

HOU HSIAO-HSIEN

bruno peron

resničnost in stil v njegovem
filmskem opusu

V slovenski kinoteki bo meseca januarja gostovala velika retrospektiva Hou Hsiao-hsiena, enega najpomembnejših predstavnikov tajvanskega novega vala. V *Ekranu* jo pospremljamo s pričujočim prevodom režiserjeve študije.

Kljub zlatemu levu, ki je bil leta 1989 podeljen filmu *Mesto žalosti*, je filmski opus Hou Hsiao-Hsiena v Evropi še vedno slabo poznan. Njegovi filmi krožijo po mednarodnih festivalih in na njih pobirajo nagrade, v Združenih državah in v Franciji se množijo retrospektive; veliko pa je že takih, še posebej v akademskih krogih, ki imajo tega tajvanskega režiserja, z razlogom, za enega največjih med živimi filmskimi avtorji. Za avtorja, ki je s svojimi deli globoko zavezan realnosti lokalnega okolja in je v svojih filmih, še preden se je lotil burne zgodovine lastnega naroda in domovine, pripovedoval avtobiografske zgodbe, nismo mogli predvideti take usode. Režiser hipoma prepoznavnega stila, katerega zunanje značilnosti pa so izpostavljene nevarnosti, da jih bo Zahodnjak bral v luči posplošenega orientalizma, ki se ga identificira s počasno in umirjeno naracijo, kontemplativnim odlašanjem in formalno virtuoznostjo.

Pogosto so poskušali Houjev opus interpretirati iz perspektive ekstatičnega užitka v tekstu, barthovske opustitve pomena: to so branja, ki praviloma temeljijo na poznavanju njegovih tranzicijskih filmov iz prve polovice devetdesetih let in ne tistih iz osemdesetih, ki so prinašala nov filmski jezik (ali vsaj novo obliko). Od tu izhaja hudo zavajajoča in moteča oznaka režiserja "čistega filma", ki pripoveduje zgodbe, v katerih naj bi bila pomembna le svetloba in prostor, osebe pa naj bi bile zgolj pretveza. A čeprav je bila pri Houju vedno zelo očitna skušnjava, da bi ubežal Zgodovini, ki trmasto vztraja na ozadju njegovih filmov, pa jim formalistična branja, kolikor že deleuzovska naj bi bila, delajo krivico. Njegova dela prinašajo raznovrstnost oblik in tem, ki se še vedno oblikujejo – in to kljub temu, da na ozadju ostaja prirojena sposobnost zajeti efemerno resničnost spomina ali tistega "zđaj". Skratka dela, ki, konec koncev, težijo k zavračanju zunanjih filmskih modelov in se, po besedah samega avtorja, umeščajo v "skladno kontinuiteto s starodavno kitajsko kulturo". "Ne gre za to, da vplivamo na stvari, jih spremenimo ali kritiziramo," pravi Hou. "Biti sredi nečesa, to želim, videti kaj se dogaja znotraj različnih okolij, prostorov, ne da bi ob tem hotel soditi. Vem, da sem sam neka subjektivnost, kar pa mi ne preprečuje, da se poskušam umestiti med, sredi stvari, ne da bi na njih pustil svoj pečat."¹

Življenje

Hou se je rodil 6. aprila 1947 v Cantonu; 17. maja se je njegov oče, funkcionar v javnem šolstvu, preselil na otok Tajvan, ki je bil vse do leta 1945 japonska kolonija. Leto kasneje, v času, ko je na Kitajskem divjala državljanska vojna, se mu pridružijo še ostali člani družine: to je bila usoda desetisočev Kitajcev, tistih, ki so sledili nacionalistu Chian Kai-sheku. Na otoku leta 1949 vzpostavijo začasno vlado Republike Kitajske, ki vztrajno širi protikomunistično

propagando in vzdržuje iluzijo, da bo nekoč ponovno osvojila domovino.

Houjeva generacija odrašča v ozračju konflikta: Tajvan še vedno trpi zaradi posledic japonske kolonizacije (1895–1945); zunanji napetosti med komunistično in nacionalistično Kitajsko se pridruži notranja med novimi imigranti (ti govorijo mandarinščino) in lokalnim prebivalstvom (ki govori druge kitajske dialekte, npr. *minnan*, velikokrat označen kot pravi "tajvanski jezik", in *hakka*).

Po otroštvu, ki ga zaznamuje prezgodnja smrt staršev in sodelovanje v mladostniških prestopniških bandah (kot tiste, ki jih opisal v svojem filmu *Čas življenja, čas smrti*, 1985), se med služenjem vojaškega roka približa filmu. Vpiše se na državno umetniško akademijo, na kateri leta 1972 diplomira iz filmske umetnosti. Njegova zgodnja cinefilska izkušnja je temeljila predvsem na ameriških in lokalnih filmih. Japonski film, še posebej avtorja, kot sta Ozu in Mizoguchi – s katerim ga, precej površno, primerjajo Zahodnjaki –, je spoznal šele konec osemdesetih let.

Po šolanju se Hou zaposli pri Osrednji filmski družbi (CMPC – Central Motion Picture Company), državni ustanovi za filmsko produkcijo, kot scenarist asistent. Asistirale je pri veteranu Leeju Hsingu (čigar *Beautiful Duckling* iz leta 1964 je, kot posvetilo, prikazan v letnem kinu iz Houjevega filma *V prah se povrneš*, 1986) in posnel propagandni dokumentarec. Medtem pa se časi hitro in radikalno spreminjajo: leta 1975 umre Chiang Kai-shek in takrat se prične Tajvan ponovno – po izolaciji iz prve polovice sedemdesetih let – odpirati preostalemu svetu. Osrednja filmska družba poskuša promovirati film, ki bi bil "profesionalen, umetniški in mednaroden/nadnacionalen"; dvema mladima scenaristoma, Wuju Nien-jenu in Xiaouju Yeju, je naročeno, da najameta nove režiserje. Če so v preteklih desetletjih uradne strukture težile k "zdravemu realizmu", katerega naloga je bila opisovati junaštvo ponižnih in z zaupanjem zreti v prihodnost, pa so v novi kulturni klimi na dan prišli pisci *xiangtu wenxue* ("literature korenin"), ki so se namenili ovrednotiti avtohtono kulturno specifikko, predvsem pa upodobiti spopad starega sveta z modernim ter naraščajoče družbene kontradikcije.

