



foto: Mateja Princič

Lee Kang-sheng in Tsai Ming-liang v Ljubljani

## TSAI MING-LIANG IN LEE KANG-SHENG

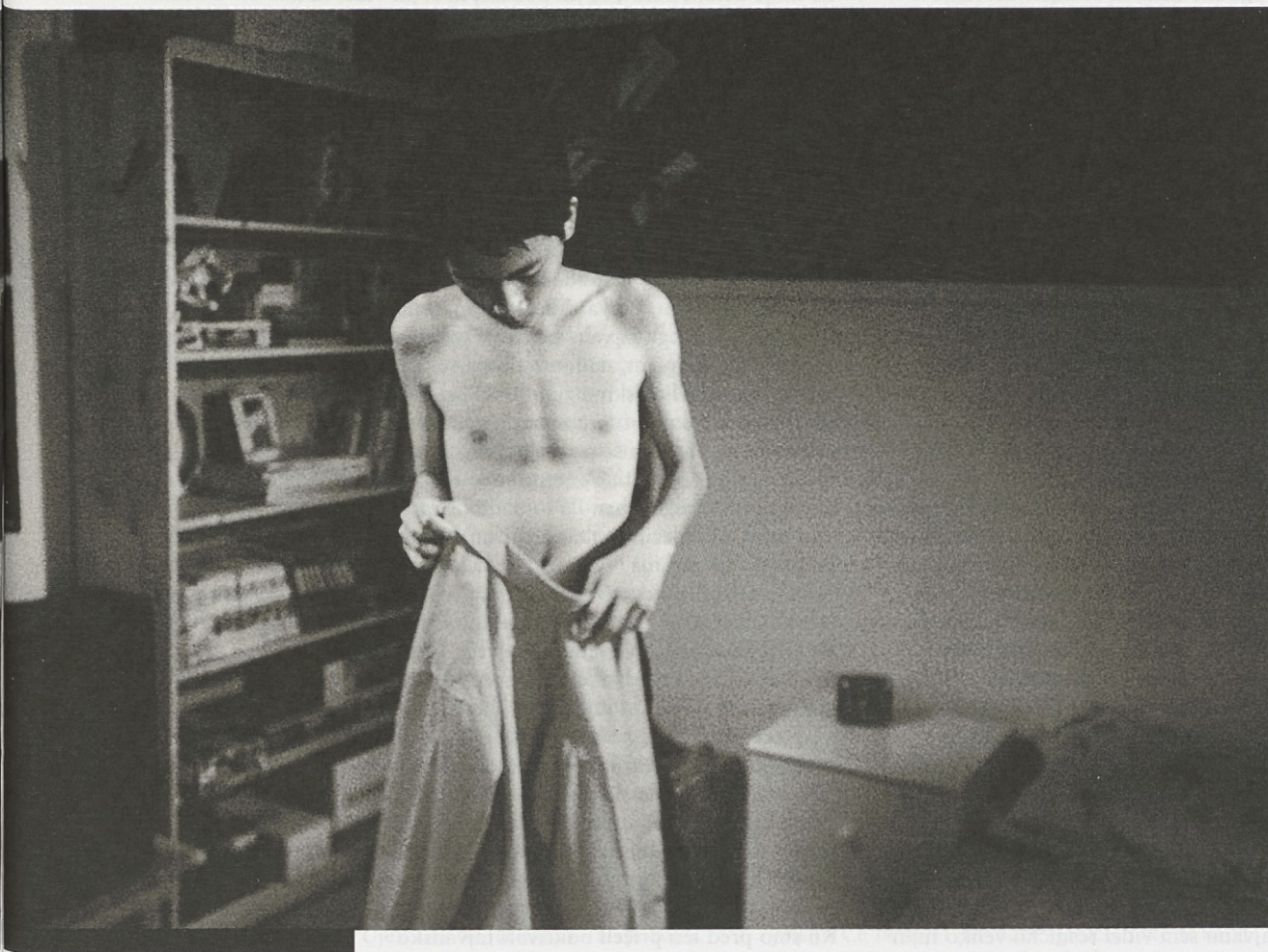
Čprav se je mednarodna žirija letošnjega Liffa že odločila, kdo bo tokratni zmagovalec, pa svoje naloge le še ni zmogla zaključiti. Begale so jo namreč podobe dela, ki morda resda ne premore udarne karizme vnaprejšnjega zmagovalca, se je pa zato težko posloviti od toka misli in emocij, ki ga sprožijo. Govorimo seveda o podobah filma *Pogrešana* (Bu jian/Missing, 2003), prvenca tajvanskega režiserja Lee Kang-shenga, ki mu je žirija nato kompromisno podelila posebno omembo.

