

Práce s časem ve filmech Chunking Express a Stvoření pro lásku

Martin Dvořáček

Bakalářská práce
2020

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Martin Dvořáček**
Osobní číslo: **K17129**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Kamera**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:**
Práce s časem ve filmech Chunking Express a Stvoření pro lásku
2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 minut, kamera.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

- a) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.
- b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.
- c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.
- d) Anotace.
- e) Technický scénář.
- f) Štábová listina.

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (atelér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: **dle vnitřní normy**
Rozsah příloh: **dle vypracování**
Forma zpracování bakalářské práce: **tiskovaná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BETTINSON, Gary. *The sensuous cinema of Wong Kar-Wai: film poetics and the aesthetic of disturbance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, [2015]. ISBN 9888139290.

BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. Urbana: University of Illinois Press, c2005. ISBN 0252072375.

Časopisy Sight & Sound, Senses of cinema, Cinemascope, American Cinematographer

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. Jana Běbarová**
Ateliér Audiovizie

Datum zadání bakalářské práce: **13. prosince 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidísová
děkanka



MgA. Irena Kocí
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 13. prosince 2019

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považuji se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 30. 7. 2020

Jméno a příjmení studenta: MARTIN DUOŘÁČEK

podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce analyzuje a popisuje tvůrčí spolupráci režiséra Wong Kar-Waie a kameramana Christophera Doylea se zaměřením na jejich stylově-narativní pojetí plynutí času ve filmech *Chunking Express* (1994) a *Stvoření pro lásku* (2000), které spojuje rozvolněná dramaturgie, avšak jejich tempo je úplně odlišné. V práci jsou oba filmy analyzovány z hlediska tvůrčích postupů, stylově orientačních značek, techniky freezeframe a dramaturgie, s důrazem na využití filmové řeči pro práci s časem.

Klíčová slova: filmový čas, Wong Kar-Wai, Christopher Doyle, *Chunking Express*, *Stvoření pro lásku*, dramaturgie, analýza, kamera

ABSTRACT

This bachelor's thesis analyzes and describes the creative collaboration between director Wong Kar-Wai and cinematographer Christopher Doyle with a focus on their stylistic-narrative conception of the passage of time in *Chunking Express* (1994) and *In The Mood For Love* (2000). These movies are connected by relaxed dramaturgy, but their rhythm is completely different. In this work, both films are analyzed in terms of creative practices, stylistic marks, freezeframe technique and dramaturgy, with emphasis on the use of film language to work with the concept of time.

Keywords: film time, Wong Kar-Wai, Christopher Doyle, *Chunking Express*, *In The Mood For Love*, dramaturgy, analysis, cinematography

Poděkování patří Mgr. Janě Bébarové, která mi velmi pomohla a nasměrovala mě správným směrem. Také mi poskytla většinu užitečných materiálů a podkladů pro napsání práce.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
1.1 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY ČASU VE FILMU	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
2 VYHODNOCENÍ LITERATURY	12
3 WONG KAR-WAI	14
4 CHRISTOPHER DOYLE	15
II PRAKTICKÁ ČÁST	16
5 CHUNKING EXPRESS	17
5.1 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY	19
6 STVOŘENÍ PRO LÁSKU	24
6.1 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY	25
ZÁVĚR	31
ZDROJE	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	35
SEZNAM OBRÁZKŮ	37

ÚVOD

Na filmy Wong Kar-waie jsem narazil po osobním setkání s jeho dvorním kameramanem Christopherem Doylem, který měl na filmovém festivalu Camerimage v roce 2018 seminář s názvem „The language of cinema is images“. Zde vysvětloval své pracovní postupy, a také jakým způsobem přemýšlí při vytváření filmu. Zároveň hovořil o psychologii kameramana a jeho postavení ve štábu. Podle něj nemá smysl natáčet s lidmi, kterým nedůvěřuje, neboť by byl jako tvůrce pouze frustrovaný a film by pro něj znamenal jen práci.

„Člověk musí dělat něco, na čem mu záleží, a pak udělá dobrý film, protože tehdy se celá společná energie věnovaná dílu koncentruje a protne. Například *Stvoření pro lásku* je takovým druhem soustředění energií a zároveň jsme scény zbavili všech zbytečností.“¹ Poté už divák vnímá jen jemu předkládaný druh emoce. Jakákoli informace navíc by mu sebrala z čistého soustředění se na předkládané varianty erotického pnutí mezi dvěma lidmi.

„Jako čínský filmař jsem až donedávna neměl moc finančních prostředků na tvorbu filmů. Nemůžete změnit barvu celé zdi, taky ji nemůžete vymazat, tudíž vezmete, co máte, a zkusíte to přetvořit v něco, co už v záběru bude mít význam. Například jsem vešel do pokoje a řekl si: Dopříc, ta stěna je modrá. Dobře, tedy modrá možná bude jedním z našich výrazových prostředků. Druhý příklad: Dělal jsem v Irsku film s Neilem Jordanem *Ondine: Víla z hlubin* (*Ondine*, 2009) a neustále přšelo. Ne, přšelo třeba půl hodiny a pak přestalo. A režisér se mě zeptal, co budeme dělat? A tak jsem mu řekl: Bude to součást filmu.“²

Tímto způsobem řešení problémů na place i svým charismatickým projevem si mě Christopher Doyle naprosto získal a začal jsem se více zajímat o jeho tvorbu. Skrze něj jsem narazil na Wong Kar-waie a jeho přístup k filmovým obrazům, souvisejícím s jeho předchozími studii grafického designu.

Cílem této práce je nejenom analýza výrazových prostředků užitých pro zachycení plynutí času ve filmech *Chunking Express* (*Chunking Express*, 1994) a *Stvoření pro lásku* (*In the*

¹ ARRI Channel. The Filmmaker's View: Chris Doyle - ARRI is a woman. In: Youtube [online]. Zveřejněno 20. 12. 2017 [vid. 2020-4-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7dQa6A72OWc>

² Tamtéž

Mood for Love, 2000), ale také reflexe tvůrčího stylu dua Wong Kar-wai a Christopher Doyle. Společně se znovu sešli na restaurování *Chunking Expressu* při příležitosti 25 let od jeho natočení. Rovněž je plánováno restaurovat další režisérovy filmy.

Protože v době psaní této práce ještě žádná nová verze nebyla uvedena, budu při analýze pracovat s původními verzemi snímků. Vycházet budu rovněž z rozhovorů, které oba poskytl médiím. Zaměřím se především na analýzu scén, ve kterých byly použity techniky pro práci s časem, na vnitrozáběrový střih a poetické sekvence, ve kterých se s časem pracuje nejvíce.

1.1 Výrazové prostředky času ve filmu

Divák nechodí do kina sledovat pracovní postup výroby, ale pouze jakousi „životní zkratku“. Filmař stejně jako kouzelník neprozradí nic dopředu, ale nechá divákovi prostor pro přemýšlení, uvažování. „Příčiny a následky jsou základem vyprávění, ale stejně tak důležité je to, že se odehrávají v čase.“³ S časem jako výrazovým prostředkem lze pracovat ať už přímo (např. záběr na hodiny), tak i nepřímo (např. zpomalení obrazu, elipsovité struktura vyprávění). „Jednou z hlavních radostí diváka je, že hádá, co se stane dál, a pokud má film správný rytmus, pak veze diváky s sebou, ale nenechá je předběhnout příliš dopředu. Když divák věří filmu na tolik, že hádá, ale zároveň ví, že se mýlí, je chycený.“⁴ A právě tahle vložená logika vyprávění do filmu dělá film dobrým.