Konec sedemdesetih let ga k sodelovanju povabita Lee Hsing in Chen Kun-hou: Hou debitira v vlogi scenarista. S Hsingom posname film *Good Morning, Taipei* (1979) in z njim tisto leto triumfira na podelitvi zlatih konjev, medtem ko s Chenom Kun-houjem sklene dogovor: za Chenovih prvih šest filmov Hou napiše scenarij, medtem ko je Chen v prvih petih Houjevih direktor fotografije; leta 1982 skupaj ustanovita produkcijsko družbo Evergeen (ki pa deluje le kratek čas).

V vlogi režiserja Hou debitira z dvema komercialno še kar uspešnima komedijama, v katerih nastopita

popularna pevca Feng Fei-Fei in Kenny Bee: to sta filma *Ljubko dekleta* in *Veseli veter*. Na ravni scenarija (v obeh primerih je njegov avtor Hou) sta komediji skrajno konvencionalni in stereotipni, polni nedolžnih gagov, nadvse podobni tistim, ki jih je producirala bližnja hongkonška kinematografija. V obeh si nerodni, a romantični mladenič (ki je v *Veselem vetru* sprva, pred osrečujočo operacijo, celo slep), pribori ljubezen nekega dekleta, premaga nezaupanje družine ter se znebi konkurence. Skoraj nemogoče se je izogniti temu, da omenjenih komedij, o katerih Hou ne spregovori prav rad, ne bi primerjali z naslednjim delom. Pri tem pa nas najbolj preseneti že takrat povsem jasna režiserjeva predstava o prostorih lastnega filma in njihovi medsebojni dialektiki: v obeh filmih osebe, takoj ko jim je to omogočeno, zbežijo iz Tajvana in se zatečejo na podeželje, kjer filmska kamera ubere bolj kontemplativne ritme ter išče tiste podobe (drevesa, pokrajina), v katerih je še prelahko zagledati napoved bodočih del. V *Veselem vetru* nas preseneti uvodni del, v katerem neka vulgarna filmska ekipa snema bedasto reklamo za pralni prašek: tu je povsem razvidno, da je Houjev občutek za prostor, podobo in vlogo zvoka v njej dozorel. S filmom *Zelena je trava domača* se tudi sam dejavno vključi v "New Taiwan Cinema Movement". Čeprav je zgrajen na shemi, ki je nadvse blizu "zdravemu realizmu" (Kenny Bee je mestni učitelj, ki na podeželju, kamor ga premestijo, med svojimi učenci promovira ekološke aktivnosti), pa nam ta film že povsem zavestno podaja tudi nekatere karakteristične elemente Houjeve poetike (anarhija otroštva, upor proti staršem, opozicija med mestom in podeželjem) in stila. Izstopata premišljena uporaba globine polja in poenostavljanje montaže, saj daje prednost totalom – kot alternativni artificialnosti kadra-protikadra. "To je metoda, ki je sočasno blizu tako gledališču kot življenju," je komentiral Hou. "Film je bil nenadoma moderniziran." Tajvanski kritik Zhang Hongzi je film *Zelena je trava domača* že leta 1984 postavil med nosilce novega filma, saj je "z vnosem zapleta v nepretrganem gibanju prekršil konvencijo o filmu, ki pripoveduje eno zgodbo."

Še večjo težo ima epizoda *Sinova velika lutka*, ki jo je Hou posnel za film *Človek-sendvič*. Ta je po filmu *In Our Time* (1982; štiri epizode, ki jih režirajo Tao Dechen, Edward Yang, Ko Yi-chen in Chang Yi) drugi filmski manifest novega tajvanskega filma. Wu Nien-jen je zanj priredil tri pripovedi Huang Chun-minga, enega najbolj znanih predstavnikov literature korenin. Protagonist Houjeve epizode je *Človek-sendvič* iz naslova, ki se nameni promovirati razpadajočo kinodvorano na podeželju, pri tem pa išče navdih v starih japonskih revijah. Takrat rojeni sin se ga tako navadi videti v klovnovski opravi. Ko si oče dobi bolj častno službo in obleko, ga sin s svojim jokom prisili, da si ponovno nadene ponižujoči kostum. Poleg neorealističnega, žalobnega in malce osladnega tona, ki ne prikriva svojega namena, da bi na platno prenesel do takrat zapostavljen aspekt realnosti, nas močno preseneti režiserjevo mojstrstvo na formalni ravni, ki z veliko svobode spaja podobo in zvok. Hou še naprej uporablja tradicionalne spoje (od totala do prvega plana), hkrati pa že eksperimentira s kadri, ki bodo postali njegov avtorski znak: fiksni plani, v katerih je dejanje zajeto v svoji celovitosti, ali v katere osebe nepredvidljivo vstopajo in izstopajo, z vseh strani.