A silovitosti teh podob se ne gre čuditi, saj je Lee Kang-shengov prvenec polnokrvni dedič avtorske vizije enega najvznemirljivejših ustvarjalcev sodobnega avtorskega filma, tajvanskega režiserja Tsai Ming-lianga. Pa ne le zato, ker Tsai Ming-liang nastopi v vlogi producenta. Njuno sodelovanje namreč sega tudi v preteklost, vse do Tsai Ming-liangovega prenca *Uporniki neonskega boga* (Rebels of the Neon God, 1992) – v vsem tem času in skozi vse Tsai Ming-liangove filme je namreč Lee Kang-sheng vpiljal njegovo avtorsko vizijo tudi kot igralec, kot osrednji lik, kot neposredni soudeleženelec in hkrati soustvarjalec te vizije. V njem je Tsai Ming-liang našel tisto, kar je François Truffaut našel v Jean-

Pierru Léaudu – osebo, igralca, lik, ki uteleša njegovo avtorsko vizijo. In tako kot si Truffautovih filmov skorajda ne moremo predstavljati brez Léauda, si tudi Tsai Ming-liangove lirične podobe mest žalosti – če si sposodimo naslov enega izmed filmov njegovega tajvanskega sodobnika Hou Hsiao-hsiena –, ki jo tke s svojimi filmskimi deli, ne moremo predstavljati brez Lee Kang-shenga.

Njuno profesionalno sodelovanje je v vsakdanjem življenju preraslo v prijateljstvo. Zato ne preseneča, da se je Tsai Ming-liang, s svojimi izkušnjami in s svojim vplivom, odločil pomagati Lee Kang-shengu na poti do filmskega prvenca. Zastavila sta projekt, iz katerega sta izšla dva celovečerca: že omenjeni film Lee Kang-shenga *Pogrešana* ter *Zbogom, Dragon Inn* (Goodbye, Dragon Inn, 2003) Tsai Ming-lianga. Skupaj ju, zgovorni Tsai in redkobesedni Lee, svojemu občinstvu predstavljata po svetu in ena izmed njunih postaj je bila tudi Ljubljana. Po festivalski predstavitvi *Pogrešane* si bo oba filma namreč mogoče ogledati tudi v redni distribuciji – spomladi v Kinodvoru.





Režije ste se lotil relativno pozno, šele po desetih letih pisanja dram in scenarijev. Je bila to zavestna odločitev ali pa prej preprosto niste dobili prave priložnosti?

Tsai: Nikoli si nisem mislil, da bom postal režiser. Pa tudi sicer sem bolj počasen človek ... Po študiju dramatike sem se najprej lotil pisanja dramskih iger, kmalu zatem pa tudi scenarijev. To je trajalo deset let. Nato je sledilo delo na televiziji, kjer sem se lotil tudi režije televizijskih dram. Te so pri občinstvu doživele zelo dober sprejem, zato sem okrog leta 1991 začel prvič resneje razmišljati o tem, da bi posnel film. A ker se filmu takrat ni najbolje godilo, se nisem takoj odločil, sem si pa pustil odprte prav vse možnosti. V tistem obdobju je na televiziji delal tudi moj nekdanji profesor, ki je imel tu vlogo producenta. On me je vseskozi podpiral in spodbujal. Tako sem se takrat, ko so mi ponudili režijo filma, končno tudi odločil, da jo sprejemem.

Če pogledamo vašo filmografijo, vidimo, da je bilo vaše televizijsko obdobje zelo plodno, saj ste posneli tudi do tri dela na leto. Bi lahko o tem povedali kaj več – o teh delih namreč ni znanega skoraj nič.

Menim, da sem imel takrat veliko sreče, saj na televiziji običajno ne iščejo mladih, še neuveljavljenih oseb, pač pa stare, že izkušene režiserje. Predvidevam, da so me izbrali zaradi mojega značaja, ki je zelo primeren za delo na televiziji. Sam se namreč zelo hitro naveličam tistega, kar delam, in hočem čim prej početi kaj drugega. Hitro si zaželim spremembe. Vse skupaj pa se je pravzaprav začelo s klicem nekega producenta, ki me je prosil, naj zanj napišem scenarij za serijo. Tako je nastala *soap opera* v tridesetih delih, ki je med občinstvom doživela izjemen uspeh. Seveda so si

producent in vodilni želeli, da bi nadaljeval s takim delom. Sam pa tega nisem več zmožel, saj se mi je zdelo, da počnem tisto, kar počno tudi vsi ostali. Eden izmed vodilnih mož, ki je resnično cenil moje scenarijsko delo, mi je tako omogočil, da sem dobil *carte blanche* za kreiranje določenega programskega termina. Lotil sem se televizijskih dram, ki so bile zelo drugačne od vsega ostalega, kar je bilo prikazano na televiziji. V njih sem se namreč lotil prikaza vsakdanjega življenja ljudi, oziroma natančneje, njihovih poklicev, od frizerk, prek pometačev, do mehanikov. Pri tem sem skušal biti čim bolj življenjski. Ta serija je bila na sprosredu dve leti in zanjo sem prejel celo nekaj nagrad.

Bi morda lahko rekli, da se je že v teh televizijskih delih začel oblikovati vaš filmski slog?