Děj filmu se nemusí odehrávat pouze chronologicky, ale jednotlivé scény můžou být různě zpřeházeny. Tyto techniky nutí diváka neustále přemýšlet a nedovolí mu nechat se průběhem děje ukolébat. Rozlišujeme tzv. flashback (zobrazení minulosti), objektivní čas (divák se stává součástí filmového časoprostoru), vnitrozáběrový čas (pohyb předmětů či postav v kompozici), subjektivní čas hrdiny, metafyzický čas a mrtvý čas (zpomalení děje na téměř

³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 118. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴ BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Praha: Euromedia Group, 2019, s. 55. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.

neúnosnou míru např. zdůraznění jedinečnosti okamžiku).⁵ Elipsovité struktura (tu používá Wong Kar-wai) využívá sérii flashbacků, tzv. návratů do minulosti neustále.

Hollywoodští scénáristé neustále bojují s časem, tlačí tempo a zhušťují realitu. Potřebují totiž zasáhnout co největší skupinu diváků, jsou tlačeni k těmto rozhodnutím producenty a trhem. Naproti tomu avantgardní filmy, koncipované ne jako příběhy, ale jako vizuální experimenty jsou od těchto pravidel osvobozeny, ale tvůrci rovněž musí počítat s menšími výnosy.⁶ Wongovi se daří oscilovat mezi těmito dvěma skupinami. Jako génius a zároveň tvůrce následuje své instinkty, pracuje bez fixního scénáře, někdy jen s námětem či krátkým zfilmovaným nápadem.⁷

⁵ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013, s. 125-131. ISBN 978-80-87500-30-9.

⁶ BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Praha: Euromedia Group, 2019, s. 56-58. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.

⁷ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 125. ISBN 02-520-7237-5.

I. TEORETICKÁ ČÁST

2 VYHODNOCENÍ LITERATURY

Dosavadení reflexe tvorby Wong Kar-waie a Christophera Doyla V této bakalářské práci vycházím především z knihy *Wong Kar-wai* od Petera Brunetta⁸, vydané v roce 2005 v rámci knižní série Contemporary Film Directors americkým nakladatelstvím University of Illinois Press, přesněji z kapitol věnovaných snímkům *Chunking Express* a *Stvoření pro lásku*. Kniha rovněž obsahuje přepisy autorových dvou rozhovorů s režisérem. První byl pořízen v roce 1995 na festivalu v Torontu po uvedení jeho filmu *Padlí andělé* (*Fallen Angels*, 1995), v němž se Wong Kar-wai odkazuje také na předcházející film *Chunking Express*. Druhý rozhovor pochází z roku 2001, již po uvedení *Stvoření pro lásku*, a je věnován celé jeho dosavadní tvorbě. Z rozhovorů čerpám informace především o režisérově přístupu k filmové tvorbě a vztahu s kameramanem Christopherem Doylem. Dále budu vycházet z publikace *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*⁹, kterou v roce 2014 vydalo nakladatelství Hong Kong University Press. Tato kniha, svým někdy až filozofickým přístupem, detailně popisuje výrazové prostředky a vizuální styl v režisérovy filmech a opírá se o mnohá vyjádření jeho spolupracovníků.

Dále jsem využil časopisy *Sight and Sound* (leden, srpen 2000)¹⁰ a internetový magazín *Senses of Cinema* (září 2013).¹¹ V českém jazyce o Wong Kar-waiově tvorbě vyšel článek v *Cinepuru* (říjen 2001).¹² Také na téma Wong Kar-wai a s ním spojenou hongkongskou kinematografií byly zpracovány dvě diplomové práce. Václav Vyskočil z Univerzity Palackého v Olomouci napsal práci: *Wong Kar-wai a jeho dílo*¹³ a student FAMU Julius Ševčík v roce 2007 absolvoval s magisterskou prací: *Wong Kar-Wai – Celovečerní filmy*¹⁴. Využíval jsem i rozhovory dostupné na serveru YouTube.

⁸ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. Urbana: University of Illinois Press, c2005. ISBN 02-520-7237-5.

⁹ BETTINSON, Gary. *The sensuous cinema of Wong Kar-Wai: film poetics and the aesthetic of disturbance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, [2015]. ISBN 978-988-8139-29-3.

¹⁰ *Sight and Sound*. 2000, **89**(1, 8). ISSN 0037-4806.

¹¹ ELIZABETH WRIGHT. Wong Kar-wai. *Senses of cinema* [online]. 2013, **3**, 7 [cit. 2020-01-21]. ISSN 1443-4059. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/>

¹² SPĚŠNÝ, Karel. "Wong Kar-wai." *Cinepur*. 2001, 11(18), 9-14. ISSN 1213-516x.

¹³ VYSKOČIL, Václav. Wong Kar-Wai a jeho dílo [online]. Olomouc, 2008 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/aeonre/>>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Jakub Vykoukal.

¹⁴ ŠEVČÍK, Julius. Wong Kar-Wai - Celovečerní filmy [online]. Praha, 2007 [cit. 2020-03-02]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/bf6k0a/>>. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta AMU. Vedoucí práce Petr Marek.

Práce popisují témata společná pro tvorbu Kar-waie, ale nikde se nepíše, jakým způsobem tvoří svůj osobitý a výtvarný vizuální styl, související s jeho prací s časoprostorem filmu. Ještě méně se můžeme dočíst o kameramanovi Christopheru Doylovi. Dostupné texty jeho tvůrčí podíl vyzdvihují, ale jakým způsobem přemýšlí, tvoří neuvádějí. Popíšu techniky, jichž oba užívají pro práci s časem a také chci objasnit postup jejich práce.

3 WONG KAR-WAI

Wong Kar-wai se narodil roku 1958 v Šanghaji, ale v roce 1963 se jeho rodina přestěhovala do Hongkongu. Vyrůstal v regionu, kde se mluvilo pouze mandarínsky, a proto jej matka, která měla ráda filmy, brávala často do kina, aby se zdokonalil v kantonštině.

V roce 1980 absolvoval obor grafický design na Hong Kong Polytechnic University. Krátce poté se zapsal do scénářistického pořádaného místní televizi (TVB). Poté jako stážista psal scénáře k seriálům a soap operám pro nezávislé filmové studio Cinema City, kde potkal své budoucí profesní kolegy, scenáristy a režiséry Jeffa Laua a Patricka Tama. Po dvou letech spolupráce na scénáři pro Tamův film *Final Victory* (Final Victory, 1987) dostal nabídku natočit si vlastní film – *As Tears Go By* (Wang Jiao ka men, 1988).¹⁵ Ten zaznamenal divácký úspěch a odstartoval Kar-waiovu osobitou autorskou tvorbu.