Nova generacija režiserjev, kateri pripada tudi Hou, je porušila vezi s preteklostjo tako v tematskem kot tudi lingvističnem pogledu. Pripoveduje povsem običajne, a prav zato še ne razkrite zgodbe; a čeprav je stil

realističen, se narativne strukture poskušajo izogniti središčnim prizorom ter se raje pogosteje zatekajo k elipsam. Kot je zelo kmalu ugotovila pozorna tajvanska kritika, imamo opraviti s filmom, ki zahteva aktivno gledalčevo intervencijo.²

Delo

Če je za filme, kot sta *That Day on the Beach* (1983) in *Taipei Story* (1985) Edwarda Yanga, povsem razvidno, da hočejo z eksplicitno modernim in kompleksnim jezikom pripovedovati o še ne razkriti in sodobni realnosti, pa se zdi, da so Houjeve ambicije vsaj na začetku bolj omejene. S filmom *Fantje iz Fengkueija*, ki ga ima tudi sam avtor za film preobrata in za svoje prvo povsem osebno delo, je tako na filmsko platno prenesel avtobiografske dogodke, izvirajoče iz obdobja, ki ga je preživel na Jugu dežele. To je začetek potopa v spomin, ki se nadaljuje v naslednjih treh filmih. Gori biografskega materiala da obliko pisateljica Chu Tien-wen; Hou jo je spoznal, ko je za Chen Kun-houjev film *Growing Up* (1983) prirejal neko njeno zgodbo –, ki je od tega dogodka dalje Houjeva zvesta scenaristka.³

Hou k realnosti pristopi z rešetom spomina: naj bo to njegov osebni kot v primeru filmov *Fantje iz Fengkueija* ali *Čas življenja, čas smrti*, spomin Chu Tien-wen v primeru *Poletje pri dedku* ali Wu Nien-jenov v primeru filma *V prah se povrneš*. Ti štirje filmi iz različnih perspektiv raziskujejo otroštvo in adolescenco. Osrednji momenti v filmu *Fantje iz Fengkueija* so podvigi mladostniških band, odsotnost očeta (protagonistov oče, žrtev nesreče, ki se je dogodila med baseballsko tekmo, pred smrtjo vegetira na stolu), raziskovanje velikega mesta, odkritje filma, zahodne glasbe, ljubezni. V *Poletju pri dedku* je okolje ruralno, protagonisti so mlajši, odsotnega očeta nadomesti strogi ded, nasilje in spolnost sta prisotni prek bratranca, katerega prijateljica zanosi in ki prijateljuje z dvema roparjema. V *Čas življenja, čas smrti*, mojstrovini te prve faze, je Houjeva avtobiografija (podana prek lika z imenom Ah Hsiao, ki pa ga vsi kličejo Ah Ha) postavljena na ozadju Zgodovine: oče, ki je prišel na Tajvan leta 1947, kupi pohištvo iz bambusa, saj je prepričan, da bo tu ostal le začasno; ko stara mama poslušá radio, ki razgláša antikomunistično propagando, je prepričana, da na Kitajsko lahko pride peš, le za vogal mora stopiti. Med obravnavano četverico filmov je prav v slednjem emotivni vložek največji: zgodbo stopnjujejo smrti očeta, matere in stare mame, postopno vse bolj oddaljene in sprejete kot neizbežna usoda, vse do slavnega prizora z mravljami na rokah starke, vedno negibno ždeče na tleh: opozarjajo na spremembo, ki sicer ne bi bila zaznavna.

Ljubezen, obravnavana z veliko mero sramežljivosti, zavzema središče filma *V prah se povrneš*, v katerem bo preselitev dveh prijateljev iz otroštva, Ah Yuana in Ah Yua (arhetip zadržane in trmaste ženske Houjevega filmskega univerzuma), na Tajvan, razlog njune ločitve. Raje kot da preživljajo čas z izgredi in zločinskimi poskusi ropov, kakor so to počeli v predhodnih filmih, se najstniki iz tega filma, osamljeni na Tajvanu, obnašajo kot male odrasle osebe, vestne in melanholične; senca Zgodovine pa se izriše v tistem prizoru, kjer Ah Yuan med služenjem vojaškega roka priskoči na pomoč sestradanim kitajskim beguncem, ki so sprva prepričani, da jih hočejo tajvanski vojaki zastrupiti.

Po izkušnji, za katero se predpostavlja, da je katarzična – gre za soočenje z najbolj bolečimi spomini –, je Hou pripravljen na hkratno soočenje s



Človek-sendvič



sodobnostjo in Zgodovino: iz subjektivne dimenzije bo prešel na povsem objektivno. Kompleksen razplet, s katerim njegovo delo še naprej vodi dialog ob občasnih trenutkih krize in iskanj. In če smo zanj ugotavljali, da je v osemdesetih razvil srečen in izviren jezik, pa tega v devetdesetih ponovno radikalno premisli.

Če v filmih, kot sta *Fantje iz Fengkueija* in *V prah se povrneš*, morda obstaja hotena dvoumnost v podajanju preteklosti, ki bi se morala nanašati na sredo 60-ih let, a kjer se datirani elementi (filmi v kinodvoranah) mešajo z nezgrešljivo modernimi (mestni promet), pa prehod k sedanjosti zaznamuje delo, ki ga ima še sam Hou za tranzicijskega. To je *Hči Nila*, zgodba o razpadajoči družini v sodobni tajvanski družbi, z odsotnim očetom in bratom, ki ga ubijejo gangsterji. Nedvomno gre za podcenjen film, pa čeprav je za to na neki način kriv sam Hou, saj ga je zakril s senco svojega naslednjega dela, *Mesto žalosti*. Slednji je namreč v tematskem pogledu revolucionaren: Hou izkoristi odpravo vojaške oblasti, ki jo preklicujejo leta 1987, ter o tem mučnem obdobju od 1945 do 1949, ko je na oblast prišel režim Chiang Kai-sheka, spregovori iz perspektive neke družine. Film, ki so ga spremljale burne polemike o državni cenzuri, močno odmevajoče tudi prek državnih meja, predstavlja vrhunec Houjeve kariere, tudi v pogledu komercialnega uspeha. Hkrati pa je film tudi labodji spev novega tajvanskega filma, ki ga v devetdesetih zapusti tudi občinstvo. V devetdesetih Hou zaokroži trilogijo, posvečeno zgodovini Tajvana: v filmu *Mojster lutk* spregovori o japonski okupaciji, v *Dobri moški, dobre ženske* pa sedanost primerja z obdobjem belega terorja. Zdi se,

da poznavalci Houjevega dela spregledajo dejstvo, da nova filma prinašata nenadno in ostro ločitev od form in narativnih postopkov predhodnega desetletja. Po navdihu, občutenju sveta ter stilu je *Mesto žalosti* veliko bližje filmu *Čas življenja, čas smrti* kot pa *Mojstru lutk*.