Pravzaprav ne vem, nimam pravega občutka, ali se je to dogajalo že v teh delih. Res pa je, da sem že takrat začel resneje razmišljati, dvomiti sem pričel v svoj način dela, kar me je gnalo v iskanje novih rešitev ter v preverjanje narejenega. Takrat sem začel zavračati scenarije, ki so mi jih prinašali, saj so se mi zdeli povsem neživljenjski. Scenarij mi je moral dati tisto realno, življenje samo. Tako sem se sam odpravljal na cesto, da bi preverjal posamezne prizore v resničnem življenju, in nato sva jih s scenaristom predelala. Zame so pomembni detajli, detajli življenja. Tako me je nekoč, ko sva se s scenaristom prav s tem namenom odpravila na neko gradbišče, presenetilo, kako se preprosti ljudje znajdejo v resničnem življenju kljub zaostrenim oziroma minimalnim življenjskim pogojem. Na nekem gradbišču, kjer seveda ni bilo možnosti, da bi se umivali, saj niti tople vode ni bilo, so si na primer iz odpadnih materialov naredili provizorično kopalnico, vodo pa so



ogrevali z ognjem. Take in podobne detajle iz življenja preprostih ljudi sem hotel ujeti na dosledno realističen način.

V mojem delu niso zgodbe tiste, ki bi imele osrednjo vlogo, temveč prav ti detajli, detajli življenja. Težim torej k temu, da bi prizore iz življenja prikazal na realen način, na način, ki bi bil čim bližje resničnosti. Toda pri tem vsekoli mislim tudi na gledalce, na to, kako naj prizor čim bolj približam tudi njim.

To vprašanje smo vam zastavili zato, ker se zdi vaš celovečerni prvenec pravo nasprotje tipičnega prvenca. Če je namreč zanj značilno, da je v njem preveč stvari, pa vaš prvenec preseneča s svojo prečiščenostjo, saj ste iz njega odstranili vse, kar je odvečnega.

Res je, na prvenec sem se resnično pripravil. Skozi običajne stopnje razvoja sem šel že v obdobju, ko sem snemal televizijske drame in zanje pisal scenarije. Na ta način sem se izognil tudi običajnemu nelagodju, ki spremlja novopečenega režiserja, ko mora prvič delati v profesionalni produkciji, s tehničnim kadrom – od snemalcev do lučkarjev –, ki ima za sabo že leta izkušenj in si zato rad privoščijo sveže režiserje. Na to so me opozorili, ko sem se pripravljaval na snemanje prvenca pri osrednji državni produkcijski hiši. A prav zaradi predhodnih televizijskih izkušenj se jih nisem bal in sem vedel, kako moram z njimi, vedel sem, da bo treba skleniti kakšen kompromis in da če jih bom jaz spoštoval, bodo tudi oni mene. Tako je bila moja izkušnja absolutno pozitivna, saj sem takrat celo srečal ljudi, ki me pri mojem ustvarjanju spremljajo še danes, kakor na primer direktor fotografije.

Do kod pa je segalo vaše filmsko obzorje v tem času? Ste poznali sodobne tokove v svetovni kinematografiji, ste z njimi vzpostavljali kakršenkoli dialog?

Med študijem na Tajvanu sem videl resnično veliko tujih filmov, predvsem evropskih, a tudi drugih. Mislim, da lahko rečem, da sem bil na tekočem s sodobno filmsko produkcijo.

Koliko pa ste te impulze iz tujine dejansko vključil v svoje delo? Ko se je namreč vaš prvenec *Uporniki neonskega boga* pojavil na festivalih, so vas kritiki

označili za “azijskega Fassbinderja” – se vam zdi ta oznaka upravičena?

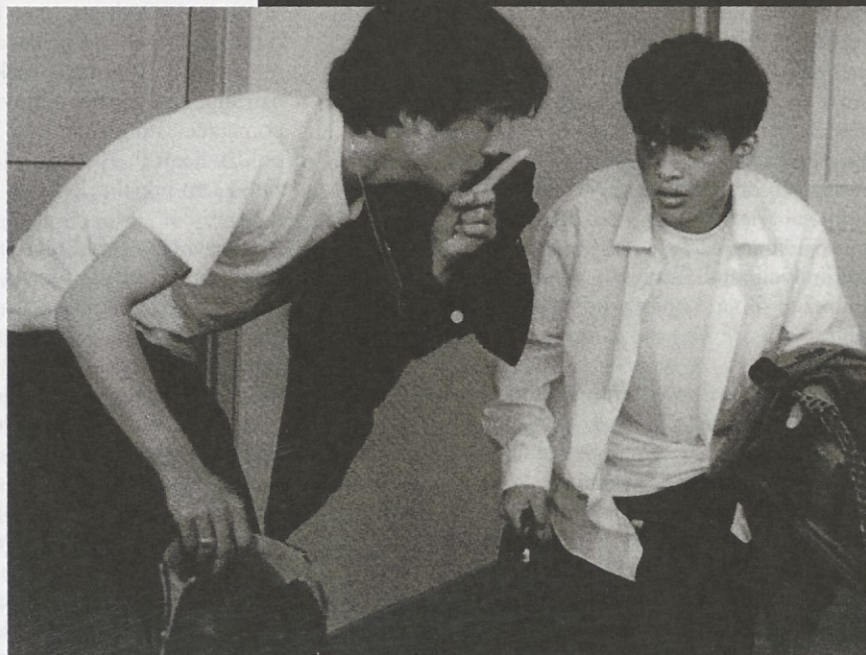
Poznal sem ga, ne vem pa, ali je resnično globlje vplival na moje delo. Filmov, ki jih poznaš, ki si jih videl in ki so ti tako ali drugače prirasli k srcu, je toliko, da je težko določiti, od kod prihaja neposreden vpliv. Res pa je tudi, da se takrat, ko snemam, ukvarjam izključno s svojimi problemi. Drugi režiserji in njihovo delo me v tistem trenutku ne zanimajo. Ne morem pa povsem izključiti tega, da se v procesu ustvarjanja prepuščam širšemu toku in da ta takrat vpliva name.