„Jeho témata jsou nepodařená setkání, neuskutečnitelná láska, čekání na někoho, kdo nikdy nepřijde, něha a nesmělost, ženy jako křehká a nádherná stvoření. Hrdinové snímků Wong Kar-wai jakoby často měli pocit, že něco podstatného (v jakémkoli slova smyslu) je pořád někde vedle, jinde. Neustále je vidíme něco hledat, na něco čekat. Ať už je čekání sebedelší, má vždy funkci přede hry k události, která sice není východiskem, ale mohla by jím být. Principem však není bezcílnost a bloumání, spíše naopak. Kar-wai pomocí obrazu a nápověd vzbuzuje v divákovi touhu poznat ono nevědomé, ono hledané, nevyřknuté „něco“. Diváci tento ‚těhotný okamžik očekávání‘ sdílejí spolu s postavami, onu nervózní naději v nepředvídatelný zvrat, v náhlé propojení smyslu. (...) Ve Wong Kar-waiových filmech se tak nevyřčeny opakují vlastně stále stejné otázky: jak ji/ho najít?, už jsme se setkali? nebo jak se setkat? A jako odpověď na ně se stále hledají nějaká znamení (ukradená fotografie, odpadky v koši, kravata). A tyto značky, znamení či nápovědy jsou nebo mohou být všude.“¹⁶ Wong Kar-wai je tedy moderním básníkem filmu. Jeho filmy jsou založené na koncentraci diváka, paměti, hledání identity, vnímání času nebo prostoru a nálad.

¹⁵ BETTINSON, Gary. *The sensuous cinema of Wong Kar-Wai: film poetics and the aesthetic of disturbance*. 1. Hong Kong: Hong Kong University Press, [2015], s. 2-3. ISBN 978-988-8139-29-3.

¹⁶ SPĚŠNÝ, Karel. "Wong Kar-wai." *Cinepur*. 2001, 11(18), 9-14. ISSN 1213-516x.

4 CHRISTOPHER DOYLE

Narodil se v Austrálii roku 1952, ve svých patnácti letech opustil rodinu a domov a v devatenácti dokonce rodný kontinent. Jak sám říká, poté dlouho cestoval. Vyzkoušel několik povolání. Pracoval například jako kovboj v Izraeli, v Indii kopal zavlažovací studny, v Thajsku prodával šarlatánskou medicínu a na Taiwanu se živil fotografováním.¹⁷ V sedmdesátých letech se začal zajímat o čínskou kulturu a přijal jméno Dù Kěfēng „jako vítr“. Tohoto jména i jeho čínského významu notně používá a sám sebe nazývá čínským filmařem.¹⁸ Filmu se začal věnovat v osmdesátých letech, když se spolupodílel jako kameraman na *That Day, on the Beach* (Hai tan de yi tian, 1983). Pracoval na více než padesáti čínských filmech a hudebních klipech. Nejvíce se proslavil spoluprací s Wong Kar-waiem na filmech *Days of Being Wild* (Ah fei zing zyun, 1990), *Ashes of Time* (Dung che sai duk, 1994), *Padlí andělé* (Do lok tin si, 1995), *Šťastní spolu* (Chun guang zha xie, 1997), *Stvoření pro lásku a 2046* (2004).

Doyle je pověstný svým přístupem vytváření filmu na place a bez velkého produkčního zázemí. Ukázat moneyshot (velkolepý záběr který stál hodně peněz) pro něj není důležité. Sám zmiňuje: „V západní kinematografii se uvažuje ve stylu: Podívej se na tohle, seš hloupý a nevíš, co se ti snažíme sdělit. Nech mě něco říci. A my říkáme: Hej, objev to.“¹⁹

Ke spolupráci s Kar-waiem se Doyle vyjádřil: „Wong Kar-wai mi toho dal strašně moc. Strávil jsem s ním více času, než s jakoukoli ženou v mém životě, včetně mé ex-manželky.“²⁰ Na otázku, zda by s ním znovu spolu pracoval, odpověděl: „Ano, samozřejmě. Když to budou jen tři měsíce, bez problému. (*2046* spolu točili čtyři roky, pozn. autora). Hong Kong nám toho spoustu přinesl, tak se o to musíme podělit. Tak to je.“²¹

¹⁷ NEWMAN, Nick. Christopher Doyle on Moving on From Wong Kar-wai. The Film Stage [online]. New York: Jordan Raup, 2019, s. 8 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://thefilmstage.com/christopher-doyle-on-moving-on-from-wong-kar-wai-constant-reinvention-and-the-strange-journey-of-life/>

¹⁸ BART, Victor - Dutchvideoshooter. Christopher Doyle & Ed Lachman - THE LANGUAGE OF CINEMA IS IMAGES. In: Youtube [online]. Zveřejněno 28. 11. 2018 [vid. 2019-12-29]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=vFIm_SJqmUQ&t=1722s

¹⁹ De SOUZA, Marcelo Paulo. Christopher Doyle Masterclass in Cinematography. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 05. 2008 [vid. 2019-11-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iDMRB5cCrzY>

²⁰ ANN LEE. Christopher Doyle on shooting Chungking Express for Wong Kar-wai. <https://www.bfi.org.uk/> [online]. London: BFI, 2019 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/christopher-doyle-shooting-chungking-express>

²¹ Tamtéž

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5 CHUNGING EXPRESS

Chunking express pojednává o dvou policistech, které opustily partnerky. Zachycuje jejich bezútěšnost a situace, s nimiž se v rámci milostných vztahů vyrovnávají. Pro film je charakteristické svižné tempo a svobodomyslná, výhradně ruční kamera.

Film je rozdělený na dvě části, z nichž každá se věnuje jinému policistovi. V první půlce sledujeme policistu v přestrojení č. 223, kterého opustila dívka jménem May. Tento policista si kupuje konzervy ananasu s datem spotřeby 1. května. V tento den má narozeniny a zároveň to už bude měsíc od jeho rozchodu s May. Právě nakupování konzerv zaujímá značnou část jeho dějové poloviny. Když mine 1. květen, sledujeme jej jako zoufalého člověka v baru, který si sám pro sebe řekl, že se zamiluje do první dívky, kterou potká. Tou je drogová dealerka, pomocí níž nás Kar-wai v úvodní sekvenci filmu uvede do zrychleného tempa Hongkongu. Sekvence používá techniku tzv. freezeframe, kterou popíšu později.

Ve filmu ji poté použil ještě několikrát, díky její iluzi nám okolní děj připadá, že plyne rychleji. Tato sekvence v kontrastu s pomalu se posouvajícím dějem ještě umocňuje bezútěšnost a osamělost, kterou policista prožívá, a až trapnou marnost jeho lpění na jakékoli ženě. Je odmítnut, ale dealerka si k němu jde odpočinout a usne na jeho posteli. Připadá si ještě více osamělý.

