

# Wong Kar-wai

Med en ekstraordinær sans for det visuelle og en nærmest intuitiv beherskelse af fortællingen viser Wong Kar-wai et levedygtigt alternativ til den manuskriptbaserede film. Uden at vende ryggen til det brede publikum lader han stemninger og erindringer være udgangspunkt for radikalt nyskabende film

Asiens filmhovedstad, Hong Kong, er mest kendt for hårdtpumpede actionfilm, martial arts-film og letbenede komedier. Få steder uden for Hollywood er genresystemet så fast indarbejdet som i Hong Kong, og Wong Kar-wai (f. 1958), den tidligere britiske kronkolonis mest egensindige instruktør, kaster da også troligt en luns for genresystemet – politi, gangstere, voldelige opgør – selv om genreaspekterne i hans film oftere er baggrund for stemninger og følelser end omvendt. Hans film hører ikke naturligt hjemme i Hong Kongs genresystem. Wong Kar-wai, der er født i Shanghai, hører som indvandrer heller ikke naturligt hjemme i Hong Kong, men udforsker i sine film alle nuancer af, hvad det vil sige at være fremmed – ofte gennem skildringer af personer, der lever 'in transit'; midlertidigt eller permanent optaget i en fremmed kultur.

Wong Kar-wai er kendt for at kombinere sin ekstraordinære sans for det visuelle med en nærmest intuitiv beherskelse af fortællingen. Hans interesse for fotografi og billeder udmøntede sig i en uddannelse som grafisk designer, men historierne blev hans levebrød, idet han siden fik arbejde i Hong Kongs faste manuskript-teams. Her fik han førstehåndskendskab til samtlige Hong Kong-genrer, bl.a. komedier, action, martial arts og porno, inden han begyndte at skrive manuskripter selv. Blandt disse

efter eget udsagn omkring 50 manuskripter fremhæver han selv manuskriptet til læremesteren Patrick Tams *The Final Victory* (1987), tredjedelen af en aldrig færdiggjort trilogi. Andendelen af denne trilogi blev til Wong Kar-wais debutfilm *As Tears Go By* (*Wong gok ka moon*, 1988), der er instruktørens svar på Martin Scorseses *Mean Streets* (1973).

**Stemningsskift.** Wong Kar-wais brudte, effektfulde stil, hvor følelserne og følelsesudbruddene ofte er irrationelle og destruktive, genkendes allerede med *As Tears Go By*, hvor hovedpersonen Ah Wah (Andy Lau) er splittet mellem en række forpligtelser. Ah Wah tager modvilligt vare på kusinen (en meget ung Maggie Cheung), mens han konstant må rode sin ubesindige og ærekære lillebror, Fly (Jacky Cheung), ud af konflikter med gangstere. Da følelserne for kusinen bliver varmere, trækker det op til en kærlighedshistorie, der ikke kan realiseres så længe han hele tiden skal komme Fly til undsætning.

*As Tears Go By* bærer for tydeligt præg af Hong Kong-filmens uophørlige genre- og stemningsskift. De pludselige spring fra 'downbeat' realisme til overdreven action og videre igen til karikerede scener, der kun kan opfattes som komik, fører ikke frem til en større helhed. Selv om filmen blev en stor succes – især i Taiwan, slår

Wong Kar-wais opgør med Hong Kongs tradition for affekt for affektens skyld først for alvor igennem i hans næste film, hvor han tillige får endeligt styr på personskildringen.

**De svigtede.** Wong Kar-wais anden film, *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), bryder radikalt med den klassiske fortælleform. Der er ingen hovedperson, intet klart projekt og ingen entydighed. I stedet handler filmen om betydningen af et minut. Helt præcis det minut den 16. april 1960, hvor klokken bliver 15.00. Yuddi (Leslie Cheung) lover billetpigen Su Lizhen (Maggie Cheung), at han altid vil huske dette minut. Det er minuttet, de bliver venner og, efter at dette ene minut er blevet til to, elskende. Senere overtager danserinden Mimi (Carina Lau) alligevel Su Lizhens position, mens billetpigen blot kan vandre bort i nattens regn, hvor hun møder en politibetjent (Andy Lau), der ikke kan få hende til at glemme Yuddi. Men Yuddi svigter også Mimi for at søge efter sin virkelige mor, som bortadopterede ham i 1932. I filmens sidste tredjedel må rækkevidden af det oprindelige minuts betydning stå sin prøve.

