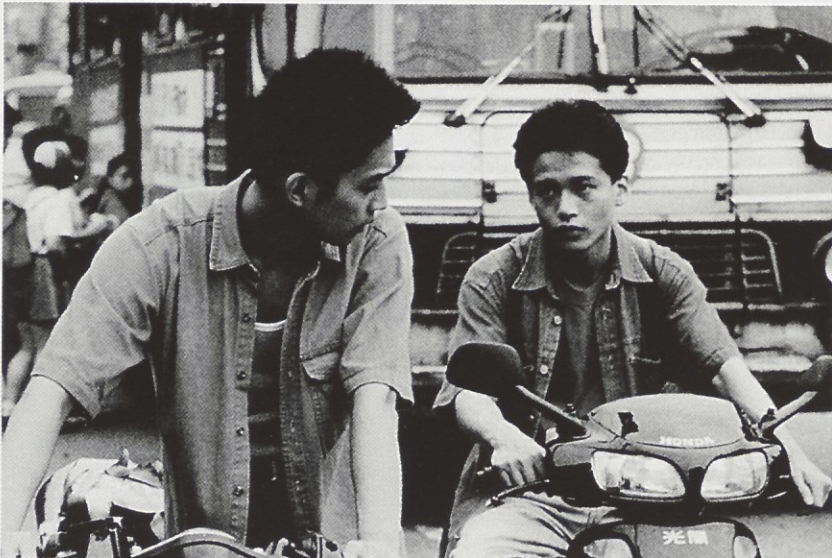


tsai ming-liang

"Bil sem tam, on pa tukaj; sedaj je on na nebu, jaz pa tu."



Uporniki neonskega boga

Reka

Čeprav je Tajvan dežela nagle ekonomske rasti in vsesplošnega razcveta, so tematike tamkajšnjih filmov vse prej kot optimistične – in to gledalce na Zahodu načeloma tudi najbolj bega. Morda je odgovor v recesiji filmske produkcije, saj se je število na leto posnetih filmov v zadnjih petnajstih letih s številke dvesto zmanjšalo na neverjetnih dvajset do trideset, s tem, da doma niti teh filmov praktično nihče ne gleda. V devetdesetih je na nebu zasijala nova festivalska zvezda tajvanskega filma, Tsai Ming-liang (njegov *Živela ljubezen* ste lahko videli na FAF-u '95), eden najbolj samosvojih avtorjev druge polovice desetletja. Ming-liang je vse od zmage v Benetkah leta 1994 festivalski ljubljenelec občinstva, preseneča pa, da si je vsesplošno popularnost pridobil navkljub svoji skrajno počasni, "nekomunikativni" in pesimistični estetiki, kjer med seboj skrajno alienirani junaki v celem filmu praviloma spregovorijo manj kot v enem prizoru "normalnega" filma.

Zgodnji opus zaznamujeta njegova televizijska srednjemetražca *All Corners of the World* (1989) ter *Boys* (1991), ki sta lepo nakazala razvoj njegovega stila; iz trde, v bistvu nerodne televizijske estetike, kjer so gibalo filma vendarle predstavljali še dialogi in precej dinamična montaža, je nastal kinematografski prvenec *Uporniki neonskega boga* (*Rebels of the Neon God*, 1992). Ming-liang tam dokončno opravi s svetom, kakršnega poznamo; ustvari svoj hladni, klinični univerzum, kjer se na videz nepovezljive usode ves film logično razhajajo, da bi se na koncu – povsem nezavedno – med seboj (pogojno) združile; a to običajno vemo le mi, gledalci, medtem ko junaki ostajajo malodane na isti točki kot na začetku filma. Za Ming-lianga družina ni svet ljubezni in razumevanja, temveč ravno obratno, v njej razkriva vso perverzijo lažne harmonije, kar so večinoma odražali vsi njegovi nadaljnji filmi: *Živela ljubezen* (*Vive l'amour*, 1994), *Reka* (*He liu/The River*, 1997) in *Luknja* (*The Hole*, 1998). Krajši intervju, ki ga je na canneskem festivalu, dva dni pred razglasitvijo nagrad, posnel Mirosljub Vučković, objavljamo v čast *hommageu*, ki ga bo Tsai Ming-liang z vsemi štirimi celovečerci doživel na novembrskem 9. Ljubljanskem filmskem festivalu.

S.P.



Tsai Ming-liang

V filmih *Reka* in *Luknja* je ogromno vode, ki mora na koncu tisočletja "oprati mesto" ter "prečistiti" njegove stanovalce. *Luknja* ne prihaja iz tišine: od prvega kadra smo obkroženi z zasvinjanimi zvoki. Zakaj ste spremenili "otvoritev" igre?

