ulic Hong Kongu, který podtrhává osamělost postav; hudba anebo jméno hrdinky Su Lizhen. Další podobnost můžeme vidět v tom, že hlavní hrdina má kamaráda, který je trošku nemožný, alespoň co do komunikace s opačným pohlavím. Je to Yuddyho kamarád Zeb, který se marně pokouší udělat dojem na Mimi. A jinde je to plešatý kamarád pana Chow. V práci jsme krom toho odhalili i mnohé z implicitně vyřčených detailů, jež se týkají více či méně shody pouze dvou ze tří snímků.

Konstatujeme jako jeden ze závěrů naší studie, že *Days of Being Wild* a *In the Mood for Love* si nejsou navzájem tak blízko, jako je každému z nich blízko třetí film. I přesto mezi nimi najdeme pojítka, která je k sobě svým způsobem vážou. Předně je to výrazný motiv nudy, vše je jí obklopeno a nelze se jí vyhnout ani chvilkovými pokusy o vysvobození. Ať už se jedná o nudu, kterou prožívá jedna Su Lizhen na fotbalovém stadionu, nebo druhá Su Lizhen sama a opuštěná ve svém pokoji. S tím souvisí i střih a proudění děje. Děj je v obou případech velmi pomalý a hlavní důraz je na vykreslení

emocí postav, čímž se z děje stává určitá „ne-akce“. Oba hlavní protagonisté mají také svou historku, jeden o beznohém ptáku a druhý o ukládání tajemství do díry ve stromu. Na tomto místě je třeba podotknout, že obě dvě historky se objevují ve filmu třetím.

*2046*, jak jsme si již naznačili, obsahuje nejvíce souvislostí a odkazů, a to nejen se zbývajícími dvěma filmy, ale napříč celou Wongovou tvorbou. Můžeme se domnívat, že je to do jisté míry dáno rozsáhlostí období, po němž film vznikl, a během něhož se Wong zároveň věnoval i tvorbě jiných děl. Spolu s *In the Mood for Love* tvoří *2046* nerozlučnou dvojici, přičemž je poměr mezi nimi neskrývaný. Postava Chow Mowana je základním kamenem obou dějů, i když bychom mohli říkat i jednoho děje, protože jde lineárně v naprosto logické posloupnosti. Postava pana Chow však výrazně změnila ve druhém filmu své chování, kterým je téměř naprosto totožná s chováním postavy Yuddyho z prvního filmu. Další přímé spojení je pokoj číslo 2046, nebo žena, jenž pomáhá panu Chow v psaní. O vědomé spojitosti mezi filmy se dokonce Chow ve *2046* zmíní, když odpovídá na návrh Faye, že by spolu mohli začít psát slovy: „... Jednou už jsem spolupracoval při psaní...“ Jinou větou opět potvrzuje, že se jedná o toho samého Chow Mowana. Když se zarazí nad shodou jmen: „... Dříve jsem miloval ženu, která se také jmenovala Su Lizhen.“, kde je však shoda nejen jmen, ale i herečky Maggie Cheung, ale postava je to pravděpodobně jiná. Hned první záběry *2046* připomenou historku o díře ve stromu, protože vidíme jakýsi kruh, do nějž postupně různé postavy šeptají, a celá historka se objeví ve filmu ještě několikrát. Menší inovací pro třetí film je element neuskutečnitelné lásky, který nevychází zevnitř, ale zvenčí v podobě otce, který nechce své dceři dovolit vztah s jejím přítelem. Faye se s vnitřní bolestí srovnává tím, že mluví sama se sebou japonsky. To můžeme vidět jako jemnou obdobu policisty 663 z *Chunking Expressu*, který pro změnu mluví se zařízením bytu. Najdeme třeba i záběry z taxíku, silně připomínající *Happy Together*, ale to jsou jen nepřímé a okrajové jevy. Na postavě pana Chowa nás však nutně zaujme jeden moment, kdy si upravuje vlasy stejným způsobem jako Yuddy, čímž okamžitě připomíná poslední scénu *Days of Being Wild*, kde se neznámý muž připravuje k odchodu, je elegantně oblečen, bere do kapsy balíček karet a velký obnos peněz, tím samym způsobem si upraví vlasy a odejde. V obou případech jde o Tonyho Leunga. Opakováním motivu česání vlasů působí, jako kdyby Wong Kar-Wai po třinácti letech odpověděl na otázku, kdo byl ten záhadný muž.

Čas děje obou filmů tomu sice nenasvědčuje, protože *Days of Being Wild* se odehrává na začátku šedesátých let a *2046* na konci, ale právě ten poslední záběr je tak nespecifikovaný, že ho můžeme zařadit kamkoliv.

Na základě výše uvedených poznatků konstatujeme, že první dva filmy spolu jednoznačně souvisí. Ze zmíněné „trilogie“ spolu však jednoznačně souvisí jen *In the Mood for Love* a *2046*. Třetí film je s nimi spojen velmi těsně, avšak navzdory všem podobnostem souvisí s ostatními dvěma jen nepřímo, prostředím, zpracováním, apod.