V druhé polovině se odehrává příběh uniformovaného, nyní také osamělého policisty č. 663, jehož dřívější partnerkou byla letuška. Mladý strážník vejde do bistra Midnight Express, kde potká dívku jménem Faye, jež začne chodit slídit do jeho bytu, poté jej i uklízet nebo různě měnit jeho interiérové vybavení. Nahradí například ubrus, povlečení postele nebo prostřídá košile ve skříni. K bytu získala klíče z dopisu, který mu letuška v bistra zanechala a které si nevyzvedl. Policista však nic netuší. Toto všechno naznačuje jeho netečnost a nevšímavost vůči okolí. Až se konečně odhodlá pozvat Faye na schůzku do baru California, tak ona sama odlétá jako letuška do opravdové Kalifornie. Nechá mu zprávu v podobě palubního lístku a slíbí, že se za rok vrátí. Když se tak stane, z Faye je letuška a z mladého policisty majitel bistra, ve kterém pracovala. Konec filmu je otevřený. Nevíme, zda se dali dohromady.

Název koresponduje s oběma částmi filmu. Jedná se o lokace, do kterých je film zasazen. *Chunking* jako ghetto se vším všudy uvnitř Hongkongu a *Express* se pojí s názvem bistra *Midnigt Express*.

V analytické části se zaměřím na popsání techniky freezeframe, kterou Wong spolu s Doylem zdokonalili a notně užívají i ve *Stvoření pro lásku*. Dále se budu věnovat práci s čísly a jejich neustálým opakováním, či zdůrazněním (hodiny, konzervy, počty dnů). Režisér se ke svým indiciím, které divákovi nenásilně a skrytě podsouvá do podvědomí, často vrací. Podporují jím využívanou elipsovitou strukturu vyprávění. S tím souvisí i práce s opakováním tématu v hudební složce. Hudba zde vlastně nahrazuje dialogy a pomáhá divákovi zorientovat se jak v čase, tak v místu děje. Důležitý je také pohyb uvnitř záběru (např. sekvence s modelem letadla a letuškou, kterou se nechá svést).

Při analyzování není snadné najít jasnou strukturu a pravidla, ale sám Kar-wai říká, že *Chunking Express* natočil, když čekali dva měsíce na postprodukcii zvuku *Ashes of Time* a využil štáb i část herců pro nový film.²² První natáčecí den měli pouze dvě stránky námětu a začali točit. Doyle se vyjádřil: „Mám na to krásné vzpomínky. Natočili jsme to rychle a s velkou energií. Ve spoustě situací jsme jednali náhodně a improvizovali. Natáčeli jsme uprostřed nejrušnější části Hongkongu, a museli použít, co jsme mohli, ne to, co bychom chtěli“²³ V tom ale na druhou stranu spočívá jejich genialita pro postup vytváření filmu na place a neustálá možnost vědomé a funkční improvizace při zachování stylizace a pravidel. Wong Kar-wai říká: „Psal jsem scénáře, než jsem začal točit vlastní filmy a nesnáším psaní. Taky si myslím, že mít nejdříve scénář a pak jej natočit, je strašná nuda. Musíte si představit všechny detaily ve vlastní hlavě a pak to napsat, to já nesnáším.“²⁴

²² BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 46. ISBN 02-520-7237-5.

²³ ANN LEE. Christopher Doyle on shooting *Chungking Express* for Wong Kar-wai. <https://www.bfi.org.uk/> [online]. London: BFI, 2019 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/christopher-doyle-shooting-chungking-express>

²⁴ POCODECINE. In the mood for love, a note on the making, part2of2. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 08. 2007 [vid. 2020-02-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XsbWOL6H-uE>

5.1 Výrazové prostředky

Doyle byl jedním ze dvou kameramanů podílejících se na vizuální stránce filmu. Byl zodpovědný za druhou část s policistou č. 663 a Faye. Pro oba to byl v pořadí již čtvrtý společný snímek a podařilo se jim se specifickým rukopisem vykreslit město ve své ponuré, odvrácené a někdy až sklíčeně deštivé náladě. S technikou zvanou freezeframe, neboli zmrazení obrazu, se setkáváme už v úvodní sekvenci, ve které se detektiv (Takeši Kaneširo) snaží chytout muže se spoutanýma rukama. Objevuje se tu poprvé i drogová dealerka (Brigitte Lin). Sekvence má obrovský pohybový efekt. Divák nesleduje plynule pohybující se postavy, ale před jeho očima se odehrávající pohybově rozostřené fotografie. Výsledku bylo dosaženo pomocí dlouhého času závěrky a duplikováním, někdy i ztrojováním jednotlivých snímků. Celé to v divákovi evokuje přelidněné město a jeho shon, jehož jsou lidé součástí, ať už člověk chce či ne.



Obrázek 1: Policista č. 223

S tímto způsobem snímání se setkáváme ještě několikrát. Například v honičce detektiva a osoby, kterou hledá a zatkne. Nebo v závěru, kdy je policista č. 663 opřený v baru a za jeho zády proudí dav lidí (obrázek č. 2) a my se soustředíme na jeho pocity, myšlenky. Nebo když sledujeme obličej Faye za oknem (obrázek č. 3) a divák se soustředí na dopis, jež

zrovna v podobě vnitřního hlasu policisty č. 663 slyšíme čist. Wong při tomto přístupu k času zmiňuje, že abychom ukázali změnu, musíme využít prostředků, které jsou nesmrtelné.²⁵ „Jedním z efektů této nové techniky je dodání grafického výrazu blízkého abstraktní malbě.“²⁶ Následující záběr je kompozičně téměř totožný, jen Faye je už převlečená za letušku. Přestože byl použit ostrý stříh, pomocí techniky freezeframe divák proměnu přijme, podobně jako by šlo o plynulou prolínačku.



Obrázek 2: Policista č. 663

Dalším neméně působivým je režisérův přístup k opakování určitých vodítek podporujících elipsovitou strukturu. Nejvtipněji je to ukázáno na policistovi č. 223 a jeho posedlosti kupovat si prošlé plechovky. Motiv plechovek se opakovaně objevuje s důrazem na datum spotřeby na víčku. V momentě, kdy se blíží 1. květen, tedy jeho narozeniny a výročí od jeho rozchodu s Mej, použije Wong plechovku jako ukazatel času.

²⁵ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 53. ISBN 02-520-7237-5.

²⁶ Tamtéž



Obrázek 3: Faye za oknem



Obrázek 4: Původně prodavačka, nyní už letuška

Dále se v první půlce objevují hodiny v hale činžáku Chunking Mansion, pomocí kterých se posouvá děj dopředu a také pomáhá divákovi zorientovat se v rozvleklém paralelním ději. Jak jsem už zmínil dříve, hudba ve filmu zastupuje dialogy a pomáhá divákovi zorientovat se v čase a ději. Každá postava a prostředí má svou hudbu, jedná se o další z orientačních značek, které nám režisér předkládá.

Nejpůsobivěji dramaturgicky zpomalená, pouze pomocí pohybu v záběru, je scéna bez dialogu, ve které letuška (Walerie Chow) svede policistu č. 663. Skrze rekvizitu malého modelu letadla, které policista drží v ruce, nám režisér natahuje erotickou předehtu. Celá scéna trvá téměř tři minuty.