Novost, svežina in lepota filma *Fantje iz Fengkueija* ter Houjevih filmov iz osemdesetih let seveda ni porojena iz nič. Slabo poznavanje predhodnih filmov je privedlo do podcenjevanja dela avtorja, ki je imel v tistem času določene teme in ikonografske motive že zelo razdelane, na primer nasprotja med mestom in podeželjem. Poleg tega pa je že v svojih prvih dveh komedijah razvil uporabo plana-sekvence kot alternativo montaži. Prav tako pa tudi ni neverjetna predpostavka, da se je mladi Hou česa naučil iz filmov Michaela Hiuja, hongkonškega režiserja in igralca, čigar komedije, od *Game Gamblers Play* (1975) dalje, so doživele izjemen uspeh po vsej jugovzhodni Aziji ter še prav posebej na Tajvanu, tradicionalnem trgu za hongkonški film. Uprizoriti gag na najbolj preprost način, v realnem času, z nepremično kamero in brez montaže: lekcija iz ekonomije in pragmatičnosti, ki jo nespremenjeno lahko vidimo v dolgi sekvenci filma *Veseli veter*, v kateri Kenny Bee neopazno vstopi v hišo bodočega tasta in taščice.

Res je, da film, kot je *Fantje iz Fengkueija*, označuje nekakšen prelom ter še ne videno poetično in stilistično zavest. V luči tega nikakor ni odveč, če navedemo nekaj deklariranih vplivov. Ogled Godardovega filma *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1959)⁴ Houja nauči, kako se izmuzniti tradicionalni gramatiki montaže, da bi se nato lahko



Fantje iz Fengkueija



Poletje pri dedku

prepustil logiki čistih emocij: v tej fazi njegovega filmskega razvoja niso redki spoji z obratom 180° ter nenadni in begajoči prehodi od srednjih do najbolj oddaljenih planov. Hongkonški novi val (Tsui Hark⁵, Ann Hui, Patrick Tam, Allen Fong), ki ga je spoznal *in loco*, mu ponudi številne primere, kako pripovedovati o sedanosti z uporabo prožnega stila, ki v sebi spretno in neprisiljeno združuje elemente žanrskega filma, lokalne tradicije in modernizem evropskih novih valov. V novovalovskem univerzumu so bile gotovo porojene tudi nekatere avantgardistične formalne rešitve, ki jih najdemo v *Fantih iz Fengkueija*, a jih je Huo kasneje opustil: dramatični *flashback* (očetova nesreča), pospremljen z dialogi iz filma, ki ga protagonist gleda v kinu; neki drugi film (borilnih veščin), ki ga spremlja kot iz drugega sveta prihajajoča Vivaldijeva glasba, intonirana po duševnem stanju protagonista.

V njegovem takratnem ustvarjanju pa je prisotna tudi neka značilnost, za katero se zdi, da je absolutno izvirna, tako glede na njegove prve filme, kot tudi glede na zunanje vplive: tisto, kar je Xiao Ye poimenoval "nedefinirana struktura". Kot element, ki je bil skupen mnogim delom novega tajvanskega filma iz tistega obdobja in se je zanj izkazalo, da je "primeren za izražanje prikritih pomenov", je "nedefinirana struktura" funkcionirala tako na ravni kompozicije podobe kot strukturiranja pripovedi. Po eni strani se privilegira oddaljene plane in plan-sequence; po drugi pa zgodbe ignorirajo tradicionalno dramaturgijo, epizode pa si sledijo brez močnega narativnega okvirja. še enkrat se estetska motivacija (iskanje večjega realizma in hkrati večje poetičnosti) pridruži praktični: plan-sequenca omogoči lažji spopad z novimi pogoji snemanja, zunaj studiev in z neprofesionalnimi igralci. Po Houju je bil odločilen vpliv branje spominov pisatelja Chen Cong-wena, katerega distancirano in objektivno gledišče (kot pravi anekdota) ga je spodbudilo, da je od upornega snemalca zahteval, naj se umakne čim dlje od igralcev in dogajanja.

V tistem trenutku svoje kariere je Hou vedel, o čem naj pripoveduje – predvsem o bogati dediščini spominov in izkušenj, ki je skoraj silila na filmsko platno –, a je hkrati hotel, kolikor le mogoče, spoštovati resničnost: slediti konfucianizmu, "gledati

in ne poseči", "opazovati in ne soditi". Zato na stvari gleda iz daljave: prednost daje totalom, alternaciji kadrov in protikadrov se izogiba s tako doslednostjo, kakršne takratni tajvanski film ni poznal; stremi k temu, da dejanje posname v njegovem trajanju, ne da bi ga razbil z montažo; vseskozi si zastavlja vprašanje gledišča, ki bi ga moral zavzeti.

Houjeva filmska govorica je bila, kakor smo že omenili, večkrat primerjana s tisto japonskih režiserjev, ki pa jih Hou v tem obdobju še ni poznal. A če izvzamemo nekaj formalnih naključij – uporaba plana-sequence, dajanje prednosti totalu pred prvim planom, (nikoli sistematična) prisotnost drsečih vrat in zidov, ki ustvarjajo "kader v kadru" – je temeljni duh precej drugačen. Ponavljajoče se besede njegove poetike so "ujeti tisto, kar se osvobaja v prostoru", "poslušati osebe". Tehnika se mora prilagoditi tej težnji po zajetju realnosti: postopek, ki je povsem nasproten rigidnemu sistemu, h kateremu se zateketa Ozu in Mizoguchi, ko se odpovesta formalni svobodi njihovih filmov iz tridesetih let.