Moj cilj je poenostaviti, kontrapunktirati človeško nedolžnost nasproti propadli sredini, ki se – korak za korakom – spreminja v ruševino. Na srečo imajo moji liki instinkt za preživetje in se med seboj razlikujejo, kot so ljudje v različnih okoljih pač lahko različni. Ko se ukvarjam z obliko in vsebino, se ubadam hkrati tudi z obliko in veličinami, pri čemer je moje osnovno sredstvo, osnovno orodje, ideja kontrasta. Pri tem ne mislim le na enostavno dejstvo, da so moji liki soočeni z okolico; so celote, ki jih sam postavljam v kontrapunkte. V *Luknji* prvič glasbo uporabim v precejšnji, izraziti meri. *Glamour* glasbenih prizorov, ki sekajo tok filma, je, gledano najbolj enostavno, v funkciji kontrasta mučnim, mračnim situacijam, v katerih moji liki živijo.

Vedno sem želel le, da bi bili moji filmi karseda stvarni, realistični ali pa vsaj blizu stvarnosti. Pogosto in zelo rad uporabljam plan-sekvence, kar mi v filmih omogoča na specifičen način obravnavati čas in prostor. Čas teče v kadru, jaz pa se trudim, da bi risto, kar gledalec vidi znotraj kadra – v času, ki ga ustvarjam –, postalo blizu realnemu. Obenem se moramo seveda zavedati, da je prizor na ekranu – četudi nekaj najbolj stvarnega na svetu – vendarle nekaj na novo ustvarjenega, ustvarjena realnost torej.

Za televizijo ste posneli štiri filme, letos pa na oder postavljate Brechta. Kako organizirate prostor in čas na gledaliških deskah in kako na filmu?

Gledališče in film sta si zelo blizu, tako da med konceptom prostora in časa na filmu ali v gledališču ne delam velike razlike. Ko delam v gledališču, se opredeljujem na sceno, ki ni fragmentirana, za celovito zgrajeno scenografijo torej, za gib znotraj dolgega kadra, brez rezov in sekvenc, običajnih za organiziranje prizora na filmu. V gledališču so dolgi kadri, realistična scena, pripravljena, da sprejme dogodek, da postane prizorišče dogajanja. Moji filmi so prav tako zasnovani in omejeni z idejo scene, ker se, brez obzira na to, da se film ne dogaja v okviru škatle, odvija v ograjenem prostoru, na svojevrstni sceni.

Celebralno ali emocionalno – kaj je pomembnejše v vaših filmih?

Nimam nikakršnih predhodnih namer niti med njimi ne delam razlik; oboje je enako pomembno. Ko dodelujem psihološke strani likov, ko opredeljujem njihove emocije, ko definiram estetske osnove filma, takrat pričnejo funkcionirati možganske sposobnosti, zato so – tako učinki in rezultat – posledica razuma in intelekta.

Ko ste v Berlinu predstavljali svoj prvi film, ste izjavili, da ste ob Fassbinderjevi smrti potočili solzo. Povsem očitno je, da ste vsrkavali senzibilnost del nekaterih evropskih režiserjev.

Moje prve izkušnje z evropskimi režiserji segajo v čas mojega študija. Spominjam se, da sem videl Fassbinderjev film *Vsi drugi se imenujejo Ali*. Bil sem globoko ganjen, prve pol ure filma sem bil v šoku, povsem prevzet s tem, kako je Fassbinder začel film in predstavil like. Trideset minut sem se počutil neprijetno, težko sem sedel na mestu; presenečen sem bil nad načinom, kako ustvarja stanja, situacije, kako pristopa k temi. Drugi veliki evropski vpliv je François Truffaut; njegov prvi film, ki sem ga videl, je bil *Zgodba o Adèle H.* Še nekaj dni po ogledu nisem občutil drugega kot žalost in razumel sem, da se film lahko v tolikšni meri dotakne čustev. Pa izkušnje z Bressonom, z vžigalicami, s stekleničko mleka, ki jo je bilo treba zagreti za otroka, o ženskem oprsju, ki je taisto mleko zagrelo. Ti mali, tako rekoč neopazni detajli so mi pokazali pot, ki je še kako koristna; naučil sem se, kako malenkosti iz življenja navadnih ljudi vstaviti v novi kontekst, da bi izzval oziroma ustvaril željeni učinek na gledalca. Ti mali detajli nas lahko ganejo globlje in pomembneje kot velike teorije in prepričevanja.

Nagisa Oshima je, ko je delal dokumentarni film ob stoletnici japonskega filma, izjavil, da je sto let filma na Japonskem zgodovina neke mladosti. Se lahko ta izjava v neki meri prenese tudi na izkušnjo filma in *Tajvana*?

Mladost je status. Družba je zelo mlada in vse se giblje z veliko hitrostjo; vse je skokovito, hitrosti so ogromne. Bojim se, da je na nek način nezdravo, če se cela družba giblje v tej smeri. Po eni strani je dejstvo, da vse vre, se vrti od energije, pozitivno, po drugi strani pa sem prepričan, da je naravno, da se mora zaradi te hitrosti, s katero se vse spreminja, plačati določena cena. •