Če se zdaj ozremo malo širše, na vaš celotni opus, in ga postavimo v kontekst sodobnega tajvanskega filma (Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ipd.), potem bi lahko rekli, da je iz njega izpadel politični oziroma politično-zgodovinski moment, nadomestili pa ste ga z vnosom intimnega, z življenjskimi zgodbami preprostih ljudi. Res je, krenili smo po precej različnih poteh. Problemom, katerim se posvečata onadva, sam ne namenjam pozornosti. Verjetno je to del moje usode, da sem stopil v drugo smer. Pa ne samo zaradi tega, ker sem rojen v Maleziji in ne na Tajvanu. Politika me preprosto ne zanima, vsaj ne tako zelo, da bi jo vključil v svoje delo. Veliko več mi pomenijo medčloveški odnosi, čustva, ki zaznamujejo in določajo te odnose. Da je temu tako, je verjetno v največji meri botrovalo moje otroštvo. Otroška leta sem preživel s starimi starši, kot najstnik pa naj bi se preselil k staršem. A takrat sem bil precej divji in sem velikokrat bežal od doma. Tako s starši skorajda nisem vzpostavil odnosa. Šele ko sem prišel na univerzo in se mi je zazdelo, da sem svoboden, šele takrat sem z vso silovitostjo začutil, kako pogrešam starše, kako rad jih imam. Kako pomembna so zame čustva, ki so del odnosa. Zato so moji filmi tako osebni.

Ko smo pred leti pričeli odkrivati tajvansko kinematografijo, smo jo enačili s počasnim ritmom, statično kamero in dolgimi kadri. Zdi se, da je ta slog v vaših delih še bolj radikaliziran, še bolj zaostren. Je to rezultat zavestnega procesa ali pa ta slog preprosto izhaja iz stvari, ki ste jih snemali, iz vaše želje, da bi zajeli življenje samo?



Uporniki neonskega boga



Živela ljubezen!



Priznati moram, da ne vem več natančno, kaj sem takrat mislil, vem pa, da sem to zelo dobro premislil! [smeh] Sicer pa je name v tem pogledu vplivala tudi gledališka izkušnja ter dejstvo, da kot režiser na stvari gledam "enostransko", če se lahko tako izrazim. To pa pomeni, da bom gledalcu vedno predstavil le eno plat dogodka, prizora, osebe, njemu pa bom prepustil, da sliko dopolni z drugo platjo. Hočem, da gledalec uporablja svojo domišljijo. S to metodo se hočem čim bolj dosledno približati realističnemu prikazovanju. Zato v mojih filmih tudi ne boste zasledili dosti velikih planov. Želim si namreč ohraniti distanco, da bi bilo vse bolj objektivno. Če si želiš neko stvar približati, si jo podrobneje ogledati, ne potrebuješ večje bližine, pač pa več časa – posvetiti se ji moraš, jo gledati v teku časa. Moji filmi tako ne pripovedujejo zgodbe o neki stvari, pač pa govorijo o samem obstoju te stvari. Zato je v mojih filmih časovna dimenzija tako poudarjena. Žal pa občinstvo na to ni najbolj navajeno, zato jim težje sledi. To dejstvo moram vedno upoštevati in pri tem si tudi pomagam z gledališko izkušnjo. Tako poskušam razsežnost časa omejiti na tisto količino, ki naj bi bila za občinstvo še znosna. Žal mi očitno to še vedno ne uspeva najbolje, saj ljudje med projekcijo mojih filmov še vedno zapuščajo dvorano. [smeh] A s tem se ne ukvarjam več!