V Houjevih podobah je vedno tudi nekaj nepredvidljivega, kar se izmika rigidni in *a priori* določeni formalizaciji. V kadrih pogosto umanjka fokalno središče, a ne zato, da bi bila prisotna zahodni alternativna perspektiva in uravnoteženost, kot je to pogosto v japonskem filmu. Nasprotno, vedno imamo opraviti z nečim naključnim, kar vstopa in izstopa, beži, čemur mora pogled slediti. Zvočna definicija prostorov je vedno nadvse natančna; opravlja sicer realistično funkcijo, a je prav tako primerna za prefinjene simbolne funkcije (npr. vdirajoči hrup prometa v tistem prizoru iz filma *Fantje iz Fengkueija*, ko se dekle zateče v prenočišče). Osebe, ki govorijo, so lahko postavljene v neki kot, v ozadje, za trenutek tudi izven polja; medtem ko se premikajo, lahko v prvi plan vstopijo tudi druge stvari ali osebe in jih prekrijejo (kar je pri starem Kurosawi, pravi Hou, vzbudilo osuplost). Določiti, v kolikšni meri je kader sistematično grajen, oziroma ugotoviti, da je povsem naključen, je največkrat težko, nenazadnje pa tudi nepotrebno. V tem pogledu se zdi eksemplarična podoba iz filma *Poletje pri dedku*: total ceste, ki teče ob železniški progi; v ozadju otrok, ki beži, v prvem planu pa oče, ki daje duška jezi in brca svoj motor. Hou sledi načelu ekspresivne ekonomije in tako



Čas življenja, čas smrti

Mesto žalosti



kompleksno dejanje nadaljuje, ne da bi prekinil njegov tok. Nenadoma vlak v ozadju prečka kader: gre za silovit vdor realnosti, realnosti, ki je indiferentna do oseb in ki hkrati opozarja na prostorsko konstrukcijo kadra, mojstrsko artikuliranega v različnih planih.

Spodbujeni z besedami samega režiserja (ki se sklicuje na estetski princip "Liu-pai", dobesedno: "pustiti bel prostor"⁶) so mnogi poskušali povleči vzporednice med njegovim delom in kitajskim slikarstvom, kjer je pri definiranju objekta reprezentacije praznina enako pomembna kot polnost. V tem pogledu so že pregovorni kadri praznega očetovskega sedeža iz filmov *Fantje iz Fengkueija* in *Čas življenja, čas smrti*, ki "vibrirajo" od prisotnosti odsotnega starša. Umetnost aluzije pa ne velja samo znotraj posameznega kadra, temveč definira tudi razmerja med kadri. Pri izbiri gledišča, iz katerega gre usmeriti pogled na realnost, je izbira narativne informacije vsaj tako pomembna kot pozicija kamere. Estetika "puščanja belega prostora" deluje tudi (*in a fortiori*) v razmerjih med različnimi deli pripovedi: moti se torej tisti, ki – kot Jean-Michel Frodon – trdi, da "kitajska montaža ne obstaja"⁷. Houjev filmski opus, še posebej dela iz osemdesetih let, pozna tudi elipse in nepričakovane spoje, pa čeprav postopno vse bolj poenostavlja *découpage* znotraj posamezne sekvence. Plan-sekvenca soobstaja z elipso. In prav ta formalna prilagodljivost je globoko "kitajska".

V nasprotju s kakšnim zahodnim režiserjem (recimo grškim ali portugalskim), Hou ne kaže fetišizma v razmerju do zapisa časovnih blokov, v katerih se nič ne zgodi in kjer se manko dejanja spremeni v pričakovanje neke resnice. Smisel za sintaktično artikulacijo je v njegovih filmih zelo močan, pa čeprav ne sledi linearnosti zahodnega tipa: navidez nepomembni in trenutno zatemnjeni prizori anticipirajo nekaj, kar se bo nadaljevalo kasneje. To velja tudi za zasnovo oseb: v pripoved se umestijo brez pojasnjevanja, gledalec pa počasi sestavi njihovo preteklost in osebnost. Kot primer lahko navedemo četrtega brata iz filma *Čas življenja, čas smrti*: nenadoma ga zagledamo, kako kroži po hiši, ne vemo pa, kdo je, saj je poleg vsega še tako drugačen od ostalih bratov; šele na koncu bomo zvedeli, da je temu tako, ker je bil posvojen. Na ta način navidezna

šibkost pripovedi, ki se razvija s preprosto jukstapozicijo ter skoraj brez dramatičnega napredovanja, pravzaprav skriva kontinuirano emotivno napetost, zaradi katere ni nič indiferentno ali odvečno.

Ker so pojasnitveni prizori in narativna mašila sistematično odstranjeni, postanejo spoji med sekvencami kapitalni momenti, ki zahtevajo maksimalno koncentracijo. Od Ah Hsiao, ki sedi v razredu in rešuje test, preidemo na detajl njene roke poleg kozarca vode, ki nekaj zapisuje; toda naslednji kader nam razkrije, da je Ah Hsiao doma in da piše pismo. V tem primeru je majhna dezorientacija kmalu odpravljena. Nič pa nas, na primer, ne pripravi na nadvse presenetljivo elipso, ki se pojavi v 58. minuti istega filma: od prvega plana Ah Hsiao kot otroka, neposredno po smrti očeta, preidemo na prvi plan Ah Hsiao najstnice, ki žveči kos sladkornega trsa. Sprememba časa v prehodu iz ene sekvence v drugo je na isti način podana tudi v filmih *Fantje iz Fengkueija* in *V prah se povrneš*: nanjo opozarja zgolj spremenjena dolžina las deklet.