Trods den melodramatiske struktur og tone virker *Days of Being Wild* slet ikke som et melodrama. I stedet blotlægger filmen (hvis det tillades at se bort fra det ovennævnte minut) oplevelsen af at blive svigtet. Su Lizhen og Mimi bliver begge forladt af Yuddi, der selv fra fødslen er blevet svigtet af sin mor. Filmens grundfølelse er således forladtheden og ensomheden, men til slut brydes den med antydningen af, at Su Lizhen alligevel kan finde kærligheden.

Som så ofte hos Wong Kar-wai bliver det ved antydningen, og rent stilistisk er filmen instruktørens mest afdæmpede. Den

episodisk strukturerede historie er fortalt med en stramhed og strukturel selvfølghed, der får de associative forløb til at fremstå som naturlige, utvungne og dermed på sær vis sande.

*Days of Being Wild* var oprindeligt tænkt som første del af en historie, hvor alle personerne i den urealiserede anden del igen skulle samles om en gambler spillet af Tony Leung Chiu-wai, men selv om dele af fortsættelsen blev optaget parallelt med *Days of Being Wild*, blev den aldrig færdiggjort. I stedet gik Wong Kar-wai i gang med sit til dato mest opslidende arbejde.

**Legendariske krigere.** Med martial arts-epos'et *Ashes of Time* (*Dung che sai duk*, 1994) samlede Wong Kar-wai en række Hong Kong-stjerner til filmatiseringen af Louis Chas genreklassiker om en række legendariske krigere, hvis veje krydses i en ørkenlandsby, men hvor genren normalt skildrer disse halvt mytologiske skikkelser som overvirkelige figurer, skildrer han dem som mennesker med problemer, der ikke er så forskellige fra de problemer personerne i hans øvrige film må kæmpe med. To år brugte han på filmen, som regnes for et højdepunkt inden for genren, men ligesom David Lynch måtte sande med *Dune* (1984), kan stort anlagte produktioner spærre vejen for det personlige udtryk, så Wong Kar-wai vendte sig hurtigt mod et mindre format igen.

**Kærlighedens tilfældigheder.** Det karakteristiske ved Wong Kar-wais arbejdsform er, at det færdige resultat sjældent ligner det oprindeligt skitserede. Under selve optagelserne forfølger han stemninger, indtil han står med en film, der ikke kunne være tænkt frem i en manuskriptproces. Således også med *Chungking Express* (*Chongqing senlin*, 1994), der var

tænkt i to dele, hvor den ene skulle foregå i Hong Kong om dagen, den anden i Kowloon om natten (1). Andendelen i Kowloon blev aldrig filmet, men allerede Hong Kong-delen er fortalt som to sammenføjede fortællinger.

Først forelsker politimand 223 (Takeshi Kaneshiro) sig i en mystisk blond pige (Brigitte Lin), der ikke ligefrem har succes som narkomellemmand. Siden begynder en anden ung pige (Faye Wang), der drømmer om Californien, at arbejde i betjentens yndlingsrisbar, men det er en anden betjent, 633 (Tony Leung Chiu-wai), hun forelsker sig i. Sådan føjes to suggestive kærlighedshistorier sammen til en skildring af de tilfældigheder, der kan føre personer sammen eller fra hinanden.

Hvor de elskende i *Chungking Express* har et mål, der virker strukturerende for filmen, har hovedpersonerne i Wong Kar-wais næste film, *Fallen Angels*, tabt målet af syne, hvilket afspejles i fortællingen.

**Tiden i øjeblikket.** Digressionerne bliver det ordnende princip i instruktørens hovedværk, *Fallen Angels* (*Duoluo tianshi*, 1995). I en perlekæde af barokke episoder veksles der mellem to forbundne fortælleuniverser med hver sin hovedperson. Den ene er lejermorderen (Leon Lai), der blot udfører sit arbejde uden spørgsmål. Han er ved at være træt af at sætte livet på spil i kugleregn, da hans kontakt (Michelle Reis) overtaler ham til et sidste job. Den anden, He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro), er en stum outsider, der om natten bryder ind i butikker – frisørsaloner, isbiler og slagterforretninger – og glemmer alt om lukkeloven, mens han truer sine kunder til at blive lidt længere – tage endnu en is, endnu en is og så lige én til. Men en dag møder han en kvinde, og det forandrer hans liv.