Obrázek 5: Policista s letadlem

Wong Kar-wai raději přizpůsobí styl, tvůrčí přístup k natáčené scéně, než by měnil hereckou akci. Doyle v jednom rozhovoru přibližuje režisérovu práci: „Tahle to nefunguje, ale ty (myšleno k herci, pozn. autora) zůstaň. A tak přeskupíme vše okolo, abychom viděli, co se

stane, když tě postavíme sem a ona ti řekne tohle.“ Je to více intuitivní a přirozenější. Jsou to lidé pohybující se prostorem. A ten prostor je zrovna Hong Kong v určité době.“²⁷

Jedním z takových prostředí byl Doyleův byt, který se stal domovem policisty č. 663 v rušném centru. Tvůrčí zaujetí pro film, které nemá téměř hranic, je patrné v rozhovoru pro Britský filmový institut. Doyle vzpomíná: „Já jsem tam pořád bydlel a musel jsem spát na podlaze. Nikomu nedoporučuju natáčet film ve vlastním bytě. Byla tam scéna, ve které jsme celý prostor zaplavili. Pak jsme místo opustili. Já jsem šel myslím točit jiný film, ale o dva nebo tři měsíce později jsem se vrátil a lidé pode mnou si stěžovali: ‚My jsme ze třetího patra a vyplavilo to i každý byt pod námi.‘ Umění má své následky.“²⁸



Obrázek 6: Faye Wong

²⁷ ANN LEE. Christopher Doyle on shooting Chungking Express for Wong Kar-wai. <https://www.bfi.org.uk/> [online]. London: BFI, 2019 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/christopher-doyle-shooting-chungking-express>

²⁸ Tamtéž

6 STVOŘENÍ PRO LÁSKU

Na začátku filmu čteme titulky „Je neklidná doba. Hong Kong 1962.“ odkazující na politickou situaci, kdy Mao Ce-tung vládl už více jak deset let v Číně a Hong Kong byl britskou kolonií. Čínská moc rostla a se svými konflikty se Sovětským svazem v 60. letech byl Hong Kong jen malinkatým výběžkem do moře, ve kterém značná část obyvatel chtěla opustit provincii a usadit se někde jinde.²⁹ Wong Kar-wai toto téma ztvárnil již ve filmu *Days of Being Wild*. Režisér se vyjádřil, že se film „soustředí na rozličné pocity, zda v Hong Kongu zůstat, či jej opustit.“³⁰ Rezonuje to ve dvou replikách: „Dcera má z toho, co se děje v Hong Kongu, strach.“ a „Když se mi tam bude líbit, zůstanu.“ (myšleno v Americe) Jak jsem už zmínil, režisérovi bylo pět let, když se přestěhoval do tohoto rušného města. Jeho prostředí ve filmu vykresluje idylicky až nostalgicky. Děj se soustředí pouze na dvě hlavní postavy a erotické pnutí mezi nimi. Celý snímek se natáčel dlouhých patnáct měsíců.³¹

Na snímku se podílelo více kameramanů, ale Wong Kar-wai zmínil, že když zrovna pracoval s Doylem, nemusel se on sám tolik věnovat kamerové stránce. „Když byl Doyle nahrazen zkušeným a uznávaným kameramanem Mark Li-pingem, musel jsem kontrolovat daleko pečlivěji rámování obrazu a svícení.“³² Sám tomu věřím, když jsem viděl způsob práce a Doyleově režie na BTS videu při jeho autorském filmu *Away with worlds* (San tiao ren, 1999).

Český název je dle mého názoru hodně nepřesný a zavádějící. Originální název *Fa yeung nin wa* lze přeložit jako „čas květů“ a souvisí s metaforou pro pomíjivost času mládí, krásy a lásky. Pochází ze stejnojmenné písně nazpívané zpěvačkou Zhou Xuan, jejíž píseň rovněž ve filmu zazní.³³ Anglický překlad *In the Mood for Love* také dobře vystihuje náladu filmu. Ostatně v úvodu nám je předložen básnický úryvek v čínštině, který diváka připraví na spoustu nevyřknutého.

²⁹ ELIZABETH WRIGHT. Wong Kar-wai. *Senses of cinema* [online]. 2013, 3, 7 [cit. 2020-01-21]. ISSN 1443-4059. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/>

³⁰ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 52. ISBN 02-520-7237-5.

³¹ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 87. ISBN 02-520-7237-5.

³² BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 91. ISBN 02-520-7237-5.

³³ In the Mood for Love 花样年华. Hujiang Net School [online]. Shanghai: Hujiang Education Technology, 2014 [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://cn.hujiang.com/new/p575062/>

*Okamžik nehybnosti.
Ona drží hlavu skloněnou,
aby se k ní mohl přitisknout,
ale on to nedokáže.
Nemá odvahu.
Nato se žena otočí a odejde.*

Koresponduje to s Wongovým vyjádřením, že dlouho hledali anglický název pro film. Chtěli mít v názvu obsaženou především náladu filmu. Náhodou si koupil CD od Bryana Ferryho s písničkou „I am in the Mood for Love“ vydané v roce 1999 a ta jej inspirovala.³⁴

Zaměřím se na pohyb kamery i uvnitř záběru, v tomto filmu až pověstným svou plynulostí, ale i na porušení těchto pravidel (kamera neobvykle panorámuje obličej od zátylku). Celá gesta a chování charakterů jsou umocněna ohromně zpomaleným plynutím děje a obrazu, který jako by byl spíše snem než skutečností. Divák má opět spoustu času jak pro své myšlenky, tak i pro hledání artefaktů, které by posunuly děj dále. Tento přístup diváka je nutný. Pokud nepřijmeme pomalé tempo nejen filmu, ale i celého děje, film odsoudíme již po patnácti minutách.

6.1 Výrazové prostředky

Ve filmu se objevuje několik poetických sekvencí. Jedná se o všednodenní situace, které provázejí každého člověka (např. chůze, dorozumívací gesta). Dialog je úplně vypuštěn, dokonce se neobjevuje ani monolog či vnitřní hlas. Tempo určuje nediegetická hudba, jejíž téma opakovaně provází všechna, někdy až snová zachycení života. Wong zmiňuje, že pouštěl hudbu pro herce i štáb, aby například věděli, jak rychle se má kamerová jízda pohybovat.³⁵

Ve všech náladových sekvencích se také promyšleně pracuje s vnitrozáběrovým střihem. Poprvé takovou sekvenci sledujeme už v páté minutě. Kamera začíná na detailu krabičky cigaret. Su Li-zhen (Maggie Cheung) otevírá krabičku, poté vstupuje do pokoje. (Kamera odjíždí a obraz je rámován dveřmi, díky nimž je nám podstatná část pokoje skryta.) Sedá si, následně vchází manželka Chow Mo-wana (Tony Leung Chiu-wai). Tato žena pokynutím

³⁴ POCODECINE. In the mood for love, a note on the making, part 1 of 2. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 08. 2007 [vid. 2020-02-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VqixZLzYAKI>

³⁵ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 94. ISBN 02-520-7237-5.

ruky naznačí Li-zhen, aby jí uvolnila místo. Následně si manželka sedá a z místnosti vystupuje sám Mo-wan (dosud zakryt vnitřním rámem) a na nově uvolněné místo usedá Li-zhen. Celý tento děj se odehraje v jenom záběru. Poté nám režisér ještě nabídne celek na gestikulující ženy v pokoji. V obraze se neustále něco hýbe. Nejsou to však jen lidé, gestikulující rukama či hlavou nebo pohybem celého těla, v místnosti je také točící se ventilátor.