Zdi se, da vaši prvi trije celovečerci – *Uporniki neonskega boga*, *Živela ljubezen!* (*Vive l'amour*, 1994) in *Reka* (*The River*, 1997) – prek lika Hsiao-kanga in njegove družine sestavljajo nekakšno trilogijo. Zanima nas, ali je ideja trilogije predstavljala zavestno izhodišče ali pa je to nekaj, kar je vzniknilo šele na koncu? Običajno nikoli ne razmišljam toliko vnaprej. Čim prej si želim dokončati film in si odpočiti. [smeh] Ko sem začel delati s to igralsko zasedbo, se je moja metoda nekoliko spremenila. Ujeli smo se, se dodobra spoznali, zato se od njih nisem hotel ločiti, tako kot sem se po vsaki predstavi ločil od igralcev v gledališču ali od tistih na televiziji. Mesec dni po snemanju prvenca, torej filma *Uporniki neonskega boga*, je Lee Kang-sheng zbolel oziroma imel težave z vratom. Devet mesecev sva hodila od zdravnika do zdravnika, a nihče mu ni znal

pomagati. Nekateri so mu celo napovedovali, da bo tak, na pol hrom, ostal celo življenje. Seveda nisva odnehala. Medtem sem se sam lotil snemanja filma *Živela ljubezen!*, Lee Kang-shengu pa se je stanje nenadoma izboljšalo. Po končanju filma sva se še veliko pogovarjala o njegovi skrivnostni bolezni in občutkih, ki so jo spremljali. In odločila sva se, da to najino izkušnjo preneseva na veliko platno. Tako je nastala *Reka*.

Vaše razmerje z Lee Kang-shengom na neki način spominja na razmerje, ki sta ga imela François Truffaut in Jean-Pierre Léaud – tako kot onadva, sta tudi vidva nerazdružljiva. Vaših filmov si brez lika Hsiao-kanga skoraj ne moremo zamisliti. Zanima nas, kako je lik pravzaprav nastal: je povsem vaša kreacija, ali pa sta ga z Lee Kang-shengom zasnovala skupaj?

Oboje je nekako res. Lee je namreč že po naravi tako umirjen, tih. Skorajda počasen. Njegov odziv na svet, ki ga obkroža, je resnično drugačen od tistega, ki ga najdemo pri večini. Ko se pripravljam na zasnovo določenega prizora, vedno najprej pomislim, kako bi v takšni situaciji reagiral Lee. Seveda pa mora lik hoditi tudi po svoji poti, da je lahko film notranje dosleden. Tako je kreacija lika deloma moja, deloma pa Leejeva. Na ta način delam pravzaprav z vsemi igralci, ne samo z Leejem. Najraje jih postavim v vnaprej določeno situacijo in opazujem, kako bodo nanjo reagirali. Ni jim pa dovoljeno, da bi oni sami situacijo razvili ali jo popeljali v nekaj novega. Postavim jim tudi jasne meje. Tako Leeja in ostale igralce s svojimi idejami na nek način jaz omejujem, toda ti igralci hkrati omejujejo tudi mene kot režiserja. Gre torej za obojestransko interakcijo in zanimivo je opazovati, kaj iz tega nastane. Med snemanjem filma se tako večkrat zgodi, da pride do neverjetnih situacij, s katerimi sem resnično nad vse zadovoljen, nisem pa si nikoli predstavljal, da bo do njih prišlo. Če bi najel poklicne igralce, take situacije gotovo ne bi vzniknile. Mislim, da so "moji" igralci resnično nadarjeni, saj se vseskozi zavedajo, da so hkrati tudi ljudje – zato ohranjajo svojo naravnost, a seveda zgolj do tistega eksplozivnega momenta, ko morajo zaigrati. Svoje igralce potrebujem, nanje se zanašam, brez njih ne bi mogel.



Reka



Lee, do zdaj smo vas poznali izključno kot enega teh, za Tsaija nepogrešljivih igralcev. Kaj vas je privedlo do odločitve, da ste se tokrat vi postavili za kamero in posneli svoj prvenec, celovečerec *Pogrešana*? Ste začutili, da kot igralec ne morete več izraziti vsega tistega, kar bi radi, ali pa ste se hoteli preprosto preskusiti še v drugem mediju?

Lee: Pri moji odločitvi je presenetljivo veliko vlogo odigralo okolje, v katerem živim. Žalostna resnica je namreč, da na Tajvanu posnamemo zelo malo filmov. Tako je bilo v zadnjih dveh letih posnetih le nekaj več kot deset filmov na leto. Zaradi tega igralci le stežka najdemo delo, še težje pa s tem delom preživimo. V času, ko sem snemal s Tsaijem, sem se na njegovo pobudo začel ukvarjati tudi s produkcijo in postprodukcijo. Do pisanja scenarijev in režiranja je bil tako samo še korak, ki pa sem ga ponovno naredil šele na Tsaijevo pobudo.

**Vas prav razumemo? Pravite, da je vaša odločitev le posledica zunanjih dejavnikov, če se lahko tako izrazimo?**

Ne, seveda ni šlo le za zunanje dejavnike, čeprav so bili ti pomembni. V sebi sem začutil, da sem po dvanajstih letih igralskega poklica na tem področju dosegel raven, kjer napredek ni več mogoč. Zato sem se odločil, da bom poskušal drugače izraziti svojo potrebo po kreativnosti.