Specifika (še enkrat, če že hočemo, "kitajska") takšnega tipa sintakse je skoraj popolna odsotnost znamenj (kot so odtemnitev, zatemnitev, dvojna ekspozicija, uporaba glasbe), ki bi opozarjala na minevanje časa ali vzročno razmerje med sekvencami. To velja tudi za *flashback* (pomembno vlogo odigra v filmu *Mesto žalosti*) in redke onirične sekvence (v *Fantje iz Fengkueija* in *Hči Nila*). V Houjevih filmih iz prve faze njegovega ustvarjanja se spoj, ki predpostavlja časovni skok (v letih), ne razlikuje od tistega, ki povezuje dve v času in prostoru bližnji si podobi. Tako kot na primer v sekvenci ideogramov, tudi tu ni ločil in predlogov, ki bi v trenutku pojasnili funkcije posameznih delov diskurza. Kar je, po eni strani, način, kako angažirati gledalca, po drugi pa način, kako pokazati na virtualnost minevanja časa in razmerja vzrok – učinek.

Mesto žalosti se pripovedi o vdoru Zgodovine v življenje neke družine loti z istim ritmom in narativno logiko, kot sta bili na delu že v Houjevih predhodnih biografskih filmih. Časovni skoki so pogosto nadvse presenetljivi in predpostavljajo evolucijo, s katero

nismo bili seznanjeni (predočimo si metamorfoze četrtega brata Wen-leunga ob vsakem njegovem vstopu na sceno: ranjeni vojak v deliriju na bolniški postelji; nališpani mali gangster; žrtev pretepa; vegetirajoči revež, ki se hrani le še z darovi bogovom na družinskem oltarju). Toda zato še ni potrebno misliti, da vsak spoj med sekvenčnimi bloki nujno nekaj pomeni: če so v *Mestu žalosti* in v drugih predhodnih filmih nekatera sopostavljanja celo očitno simbolična (na primer tisto, nadvse cenjeno, uboja Wen-hunga in pokrajine s ptičem, ki se strmo spušča z neba), pa so mnoga druga nevtralna, neprosojna, navidezno indiferentna (na primer: brat se pretepen vrne iz zapora; rez; zmaj na praznovanju kitajskega novega leta). Tako kot se to dogaja v življenju. Edino načelo, za katerega se zdi, da velja, je načelo ekspresivne ekonomije. V primeru, da zgodba pripelje osebe večkrat na isto mesto (na primer atrij bolnice v *Mestu žalosti*), ga bo Hou vedno posnel pod istim kotom, najbolj preprostim: tistim, ki bi najlažje priklicali podobo osebe, ki ji je tisto mesto domače. Skratka, izrazna poteza je antitetična tisti, ki bi jo naredil zahodni režiser, težeč k vsakokratni variaciji, vseeno pa se izkaže za povsem funkcionalno pri poudarjanju minevanja časa in različnosti situacij. Več kot deset let od njegovega nastanka se zdi *Mesto žalosti* nekakšen vrhunec in končni cilj, po katerem je Hou pričel s ponovnim premislekom svojega filmskega ustvarjanja, svojega stila, razmerja do realnosti. Nominalno predstavlja *Mojster lutk* nadaljevanje trilogije o zgodovini Tajvana, toda veliko je stvari, ki ga ločijo od predhodnega filma; režiser prične eksperimentirati z drugačnim načinom pripovedi in opazovanja: bolj oddaljenim in še bolj eliptičnim. Določneje, *Mojster lutk* inavgurira drastično simplifikacijo montaže. Predhodno je Hou elipso uporabljal na dveh ravneh: znotraj sekvence in med dvema sekvencama. V tem trenutku montaža znotraj sekvence izgine, in sicer kot posledica tega, da vsaka sekvenca teži k sovpadanju z enim samim planom, maksimalno dvema; razmerje med sekvencami pa postane mnogo bolj nejasno in nedoločeno. Montaža torej izgubi veljavo kot operater pomena. Prva posledica je ta, da pripoved, glede na "nedefinirano strukturo" filmov iz osemdesetih let, razpade še prej. V devetdesetih se namreč Hou še bolj oddalji od sveta, ki ga podaja, saj ta ni več niti svet avtobiografskega spomina, naj govori o Zgodovini (*Mojster lutk*, *Dobri moški*, *dobre ženske*) ali o sedanosti (*Zbogom jug*, *zbogom*, *Mambo tisočletja*). Ob strani pa je film, ki ni časovno zamejen (tudi zato, ker je priredba literarne predloge): *Šanghajski lokvanji*. V devetdesetih dobijo poseben pomen s pripovedovalčevim glasom podana pripoved, osvobodena in gibljiva kamera ter uporaba glasbe. Hou ostaja pragmatičen eksperimentator, ki ne otrpne v posamezni formuli, temveč zna iste strategije uporabljati na različne načine, pač glede na cilje, ki si jih je zadal.

Če je v *Mestu žalosti* perspektiva družine omogočala nekakšno podoživljanje, ki je bilo blizu avtobiografskim filmom, pa v *Mojstru lutk* že od prve sekvence dalje pripovedovalčev glas – glas Li Tien-luja, znanega lutkarja, ki pripoveduje svoje življenje – do dogajanja vzpostavlja nekakšno distanco. Li se fizično pojavi šele v 48. minuti, toda Hou že na samem začetku vzpostavi dialektiko med glasom in podobami, ki pogosto anticipirajo pripoved, ali pa se od nje malce oddaljijo, kakor da bi oba tokova informacij napredovala neodvisno drug od drugega. V filmih *Čas življenja*, *čas smrti* in *Mesto žalosti* se je



Dobri moški, dobre ženske

to dogajalo radijskim glasovom, ki so se prekrivali z družinskim življenjem. Toda če je bilo v teh dveh filmih režiserjevo stališče jasno definirano in z lahkoto sprejemljivo (elegija preprostim ljudem, ki jih je pogubila Zgodovina, ogorčenje nad poboji, ki jih je izvajal Kou Min Tang), pa se je v *Mojstru lutk* v veliko večji meri približalo maksimi "ne soditi".