Druhou takovou sekvencí (čas 14:50) je Su Li-zhenina cesta pro jídlo. Opět se začíná detailem i shodnou melodií. Tentokrát je to houpající se nádoba na jídlo, díky níž poznáváme Li-zhen. Sestupuje po úzkých schodech do kuchyně, kde vyčká, až jí kuchař naloží jídlo (v prvním plánu projde pracovník kuchyně) a následně si Li-zhen otře čelo, v pozadí se kymácí světlo. Střih. Širší polodetail na Li-zhen, která přebírá nádobu s jídlem a v popředí opět houpající se lampa. Žena opouští kuchyni pomocí pomalých dlouhých švenků. Na ulici se kamera zastaví na pouličním osvětlení, kde prodlévá asi sedm vteřin a poté švenkuje dolů a sleduje po schodech sestupujícího Mo-wana a za pomoci jízdy stírá obraz přes stěnu. Střih. Detail, Mo-wan večeří.

Třetí snová sekvence (čas 24:36) je podobná předcházející. Sledujeme Li-zhen a Mo-wana ve stejném prostředí, děj je urychlen, střih je rychlejší. Kamera opět začíná detailem na ruku nesoucí nádobu na jídlo. Jízdou panorámuje prostor a odkrývá v prvním záběru též míjející se postavy v polocelku. Následuje střih. Li-zhen ze sebe stírá dešť, střih, Mo-wan ze sebe stírá dešť kapesníkem, střih, detail Li-zhen otírající si obličej, rovněž kapesníkem. Poté kamera pomalu jede a sledujeme Mo-wana čekající pod lampou, pohrávajícím si s kapesníkem v ruce. Sekvence je ukončená detailem deště bubnujícího na zem. Byla pro něj využita technika freezeframe, kterou jsem popsal dříve.



Obrázek 7: V popředí kymácející se lampa

Jak jsem už zmínil, v průběhu těchto poetických sekvencí, kde se kamera pohybuje podřízena tempu ústředního motivu, má divák prostor pro přemýšlení. „Na jednu stranu pohyb pomáhá výrazu filmového rytmu, ale taky nám vstěpuje myšlenku, že žádná statická, jednostranná perspektiva nám nepřinese pravdu o této dvojici. Ke zdůraznění této teorie, záběr téměř vždy končí přes nějakou překážku, ať už to jsou dveře, záclona, žaluzie, průsvitné stínítko lampy, nebo jedno z mnoha zrcadel, které můžeme nalézt v celém filmu (Obrázek č. 8). Wong se k tomuto postupu vyjádřil, že důvodem bylo začlenění diváka do scény, jako by byl také obyvatelem tohoto zaplněného prostoru.“³⁶

Jiné vysvětlení nám může podat jeden z posledních titulků:

*Pamatuje si všechny ty mizející roky.
Přestože se dívá přes zaprášenou okenní tabulku,
Minulost je něco, co vidí, ale nemůže si na ni sáhnout.
A vše, co vidí, je zastřené a neurčité.*

Důsledkem je, že ať už vidíme cokoliv, vždy a všude se díváme skrz zaprášené okno.³⁷

³⁶ BRUNETTE, Peter a Kar-wai WONG. *Wong Kar-wai*. 1. Urbana: University of Illinois Press, c2005, s. 92. ISBN 02-520-7237-5.

³⁷ Tamtéž

Rozestupy výše popsaných tří sekvencí jsou cca deset minut. Tento rytmus hlavních poetických sekvencí je zachován v celém filmu a pomáhá zorientovat se, dohrát příběh v divákově hlavě. Tempo udává pomalá (121 BPM) ústřední skladba „Yumeji's Theme“, kterou zkomponoval Shigeru Umebayashi. Později se přidá píseň „Quizas, Quizas, Quizas“ v ještě pomalejším (100 BPM) tempu. V závěrečné chrámové scéně je tempo ještě pomalejší (40 BPM). To vše nasvědčuje hře režiséra s divákem. Zpomalováním divák postupně přijme rozvleklý děj.

Dále je zajímavé porušení plynulosti při scéně v restauraci. Ve scéně se střihá mezi statickými profily tváří herců až do té doby, než se Li-zhen chce na něco zeptat. Následně kamera velmi rychle panorámuje mezi detaily tváří. Poté sledujeme šest klidných záběrů korespondujících s rozhovorem a pak úplně nečekaně při otázce: „Kam tím vlastně míříte?“ související s rozuzlením, kdy si oba protagonisté uvědomí, že jsou podváděni, kamera úplně nečekaně panorámuje Mo-wana od zátylku. V tom momentě dojde ke katarzi.



Obrázek 8: Snímání skrz stínítko lampy

Wong s Doylem si tu dovedně pohrávají s dramaturgií pohybu kamery. Snovému nádechu a plynoucímu času v kavárně, kdy se protagonisté sami sebe ptají, na co již dlouho chtěli znát odpověď, pomáhá ještě kouř z cigarety, jehož detail, který celou scénu uzavírá,

sledujeme zpomalený cca na polovinu. Následuje zpomalený záběr na odcházející dvojici v nočním městě, pomáhající v divákově hlavě dohrát příběh a zamyslet se nad všemi vodítky, které doposud mohl přečíst. Pro zpomalení byla opět použita technika freeze-frame (v tomto případě duplikování snímků).

Nesmím opomenout ani gesta a pohyby herců. Ať už se jedná o detail zapínání náušnice, stlačení zvonku, pokynutí rukou, přikývnutí, jejich letmé dotyky rukou či chůzi, vše je podřízeno jednomu konstantnímu tempu, naznačenému rytmem hudby. Celé to působí jako dokonale připravená choreografie. Wong zmínil „Chtěl jsem vytvořit prostředí éry, ve které lidé tehdy žili, pomocí detailů. A tak jsme strávili spoustu času hledáním těch správných prvků. Způsob, jakým chodí, mluví. Nejenom pro ně (myšleno herce, pozn. autora), ale i pro mne, abych se mohl vrátit do té doby.“³⁸

Musím ještě vyzdvihnout jejich letmé dotyky v taxíku. Vracejí se z restaurace, kde si hrají na své protějšky, popřípadě trénují dialog na odhalení nevěry. V taxíku (jedná se o součást poetické sekvence) se jejich ruce nejdříve letmo dotknou a odtáhnou (36:19), ještě nežijí opravdový vztah. Podruhé, o cca 40 minut později (1:13:33) už ponechá Li-zhen svou ruku v dlani Mo-wana. Již překročili hranici, vše je zdůrazněno následujícím záběrem – Lizhen skloní hlavu a opře ji o Mo-wanovo rameno. Wong nám tak pouze pomocí gest naznačuje úroveň jejich vztahu.