I det hele taget er intet umotiveret i *Fallen Angels*. Når de elskende sidder upåvirkede med ryggen til baggrundens hastværk, benytter instruktøren et fif, han opfandt til *As Tears Go By* og udfoldede i *Chungking Express*, idet tiderne blandes, så baggrunden er kaotisk fast motion, mens forgrunden tilsyneladende er slow motion. 'Tilsyneladende' fordi scenen er optaget i én indstilling. Teknikken, der siden er blevet en kliché i asiatiske film, kaldes "smudging time", idet filmen optages med ganske få frames per sekund, hvorefter hver frame kopieres flere gange, så man får en kantet og lettere opspeedet version af begivenhederne. Når samtidig personerne i forgrunden agerer i slowmotion opnår Wong Kar-wai et bevidsthedsskred, hvor tiden ikke længere kan fastholdes. Er tiden ved at gå i stå, eller styrter den afsted? I *Fallen Angels* virker teknikken for første gang logisk integreret i fortællingen, for hovedpersonernes møde sætter tiden i stå, mens de ikke længere ænses omgivelserne. Ved at speede baggrunden op accentueres og komprimeres dette øjeblik, der måske blot tager en sangs tid i filmen, men netop har krævet tolv minutters optagelser i virkeligheden.

Med den hyperenergetiske *Fallen Angels* løsriver Wong Kar-wai sig fra historien med en skildring af tiden, der ikke blot veksler mellem dvælende øjeblikke og hurtigt afviklede actionsekvenser, men altså også formår at føre øjeblikke i ro sammen med genrefilmens krav om bevægelighed og forandring.

**A Buenos Aires Affair.** "Det var ganske enkelt en historie om kærlighed." (Wong Kar-wai i *Positif* december 1997).

Efter *Fallen Angels* nedtoner Wong Kar-wai actionsekvenserne med en renlivet kærlighedshistorie i den noget mere



*Happy Together*

afdæmpede *Happy Together* (*Cheun gwong tsa sit*, 1997), hvis hovedhandling er flyttet fra gaden til interiører. Hvor sidehandlingerne i *Fallen Angels* skabte et mylder af absurde optrin, så kommenterer sidehistorierne i *Happy Together* alle hovedhistorien, der nok er en kærlighedshistorie, men også en slags road movie, hvor kærlighedslængslen er trukket helt frem i den indbyrdes tiltrækning og frastødning mellem to Hong Kong-kinesere (Tony Leung Chiu-wai og Leslie Cheung), der er endt i Buenos Aires uden en returbillet til hjembyen.

Spillet er centreret omkring disse to, og selv i scener med flere personer vender kameraet sig hurtigt fra alt andet og lukker kun hovedpersonerne ind i filmen.

Det skaber en klaustrofobisk stemning, hvor Wong Kar-wais stadige interesse for fremmedhed og hjemve får et mere koncentreret udtryk end hidtil. Den stilistiske stramning fortsætter i Wong Kar-wais seneste film.

**Historien om en ærbar kærlighed.** *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wa*, 2000) foregår som også *Days of Being Wild* i de tidlige 60'ere, og som i denne træder de svigtede personer frem i en vemodig kærlighedshistorie. Det er næppe heller tilfældigt, at Maggie Cheung vender tilbage som Su Lizhen, selv om pigens navn hurtigt dækkes, og hun filmen igennem omtales som fru Chan. Hvor Su Lizhen i *Days of Being Wild* blev svigtet af Leslie

Cheung som Yuddi, bliver hun i *In the Mood for Love* svigtet af sin ægtemand.

Familien Chow og familien Chan flytter samme dag i 1962 ind i en ejendom. De to par bliver naboer, og mens fru Chow og hr. Chan rejser verden rundt, så passer hr. Chow (Tony Leung Chiu-wai) og fru Chan (Maggie Cheung) lejlighederne derhjemme. Efterhånden opdager de to, at de har mange ting til fælles. Deriblandt at deres respektive partnere tilsyneladende kender hinanden en del bedre, end de giver udtryk for.

Selv om hr. Chow og fru Chan efter alt at dømme er for ærbare til at indlede et forhold til hinanden, tilbringer de, som fortællingen skrider frem, mere og mere tid sammen. Deres fællesskab bliver tilsyneladende aldrig fysisk (2), men de mærker skyldfølelsen, da deres forhold kun kan misforstås, og de derfor må gøre alt for at skjule venskabet.

Wong Kar-wai har i sit stilistiske udtryk erstattet den energiske fragmentering og de voldsomme dynamiske udsving med et mere roligt flow. Ligesom *Days of Being Wild* virker *In the Mood for Love* gammel-dags i ordets bedste betydning. Det post-moderne blikfang er borte, stilen er underordnet historien, der igen er underordnet virkeligheden, som den kan se ud for to mennesker uden anden barriere mellem sig end konventionerne og deres egen moral.