V intervjujih je Hou z velikim spoštovanjem govoril o Liju kot o "živi enciklopediji kitajske tradicije", o filmu pa kot o nostalgичni elegiji za izginulim svetom, navdahnjeni z estetiko "Liu-pai". Toda v filmu sledimo življenju človeka, ki ga vodi mračni občutek predestiniranosti; poleg žene vzdržuje tudi ljubimca v bordelnu, svojo umetnost pa indiferentno ukloni vojni propagandi japonskega kolonizatorja. Prikazane epizode iz njegovega življenja so pogosto naključne in drugotnega pomena, izbrane z logiko, ki ni bila podobna tisti v *Mestu žalosti*, kjer je bila marginalna epizoda vedno v funkciji metonimije. Poleg tega pa se v *Mojstru lutk*, v primerjavi s predhodnimi filmi, zdijo epizode – vsaka sovпада z eno ali dvema plan-sekvencama (načeloma je kadriranje frontalno, edina variacija pa nastopi na ravni oddaljenosti) – v večji meri zaprte same vase in samozadostne.

Prav tako je tudi pripoved bistveno bolj linearna kot v preteklosti. Razlaga nekaterih dogodkov resda sledi šele naknadno, a ne povzroča sprememb v tempu pripovedi. Izbira narativne informacije sicer postavi Zgodovino (predaja Japonske, ki jo mimogrede omeni pripovedovalčev glas) v ozadje glede na zasebno, vseeno pa se zdi veliko bolj uniformna kot v *Mestu žalosti*. Elipse ne porajajo več toliko vprašanj, temveč so del bolj statičnega ritma; režija pa je bolj gledališka, seveda zaradi vpliva pekinške opere in lutkovnih spektaklov, ki so pogosto predstavljeni z obsežnimi in sugestivnimi odlomki. Poleg tega pa zatemnitev v črno prvič označuje minevanje časa. Hou se nadvse pogosto zateka k prizorom pokrajine, ki mu služijo kot



Zbogom jug, zbogom

prehod med posameznimi bloki: takrat je že poznal (in spoštoval) Ozujevo delo. Toda če so bile simbolne vezi še v *Mestu žalosti* zelo eksplicitne, se tu podobe pokrajine vrstijo povsem indiferentno, kot klic k večnosti narave pred minljivostjo človeških dejanj. Houju je morda šlo za kar najbolj koherentno aplikacijo načel kitajske estetike – in v tej luči ima film mnogo navdušenih interpretov, pa čeprav hkrati, vsaj delno, označuje tudi večjo formalistično rigidnost.

Z *Dobrimi moškimi, dobrimi ženskami*, enim od filmov, s katerimi ni bil najbolj zadovoljen⁸, poskuša kvadrirati krog, saj na prizorišču postavi preteklost poleg sedanosti: tisti nočni Tajvan, poseljen z malimi gangsterji in diskotekami, ki je v njegovem opusu že od filma *Hči Nila* emblematična sodobnosti. Toda, če smo za *Mojstra lutk* rekli, da je ekstremno linearen, potem je *Dobri moški, dobre ženske* v celoti zgrajen na alternaciji treh nivojev, nivojev časa in realnosti: sedanost (igralki Ah Ching po faksu pošljejo strani iz njenega dnevnika, ki ji je bil skrivnostno odvzet); bližnja preteklost (tudi sama razčlenjena na vsaj dva nivoja: razmerje Ah Ching z gangsterjem Kaom; razmerje s sestro); oddaljena preteklost, ki je tudi film v filmu (zgodba Chiang Bi-yu, vlogo odigra Ah Ching, ki se v 30-ih letih odpravi na Kitajsko, da bi z ljubljenim Chung Hai-tungom pomagala revolucionarjem, se nato vrne na Tajvan, kjer jo, vse do Chungove smrtne obsodbe, preganjajo nacionalisti).

Žal je zasnova treh časovnih nivojev dlakocepsko didaktična (ne samo, da tako Ah Ching kot Chiang Bi-yu izgubita svojega moškega, ob tem nam dodatno razlago ponudi še pripovedujoči glas igralkice: "Čutim, da postajam Chiang Bi-yu"). A hkrati ostaja še vedno dvoumna: se je Hou namenil nasproti plemenitim idealom preteklosti postaviti dekadenco sedanosti? Ali pa hoče pokazati na paradoksalno dostojanstvo moderne junakinje? Kakor je priznal tudi sam, je kontrapunkt med preteklostjo in sedanostjo preprosta

formalna umetelnost, ki ne ustvarja prav globokega pomena. Nasprotno pa so kritiki, predvsem francoski, peli hvalo načinu, kako se mešajo različni časi ter glas Ah Ching, ki deluje kot most med različnimi bloki. Pri tem pa so neizogibno precenili poenostavljajoče rešitve (v zaključnem prizoru, kjer Chiang Bi-yu joče nad Chungovim truplom, je črno-bela tehnika, ki je bila do tistega trenutka uporabljena za zgodovinske prizore, prešla v barvno, da bi s tem sugerirala analogijo s sedanostjo; ta prehod pa je na ravni filmske glasbe pospremljen z nenavadno konvencionalnim poudarkom).