V sekvenci (31:18) se oba protagonisté vracejí z restaurace, krácejí houpavým krokem, a cestou se několikrát zastaví. Opět předstírají, že jsou pár, a zmiňují své protějšky. Nejdříve si každý zachovává svůj osobní prostor, ale posléze už začínají prožívat vztah. Celý prostor tone téměř ve tmě, stále ale dostatečně rozeznáváme emoce ve tvářích. Doyle se při návštěvě této lokace pozastavil u zdi a rozhovořil se: „Pro mne je na této zdi něco osamělého, osamoceného, což je to, o co v této části filmu jde.“³⁹ Dále dodává: „Když jsem sem poprvé přišel, světlo dopadalo na tyto stěny a dávalo to texturu, dneska je zataženo, tak nevidíte nic. Ale můžete vidět, že zde jsou zdi rozeklané, že je tu cítit opuštěnost, která z nich číší. A pak z nějakého důvodu, jakmile jsem sem dal nějaké světla – šlo o jednoduché svícení – herci

³⁸ POCODECINE. In the mood for love, a note on the making, part 1 of 2. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 08. 2007 [vid. 2020-02-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VqixZLzYAKI>

³⁹ De SOUZA, Marcelo Paulo. Christopher Doyle Masterclass in Cinematography. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 05. 2008 [vid. 2019-11-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iDMRB5cCrzY>

mi házeli stíny na zdi, což mi nepatrně více přidalo na pocitu osamění, další vrstvu něčeho, ať už to pojmenujete jakkoli.“



Obrázek 9: Ruce v taxíku

Nato Doyle zachází do budovy a pokračuje ve výkladu: „A dále, z nějakého důvodu, jsem vešel dovnitř a cítil jsem, že když přidám ještě jednu věc, co zvýší odloučenost, odtažitost, bude to více opuštěné. Tak jsme většinu této sekvence natočili skrz tohle (ukazuje na průzor s mřížemi, pozn. autora), jako jízdu.“ Později pokračuje: „A v kombinaci se svícením, pozicí kamery a způsobem, jakým si spolu povídají, si myslím, že to je hnací síla toho filmu. Teď to nedokážu vysvětlit lépe, nestalo se to, že bychom nad tím dopředu přemýšleli, stalo se to, protože tento prostor, s oním světelným nastavením, nám vytvořil tento zvláštní moment.“⁴⁰ K pohybům kamery, pro jazyk tohoto filmu tak důležitým, se vyjádřil: „To, co se děje s pohyby kamery, já nazývám tancem mezi herci a kamerou. A myslím si, že tanec je to, co lidi opravdu spojí, a jak dovedně dokážeme tančit je to, o čem je pohyb kamery.“⁴¹

⁴⁰ De SOUZA, Marcelo Paulo. Christopher Doyle Masterclass in Cinematography. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 05. 2008 [vid. 2019-11-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iDMRB5cCrzY>

⁴¹ Tamtéž

ZÁVĚR

Z výše popsaného je zřejmé, že jak Wong Kar-wai, tak Christopher Doyle svou intuicí a přístupem řešení situací na place spoluvytváří jedinečné filmy. Čas a fragmentace vyprávění jsou součástí jejich stylu a promyšleně s nimi pracují. Emocionální očekávání probouzející divákovu touhu a jeho zaháčkování, vzbuzují tvůrci pomocí nekonvenčních technik a tvůrčích postupů. Stále diváka překvapují.

S tématem času se setkáváme již v originálním čínském názvu jednoho ze srovnávaných filmů. Jejich styl je tvořen unikátním využíváním graficky plynoucích obrazů tzv. freezeframe, kterých je v kameře dosaženo pomocí nastavení dlouhého času závěrky a poté ve střížně duplikováním nebo ztrojováním nasnímaných políček filmu. Zároveň jejich filmy využívají elipsovitou strukturu vyprávění. Pomocí četných vodítek a často naznačeného, ale téměř vždy nedokončeného děje, se v divákovi otevírá spousta otázek. Závěr sekvencí zůstává ještě na chvíli otevřený a divák musí pro pochopení využít svůj vlastní intelekt. Čas je zpřítomněn také pomocí rekvizit. Rovněž pro plynutí času je důležitý vnitrozáběrový střih a pohyb postav nebo rekvizit uvnitř záběru. Koncepčně se také v jejich filmech pracuje s hudbou. Nejen ve formě soundtracků, podporujících rozvolněnou dramaturgii, ale už při produkci filmu na place. Témata lásky, času a ztráty zobrazující jejich filmy korespondují s Felliniho výrokem: „Umělec nedělá to, co chcete, ale dělá to, co můžete.“ Tuto myšlenku měl v hlavě Doyle už dříve. Když si prý výrok přečetl v jednom článku, byl velmi pohnut.⁴²

Christopher Doyle v rozhovorech na festivalu Camerimage 2012 a 2017 přibližuje svůj styl a postup při vytváření filmu, neboli proč techniky jím používané fungují a nedají se napodobit, a proč nemusí fungovat u jiného tvůrce. „Ať už děláte cokoli, nenapodobujte mne. Pro mě to je nepřerušovaný 24 hodin trvající proces. Například, všimnul jsem si světla, které zrovna dopadá z okna a vidím, jak světlo dopadá na vaši tvář. A vidím texturu různých stupňů šedi všude okolo kamery. Tamhle vidím stín a všechny jeho jemné rozdíly. Jak jsem tuto schopnost získal, nevím.“⁴³ Později pokračuje osobním pohledem na zákulisí filmu:

⁴² Imitate Du Kefeng style photography. In: *Field library* [online]. Peking: Field library, 2017 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://www.vmovier.com/51624>

⁴³ THEFILMBOOK. Christopher Doyle: The Artistic Process -interview 1+2 -Benjamin B thefilmbook. In: Youtube [online]. Zveřejněno 31. 07. 2013 [vid. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kQcKBV6rRcA>

„Všimnul jsem si jedné překvapivé okolnosti. Ve skutečnosti cítíte, kdo je za kamerou, fakticky cítíte úmysl, záměr lidí, kteří se snaží s vámi komunikovat. A když je to podvod, chvíli mu můžete věřit, ale pak ho pustíte z hlavy. Je to pouze další módní sezóna. Nemyslím si, že můžeme schovat svoje nitro. Když je něco upřímné, lidi to napojí. Když jste upřímní, lidi to budou cítit, nezáleží na tom, zda je střih a vizuální styl dobrý, nebo špatný. Když je na place energie, film bude komunikovat. A to je cíl, kam se chceme dostat. To je můj proces.“⁴⁴ Ke svému až filozofickému postoji dospěl při první spolupráci s režisérem Wong Kar-waiem. „Měl jsem v hlavě všechny myšlenky, všechny technické postupy a podle těch jsme postupovali. Nefungovalo to, protože všechno byl jen koncept, který nefungoval pro náš film. Množství světla, které jsme měli, také způsoby, jakými jsme pohybovali s kamerou. A pro mne byl film *Days of Being Wild* s Wong Kar-waiem prozřením: Udělej to jednoduše, zapomeň na všechny postupy, pracuj s tím, co funguje, udělej to upřímně, jak jen to jde. A to byl pro mne moment, který vše změnil. Nyní se snažím tvořit co nejjednodušeji to lze, s co nejvyšším vkladem intelektu na place, ale připravuju se jako šílenec, a pak odložím všechny nápady pryč. Je to jako když se bojovník připravuje na zápas a pak jedná intuitivně. A to pro mne bylo objevem na tomto filmu s Wong Kar-waiem. Dříve to byla teorie, a protože jsem neznal postupy – nikdy jsem nechodil do filmové školy – snažil jsem se zdokonalit. Ale myslím si, že mnoho tvůrců takhle stále pracuje. Nejenom studenti, ale i studia podílející se na dvousetmilionovém filmu jenom nařizují všechna omezení, tyto techniky a tak... Opravdová výzva je udělat film tak jednoduchým, jak jen to jde, tudíž je tak věrný, jak jej v tu chvíli rozpoznáváme.“⁴⁵