**V kolikšni meri pa je na vaše delo, na prvo samostojno stvaritev v vlogi režiserja, vplivalo vaše dotedanje tesno sodelovanje s Tsai Ming-liangom?**

Tsaijev vpliv je velik, to je nesporno, lahko bi celo rekel, da je Tsai moj učitelj, saj z njim delam že celih dvanajst let. Resda so me pozneje k sodelovanju vabili tudi drugi režiserji, a z nikomer nisem razvil takega odnosa. Poglejte, s Tsaijem si na primer deliva tudi glavne igralce oziroma tiste like, ki pri njem sestavljajo družino – moja babica je pri Tsaiju mama, moj ded pa je pri njem oče. Jaz, režiser, pa sem v njegovih filmih sin. Seveda pa upam in si želim, da bi mi v prihodnosti, po dveh, morda treh filmih, uspelo izoblikovati povsem svoj slog.

Tsai, pravite, da ste včasih celo sami presenečeni nad tem, kar vam ustvarijo igralci. V filmu *Živela ljubezen!* smo priče enemu najpresunljivejših koncev – vsaj za nas – v zgodovini filma. Zanima nas, ali je bil ta prizor tako zasnovan že v scenariju, ali pa je bil igralec tisti, ki vas je presenetil in ste zato kamero pustili kar teči?

Tsai: Prvotno je bil konec zamišljen drugače. Želel sem si namreč, da bi se ta ženski lik sprehodil prek parka, okrog nje pa bi naj bilo vse zelo bučno, živo. Čakali smo torej na otvoritev nekega mestnega parka, ki sem nam je zdel najboljša lokacija za ta prizor. A otvoritev so večkrat prestavili. Ko pa smo jo končno dočakali, smo lahko le ugotovili, da dela v parku še vedno niso povsem zaključena. Vseeno smo se lotili snemanja. Osnovno vodilo mi je bila želja, da bi posnel čim bolj realističen prizor. A kaj povsem natančno hočem, nisem vedel. Zato tudi igralki nisem znal odgovoriti, ko me je prosila, naj ji natančneje povem, kaj naj zaigra. Pustil sem ji proste roke in ji povedal, da pričakujem le čim bolj realističen prizor. Tako je nastal ta prizor, ki je še mene popolnoma presunil. Po snemanju filmu *Živela ljubezen!* sem se posvetil spraševanju, kaj je tisto, kar je v filmu poleg zgodbe še močno, kaj je ta, prava stvar. Kaj je tisto, kar pri gledalcih vzbuja najsilovitejše občutke. Zdi se mi, da so gledalci v filmu deležni nekakšne potuhe, sam pa želim v njih vzbuditi nelagodje, jih prisiliti, da se sprašujejo, kaj je za jokom, kaj za smehom. Vsak moj film je doobro premišljen in načrtovan, z njim pa želim pri gledalcih vzbujati določena občutenja, jih pretresti.

**Zdi se, da ima v vaših filmih element vode prav posebno mesto, saj se v takšni ali drugačni obliki pojavi skoraj v vseh. Je to dejstvo povezano z okoljem, iz katerega izhajate – monsunska deževje –, ali pa ima voda tudi neki širši, simbolni pomen?**

Voda je povsod pomembna. Življenje je povezano z vodo in brez vode ga ni. Je nekaj mehkega, gladkega, a hkrati tudi nekaj zelo silovitega. Prek nje pa sem lahko tudi ponazoril nekatera naravna stanja, življenjska dejstva. Tako je igralec, ki igra očeta oziroma starega očeta, ob nekem prizoru zelo dolgo opravljal malo



Luknja



potrebo. Kamero sem kar pustil teči, saj se mi je zdelo, da nam ta prizor na najlepši in najpreprostejši način spregovori o njegovem stanju, o tem, da je že star in da zato to opravilo pri njem traja nekaj več časa. Prav tako pa bi lahko rekli tudi to – koliko vode je v tebi, kolikor imaš v sebi čustev in občutkov.

Ustavimo se sedaj pri filmu *Luknja* (The Hole, 1998). Ta se namreč zdi precej drugačen od vaših predhodnih del. Če so bila ta v domeni konkretne realnosti, pa se za *Luknjo* zdi, da je na neki način veliko bolj abstraktna, da se v veliko večji meri dogaja na simbolni ravni. Tako se zdi, da v moškem in ženski, ki sta osrednja protagonista filma, ne gre iskati konkretnih posameznikov, pač pa tipizirana, abstraktna lika, prek katerih raziskujete razmerje med spoloma.

Res je, in vesel sem, da sem v svoji nameri očitno uspel, torej, da to razbere tudi gledalec. Z *Luknjo* sem hotel posneti drugačen film, drugačen od večine filmov, ki obravnavajo razmerje med moškim in žensko. Če ti gledalcu takoj ponudijo gotovost udejanjenega ljubezenskega razmerja, največkrat pa tudi srečen iztek preizkušnje, pred katero sta postavljena ljubimca, pa sam gledalcu nočem dati niti upanja na konkretno ljubezensko razmerje in srečen konec. Z *Luknjo* sem hotel ustvariti veliko bolj abstraktno meditacijo na temo ljubezenskega razmerja med moškim in žensko.