Foruden spillefilmene har Wong Kar-wai lavet kortfilm. Nogle har virket som forstudier til eller udløbere af spillefilmene, mens andre som f.eks. *Hua yang de nian hu* (2000), en poetisk montage af scener fra tidlige Hong Kongfilm, hylder Wong Kar-wais inspirationskilder. I kortformatet kan hans filmkunst opleves i sin mest komprimerede form i *The Follow* (2001) – om kunsten at skygge folk.

**Ensembleimprovisation.** For Wong Kar-wai er udgangspunktet aldrig en fortælling, men derimod ofte et billede, en stemning eller et sted, som bliver afsæt for filmoptagelserne, der skrider frem parallelt med manuskriptets tilblivelse. Denne arbejdsproces, der bygger på eksperimenter og improvisationer, hvoraf kun en mindre del ender i den færdige film, kræver ikke medarbejdere, men samarbejdspartnere.

Når Wong Kar-wai benytter scenografen William Chang og fotografen Chris Doyle, er det derfor lige så meget deres æstetiske sans som deres tekniske kunnen, han trækker på. Samarbejdspartnerne fastholdes ikke i rollen som specialister. William Chang er ligefrem både scenograf og klipper på mange af filmene, mens Doyle, inden optagelserne går i gang, får frie hænder til i tæt samarbejde med fotolaboratoriet at eksperimentere med og lægge den stil fast, som siden bliver filmens. Doyle benytter ethvert virkemiddel i bestræbelsen på at ramme de angivne stemninger. I *Fallen Angels* forstørres storbyklaustrofobien med hastige kamerabevægelser og vidvinkellinser, mens det nærmest afventende kamera i *In the Mood for Love* afspejler hovedpersonernes egen tilbageholdenhed, ligesom beskæringerne i denne film er med til at give de sociale grænser og begrænsninger fysisk resonans.

Når Wong Kar-wai står alene i vor tids film, skyldes det ikke blot hans indlysende filmiske begavelse, men også at han – qua sit internationale følge – nyder en større frihed i det ultrakommercielle filmmiljø i Hong Kong, end mange vestlige instruktører gør i statsubsidierede filmmiljøer. Fra en produktionsvinkel virker hans arbejdsform uøkonomisk, men i sine syv film har Wong Kar-wai opnået resultater, som ingen manuskriptbaseret instruktør

har fremvist. Dermed udfordrer han ikke blot antagelsen om, at et solidt manuskript skaber de bedste film, men tager

samtidig tråden op fra instruktører som Antonioni, Bertolucci og Godard og bygger videre på en tradition, som kun få andre gør noget for at videreføre.

Henrik Uth Jensen

## Noter

1. Positif april 1995, p. 45.
2. En kærlighedsscene endte på klipperummets gulv, så instruktøren selv har været i tvivl, inden han valgte den fysiske intimitet fra til fordel for romantisk længsel og tab, i tråd med David Leans *Brief Encounter* (1946).
3. *The Follow* kan ses med fire andre film af bl.a. John Frankenheimer og Ang Lee på [www.bmwfilms.com](http://www.bmwfilms.com).

## Interviews

- Ashbrook, John: "Wong Kar-Wai & Christopher Doyle: Available Light" in *Hong Kong's Heroic Bloodshed* ed. Martin Fitzgerald. Pocket Essentials. England 2000.
- Charity, Tom: "Hong Kong Pnewy" in TIME OUT, 30. august, 1995.
- Ciment, Michel: "Entretien avec Wong Kar-wai – Travailler comme dans une 'jam session'" in POSITIF, april 1995.
- Ciment, Michel & Niogret, Hubert: "Entretien avec Wong Kar-wai – Chaque film possède sa part de chance" in POSITIF, december 1997.
- Corliss, Richard: "Make Mood, Not Love" in TIME, 13. november 2000.
- Rayns, Tony: "Wild at heart" in TIME OUT, november 1994.
- Rayns, Tony: "Poet of Time" in SIGHT & SOUND, september 1995.

## Filmografi (spillefilm)

- |      |                                      |
|------|--------------------------------------|
| 1988 | Wong gok ka moon/As Tears Go By      |
| 1991 | A Fei jing juen/Days of Being Wild   |
| 1994 | Dung che sai duk/Ashes of Time       |
| 1994 | Chongqing senlin/Chungking Express   |
| 1995 | Duoluo tianshi/Fallen Angels         |
| 1997 | Cheun gwong tsa sit/Happy Together   |
| 2000 | Fa yeung nin wa/In the Mood for Love |