Doylův názor na zapomenutí tvůrčích postupů není ojedinělý, sdílí jej i jiný umělec. Uznávaný rumunsko-izraelský malíř Avigdor Arikha se vyjádřil: „Když malujete obraz, měli byste umět, jak namalovat oko, nos atd., ale pomocí tohoto nikdy nezachytíte podobu. Musíte zapomenout co umíte, nesmíte to vědět. Tvůrčí proces je pro mě vnitřním zápasem neznat a tím vidět základní obrysy. Nevím jak, prostě se mi to děje.“⁴⁶

⁴⁴ THEFILMBOOK. Christopher Doyle: The Artistic Process -interview 1+2 -Benjamin B thefilmbook. In: Youtube [online]. Zveřejněno 31. 07. 2013 [vid. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kQckBV6rRcA>

⁴⁵ COOKEOPTICSTV. Working with Wong Kar Wai || Christopher Doyle || Working with the Director. In: Youtube [online]. Zveřejněno 26. 07. 2018 [vid. 2020-03-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm3TOK2KgE8>

⁴⁶ O'BYRNE, Raphaël. H. Cartier-Bresson: l'amour tout court. In: Vimeo [online]. Zveřejněno 12. 09. 2014 [vid. 2020-04-10]. Dostupné z: <https://vimeo.com/106009378>

Studia grafického designu a obrazové vidění Wong Kar-waiovi, poskytují další tvůrčí možnosti. Jeho role scénáristy na počátku filmařské dráhy, tedy analytické tvoření struktury filmu, mu nyní umožňuje svobodu měnit postupy v průběhu natáčení a improvizovat na place. Za Doylovým světlo-tonálním způsobem vidění světa může být jeho velká fotografická praxe. Jeho otevřenost spolu se zkušenostmi a poznáním různých zaměstnání ve více zemích, a především jeho filozofický přístup mu dovolují funkčně využívat filmovou řeč, aniž by sáhl po zavedených postupech. Rovněž se ale důkladně připravuje. Právě proto, aby byl svobodný při natáčení.

ZDROJE

Filmy

Chunking Express (Chunking Express, 1994)

Stvořeni pro lásku (In the Mood for Love, 2000)

Rozhovory

RAYANS, Tony. "Charisma Express." *Sight and Sound*. 2000, **10**(1), 35-36. ISSN 0037-4806.

RAYANS, Tony. "In the Mood for Edinburg." *Sight and Sound*. 2000, **10**(8), 14-17. ISSN 0037-4806.

RAYANS, Tony. "Poet of time." *Sight and Sound*. 2000, **89**(1, 8). ISSN 0037-4806.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Tištěné publikace:

BETTINSON, Gary. *The sensuous cinema of Wong Kar-Wai: film poetics and the aesthetic of disturbance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, [2015]. ISBN 978-988-8139-29-3.

BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Praha: Euromedia Group, 2019. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.

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

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

LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBuM, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.

Tištěné studie, články, rozhovory:

SPĚŠNÝ, Karel. "Wong Kar-wai." *Cinepur*. 2001, 11(18), 9-14. ISSN 1213-516x.

Online studie, články, rozhovory:

ARRI Channel. The Filmmaker's View: Chris Doyle - ARRI is a woman. In: Youtube [online]. Zveřejněno 20. 12. 2017 [vid. 2020-4-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7dQa6A72OWc>

BART, Victor - Dutchvideoshooter. Christopher Doyle & Ed Lachman - THE LANGUAGE OF CINEMA IS IMAGES. In: Youtube [online]. Zveřejněno 28. 11. 2018 [vid. 2019-12-29]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=vFIm_SJqmUQ&t=1722s

COOKEOPTICSTV. Working with Wong Kar Wai || Christopher Doyle || Working with the Director. In: Youtube [online]. Zveřejněno 26. 07. 2018 [vid. 2020-03-12]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Gm3TOK2KgE8>

De SOUZA, Marcelo Paulo. Christopher Doyle Masterclass in Cinematography. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 05. 2008 [vid. 2019-11-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=iDMRB5cCrzY>

NEWMAN, Nick. Christopher Doyle on Moving on From Wong Kar-wai. The Film Stage [online]. New York: Jordan Raup, 2019, s. 8 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://thefilmstage.com/christopher-doyle-on-moving-on-from-wong-kar-wai-constant-reinvention-and-the-strange-journey-of-life/>

ANN LEE. Christopher Doyle on shooting Chungking Express for Wong Kar-wai. <https://www.bfi.org.uk/> [online]. London: BFI, 2019 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/christopher-doyle-shooting-chungking-express>

Imitate Du Kefeng style photography. In: *Field library* [online]. Peking: Field library, 2017 [cit. 2020-04-06]. Dostupné z: <https://www.vmovier.com/51624>

In the Mood for Love 花样年华. Hujiang Net School [online]. Shanghai: Hujiang Education Technology, 2014 [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://cn.hujiang.com/new/p575062/>

O'BYRNE, Raphaël. H. Cartier-Bresson: l'amour tout court. In: Vimeo [online]. Zveřejněno 12. 09. 2014 [vid. 2020-04-10]. Dostupné z: <https://vimeo.com/106009378>

POCODECINE. In the mood for love, a note on the making, part1of2. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 08. 2007 [vid. 2020-02-14]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=VqixZLzYAKI>

POCODECINE. In the mood for love, a note on the making, part2of2. In: Youtube [online]. Zveřejněno 7. 08. 2007 [vid. 2020-02-15]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=XsbWOL6H-uE>

THEFILMBOOK. Christopher Doyle: The Artistic Process -interview 1+2 -Benjamin B thefilmbook. In: Youtube [online]. Zveřejněno 31. 07. 2013 [vid. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kQCkBV6rRcA>

ELIZABETH WRIGHT. Wong Kar-wai. *Senses of cinema* [online]. 2013, 3, 7 [cit. 2020-01-21]. ISSN 1443-4059. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/wong/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Policista č. 223	19
Obrázek 2: Policista č. 663	20
Obrázek 3: Faye za oknem.....	21
Obrázek 4: Původně prodavačka, nyní už letuška	21
Obrázek 5: Policista s letadlem.....	22
Obrázek 6: Faye Wong	23
Obrázek 7: V popředí kymácející se lampa	27
Obrázek 8: Snímání skrz stínítko lampy	28
Obrázek 9: Ruce v taxíku.....	30