Kakšna pa je vloga glasbenih točk, ki se občasno pojavljajo v filmu in se tako formalno kakor tudi po atmosferi, ki jo prinašajo, v veliko meri razlikujejo od ostalega filma? Zdi se, kot da v sicer prevladujočo realistično teksturo filma vnašajo moment iracionalnega, sanjskega.

Moj namen ni bil, da bi z njimi ponazoril beg protagonistov v irednost, v domišljjski svet. S temi vložki sem hotel le še bolj poudariti njuno realnost, lahko bi rekel surovo realnost njunih življenj. Pojavljajo se torej v funkciji kontrastiranja. A hkrati imajo tudi drug pomen, so nekakšno orožje v boju z brezčutnostjo sveta. Večina pesmi je namreč zelo sentimentalnih, so svojevrsten vir emocij. In kot take jih uporabljata v

njunem spopadu z enolično realnostjo, s surovim življenjem. Zdi se, kakor da bi se ta dva pola prepirala med sabo in se bojevala.

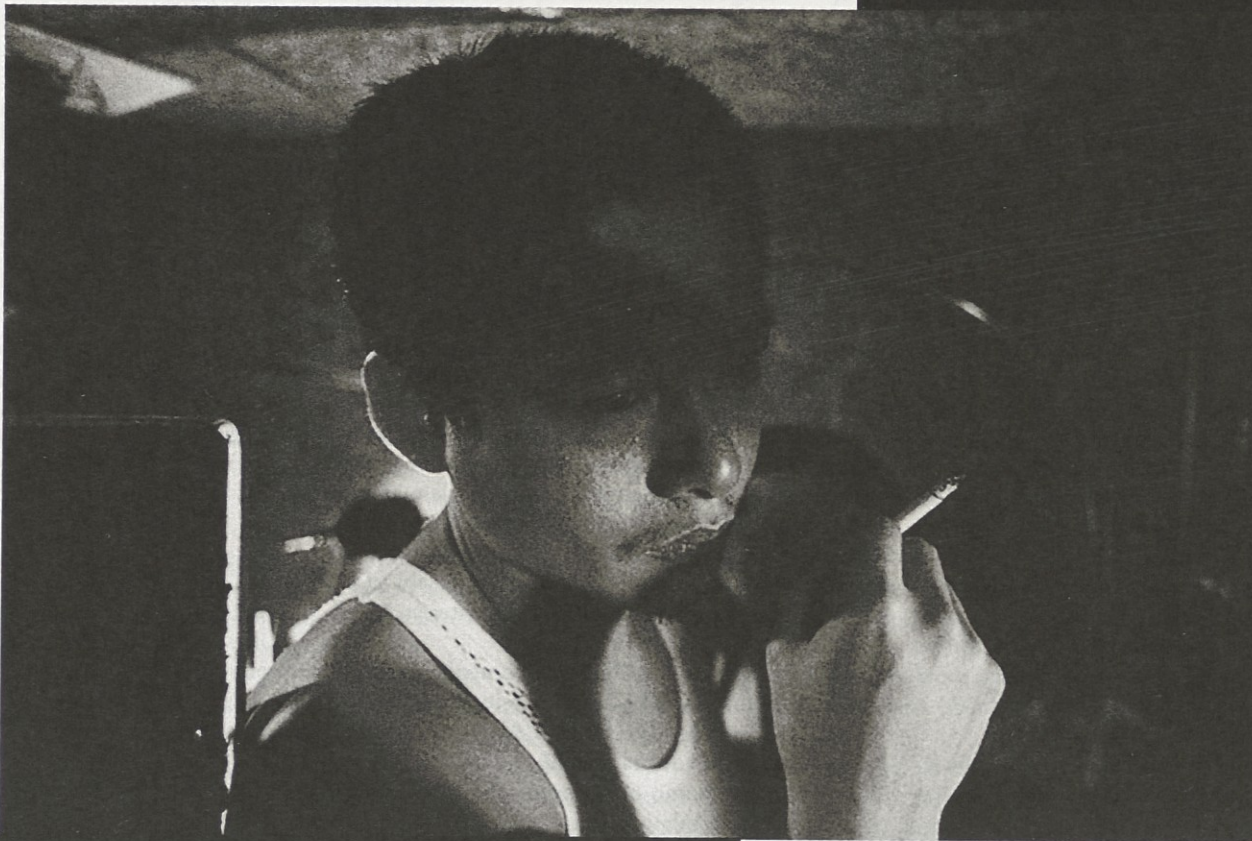
Kaj pa človek kot ljubezensko bitje? V filmu *Koliko je tam ura?* (What Time is it There, 2001) se morda še bolj kot v predhodnih delih zdi udejanjenje ljubezni skoraj nemogoče. Kaj pa če bi do njega prišlo – bi s tem ljubimca kaj pridobila ali pa bi, nasprotno, kaj izgubila? Res je zanimivo, kako ljudje gledamo na ljubezen. Potem ko smo posneli film *Koliko je tam ura?*, me je glavna igralka obtožujoče vprašala, ali sam ne verjamem v ljubezen. Seveda verjamem! Ne gre za to, da ne bi verjel v ljubezen, in še manj, da bi jo hotel zanikati. A poglejmo na zadevo malo drugače. Vsi težimo k temu, da se vedno premikamo, da smo v gibanju, da smo usmerjeni proti nečemu. Težko je verjeti, da bi se zaradi ene osebe temu odpovedali, da bi se zaradi nje resnično želeli povsem ustaviti, obmirovati. Morda ima s tem kaj opraviti tudi moja vera, saj sem budist in kot tak verjamem, da je moje telo le prehodna, začasna postaja. Bivam v začasnem telesu. Nič ni določenega, nič ni dokončnega. Zavedati se je potrebno le tega, da smo, da obstajamo. Tako kot voda, kot zrak. Sam svojih filmov ne bi mogel označiti za tajvanske. To so preprosto moji filmi, v katerih sam sebi zastavljam vprašanja o življenju in o svetu, v katerem živim.