## 6. Filmografie

### 6.1. Celovečerní filmy

- As Tears Go By (Wong gok ka moon) - 1988
- Days of Being Wild (A Fei jing juen) - 1991
- Ashes of Time (Dung che sai duk) - 1994
- Chunking Express (Chongqing senlin) - 1994
- Fallen Angels (Duo luo tian shi) - 1995
- Happy together (Cheun gwong tsa sit) - 1997
- In the Mood for Love (Dut yeung nin wa) - 2000
- 2046 - 2004
- My Blueberry Nights - 2007

### 6.2. Krátkometážní filmy

- wkw/tk/1996@7'55"hk.net - 1996
- Hua yang de nian hua - 2000
- The Hire - 2001
- Six Days - 2002
- Eros - 2004
- There's only one sun - 2007
- Chacun son cinéma - 2007

Názvy jsou uvedeny v angličtině a v závorkách v originálním názvu (pokud je) s rokem vydání.

Zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/Wong\\_Kar-wai](http://en.wikipedia.org/wiki/Wong_Kar-wai) <cit. 2.4.2008>

<http://www.csfd.cz> <cit. 2.4.2008>

## 7. Bibliografie

- LALANNE, Jean-Marc - MARTINEZ, David - ABBAS, Ackbar - NGAI, Jimmy; *Wong Kar-Wai*; Paris: Dis Voir, [1997?]
- BRUNETTE, Peter; *Contemporary Film Directors: Wong Kar-Wai*; Illinois: University of Illinois Press, 2005
- TEO, Stephen; *World directors: Wong Kar-Wai*; London: British Film Institute, 2005
- www1: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/payne%20for%20site/wongkarwai1.html> <citováno 24.3.2008>
- www2: [http://en.wikipedia.org/wiki/Wong\\_Kar-wai](http://en.wikipedia.org/wiki/Wong_Kar-wai) <cit. 1.4.2008>
- www3: [http://en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Doyle](http://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Doyle) <cit. 1.4.2008>
- www4: <http://www.wkw.freeuk.com/wkw.html> <cit.1.4.2008>
- www5: <http://www.erasingclouds.com/0519chungking.html> <cit. 23.3.2008>
- www6: [http://en.wikipedia.org/wiki/Chungking\\_Express](http://en.wikipedia.org/wiki/Chungking_Express) <cit. 23.3.2008>
- www7: [http://mysite.wanadoo-members.co.uk/wkwfansite/cke\\_rev\\_1.html](http://mysite.wanadoo-members.co.uk/wkwfansite/cke_rev_1.html) <cit. 24.3.2008>
- www8: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/payne%20for%20site/wongkarwei3.html> <cit. 25.3.2008>
- www9: [http://mysite.wanadoo-members.co.uk/wkwfansite/ckeid\\_2.html](http://mysite.wanadoo-members.co.uk/wkwfansite/ckeid_2.html) <cit. 28.3.2008>
- www10: [http://www.wkw.freeuk.com/ckeid\\_2.html](http://www.wkw.freeuk.com/ckeid_2.html) <cit. 29.3.2008>
- www11: [http://www.wkw.freeuk.com/ckeid\\_3.html](http://www.wkw.freeuk.com/ckeid_3.html) <cit. 29.3.2008>
- www12: [http://www.wkw.freeuk.com/ckeid\\_4.html](http://www.wkw.freeuk.com/ckeid_4.html) <cit. 29.3.2008>
- www13: <http://www.ejumpcut.org/currentissue/wongKarWai/index.html> <cit. 31.3.2008>
- www14: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc44.2001/payne%20for%20site/wongkarwei4.html> <cit. 28.3.2008>
- www15: [http://www.wkw.freeuk.com/fa\\_rev\\_1.html](http://www.wkw.freeuk.com/fa_rev_1.html) <cit. 29.3.2008>
- www16: [http://www.wkw.freeuk.com/fa\\_rev\\_2.html](http://www.wkw.freeuk.com/fa_rev_2.html) <cit. 29.3.2008>
- www17: [http://en.wikipedia.org/wiki/Days\\_of\\_Being\\_Wild](http://en.wikipedia.org/wiki/Days_of_Being_Wild) <cit. 30.3.2008>
- www18: [http://www.wkw.freeuk.com/dobw\\_rev\\_1.html](http://www.wkw.freeuk.com/dobw_rev_1.html) <cit. 31.3.2008>
- www19: [http://www.wkw.freeuk.com/itmfl\\_rev\\_1.html](http://www.wkw.freeuk.com/itmfl_rev_1.html) <cit. 31.3.2008>
- www20: [http://en.wikipedia.org/wiki/2046\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/2046_%28film%29) <cit. 1.4.2008>
- youtube1: „Australian interview with Wong Kar-wai Part 1 of 6” <http://youtube.com/watch?v=G9rw2REt3Kk&feature=related> <cit. 1.4.2008>
- youtube2: „Australian interview with Wong Kar-wai, part 2 of 6” <http://youtube.com/watch?v=Nmvi92a0Ldc> <cit. 1.4.2008>
- youtube3: „Australian interview with Wong Kar-wai, part 3 of 6” <http://youtube.com/watch?v=eXrC18WYRaM&feature=related> <cit. 1.4.2008>