Oba sta ob raznih priložnostih omenila prvotno zamisel, da bosta filma – tako Leejevo delo *Pogrešana* kakor tudi Tsajjev *Zbogom, Dragon Inn* – kratkometražca in da bosta prikazovana skupaj, v dvojčku. Kaj se je torej zgodilo, da imamo danes pred sabo dva celovečerca? Lee: Ja, res je bila izvorna ideja taka – da bova s Tsajjem posnela dva kratka filma. A snemanja se je najprej lotil Tsai, ki se nikakor ni zmozel ustaviti pri kratki formi. Ko je bil material posnet in grobo zmontiran, pa se prav tako ni hotel sprijazniti s krajšanjem, saj je bil resnično zadovoljen z narejenim. Tako sem bil tudi sam prisiljen, da posnamem dodatni material oziroma da predvideni kratkometražni film razširim v celovečernega.



Koliko je tam ura?





Zbogom, Dragon Inn

**Koliko pa se je zaradi tega spremenila sama zgodba filma?**

Lee: Bistvena razlika je v tem, da sem si sprva kot osrednji lik zamislil le babico, zato sem zgodbo gradil izključno na njej. Ker pa njena zgodba sama ne bi zdržala celovečerne forme, sem se odločil, da vzporedno vpeljem še zgodbi dedka in otroka oziroma njunima likoma namenim bistveno večji pomen, kot je bil sprva predviden. Tako sem v montaži sledil tema dvema pripovednima linijama in ju kontrastiral.

**Tsai, podoba sodobne urbane tajvanske družbe in v njej ujetega posameznika, ki jo tkejo vaša dela, je kljub silovitosti emocij, ki izhajajo iz nje, precej temačna. Poimenovali bi jo lahko podoba mesta žalosti.**

**V kolikšni meri ste se z njo približali svetu, v katerem živite?**

Tsai: Mislim, da je trenutna situacija še celo veliko hujša, kakor sem jo prikazal sam. Na površju je življenje družbe zelo burno, vsi so resnično zelo glasni in vsak bi rad bil še glasnejši. To še posebej velja za politično sfero, ki skuša prodreti v vse pore vsakdanjega življenja preprostih ljudi, prav tako pa tudi za industrijo zabave, še posebej tisto, ki jo poganja televizija. V zadnjem

obdobju so na televiziji, v manjši meri pa tudi v drugih medijih, zelo popularne oddaje, v katerih običajni ljudje imitirajo znane osebe, od politikov do filmskih in glasbenih zvezd. Nekateri so se v tem že tako izurili, da gledalci niso več prepričani, kdo imitira, kdo pa je pravi. Osebnostno mislim, da je vsa ta zunanja glasnost naše družbe le odraz strahu, negotovosti, ki je globoko v nas, oziroma izgube varnosti. Delovanje naših politikov je pripeljalo do tega, da je celoten otok izgubil občutek varnosti. Sam sem si vedno želel, da bi moji filmi prinašali umirjenost, umirjena čustva in emocije. Moji liki vedno po nečem stremijo, iščejo ta občutek varnosti, gotovosti. Kar ne preseneča, saj se v svojih delih osredotočam na razvijajoče se razmerje med modernizacijo urbanih središč in človekom kot posameznikom, iščem mesto človeka v spremenjenih okoliščinah, v spremenjenem svetu, ki se ne zdi več njegov. A to je pravzaprav globalni problem. Kaj je namreč človek, če nanj ne gledamo iz perspektive družbe, če nanj ne gledamo kot na primarno družbeno bitje? V vseh svojih filmih si na neki način zastavljam taka in podobna vprašanja, a odgovorov še vedno nisem našel. •