Glede stila pa lahko rečemo, da je v filmu *Mojster lutk* začeta simplifikacija v *Dobrih moških, dobrih ženskah* prišla do svojega ekstrema: vsaka sekvenca je sistematično posneta le v enem planu. Zato pa postane kamera, sploh prvič, nadvse gibljiva, kar ji omogoči uvajanje raznolikih perspektiv in dogajanj znotraj plana-sekvenca, s čimer preseže togo rigidnost v filmu *Mojster lutk*. Nekateri prizori, kot je tisti v karaoke baru in naslednji, v katerem smo pričali nepričakovani smrti Kaoa (z običajnim učinkom dedramatizacije in sočasno presenečenja), ali pa prizor partije badmintona, ki se sprevrže v spor med sestrama, dokazujejo, da zna Hou še vedno ujeti realnost v njenem nepredvidljivem razreševanju, in sicer z izraznimi sredstvi, ki so primerna spremenjenim časom. To se ponovi tudi v dveh naslednjih filmih: *Zbogom jug, zbogom* in *Mambo tisočletja*.

Filma *Zbogom jug, zbogom* in *Mambo tisočletja* so mnogi ljubitelji prvih Houjevih del sprejeli z osuplostjo, in sicer zaradi vdora modernega v ustaljeno ikonografijo (diskoteke, droga, lap dancers) in filmsko glasbo (v prvem filmu rock in rap, v drugem tehno glasba). Toliko slabše za njih: Hou zdaj že hoče postati cineast sodobnosti (kakor je to vedno bil Ozu), hoče se spopasti s svetom, ki ni več njegov. Zato išče navdih in kot antropolog preučuje svoje igralce, pri tem pa najde morda nepredvideno skladje med realnostjo, ki je prehitra (ohlapanost razmerij) in prepočasna (občutek zastoja, pomanjkanje perspektiv, konec Zgodovine). Prav tako išče tudi stil, ki bi bil primeren za zajetje sveta, ki se v mnogočem razlikuje od idiličnega in ruralnega, spremenjenega v spominu. Gotovo ni naključje, da se *Zbogom jug, zbogom* začne v istih krajih kot *V prah se povrneš*, na istem vlaku, ki potuje skozi podeželsko mesto. Toda, čeprav se nekateri dogodki ironično vrnejo (kot izpad električnega toka), Hou brežčutno in brez nostalgije beleži minevanje časa: melanholične in kljubovalne najstnike nadomestijo trije luzerji, ki so še med kriminalci marginalci; na mesto starega očeta, vezanega na zemljo in tradicijo živečega, stopi oče, ki blebeta o vedno bolj oddaljenih in nerazumljivih vraževerjih.

Na kakšen način se pripoveduje o tem svetu, ki se vseskozi premika (avtomobili in motorji, poleg tradicionalnega vlaka) in v katerem prenosni telefoni ne nehajo zvoniti (kar je bilo na Vzhodu, leta 1977, še velika novost)? Naracija je fragmentirana, razdrobljena na serijo epizod, ki so pogosto brez pomena, ker pa ni pripovedovalčevega glasa, kot v *Mojstru lutk*, se le s težavo združujejo v neko smiselno celoto; udarna in frenetična glasba Lima Gionga funkcionira kot kontrast kontemplativnim podobam, ki niso vsebinsko vključene v narativno linijo, kot je na primer slavna vožnja z motorjem med palmami, posneta frontalno. Hou nadaljuje z načrtanim v *Dobrih moških, dobrih ženskah*, zato je *déoupage* minimalen, kamera pa se giblje nadvse tekoče in na ta način znotraj plana-sekvenca ustvarja pravo "montažo".



Mesto žalosti

Zdi se, da že tudi sama izbira sodobne teme poživi kader, ki ga neprestano prečijo nepredvidljivi dogodki in stvari (nenadni pretepi v ozadju, ki sledijo dinamikam prvih filmov, ali pa na primer psi, ki uvajajo element, ki ga ni mogoče nadzorovati). V ta okvir, ki je hkrati preprost in kaotičen, Hou z mojstrsko uporabo različnih planov podobe ter poudarjeno prisotnostjo zunanosti polja (znamenita je sekvenca, v kateri se Flatty nenadoma vrže skozi okno: slišimo pljusk, zaradi česar predpostavljamo, da se pod oknom nahaja bazen, a tega nikoli z gotovostjo ne vemo) lovi realnost.

Za film *Mojster lutk* je, kakor smo rekli, značilna nekakšna dvoumnost; *Dobri moški, dobre ženske* je izrazito didaktičen; za *Zbogom jug, zbogom* pa je značilna do sedaj največja oddaljenost do filmskih oseb. Skoraj vedno jih vidimo le od daleč, saj se Hou tu praviloma izogiba prvim planom, prav tako pa tudi izpušča informacije o dejanski naravi njihovih medsebojnih razmerij (prijatelji, ljubimci?). Emblematičen je nerazrešeni finale, kjer nam ni dano, da bi izvedeli za posledice na videz sicer nedolžne nesreče: Hou noče staviti na v bistvu precej nezanimiv suspens, temveč teži k temu, da bi se – prek redukcije in končne popolne odprave vseh informacij – ločil od reprezentiranega sveta.

Za Houjev naslednji film, *Šanghajski lokvanji*, pa se nekako zdi, kot da znotraj njegovega opusa ni bil pričakovani, saj vzbuja vtis, kot da se je porodil iz kesianja in da je pravzaprav korak nazaj glede na modernost filma *Zbogom jug, zbogom*. Film je priredba literarne predloge, v njem pa je dogajanje umeščeno v zaprti svet shanghajskih bordelov s konca 19. stoletja; občutek zaprtosti podanega sveta poudari še uporabljeni

jezik, šanghajščina, česar zahodni gledalec sicer ne zazna, je pa zato toliko bolj zaznaven za tajvanskega ali hongkonškega gledalca. Tuda očitna stilistična dovršenost in popolnost v poustvaritvi igre svetlobe in senc artificialnega sveta, ki so ga rekonstruirali v studiu, sta prepričali in zapeljali številne Zahodnjake, zaslepljene z nostalgično patino, ki so jo takoj označili za proustovsko. Rigidnosti na formalni ravni (planskence, ki jih prekinjajo zatemnitve v črno, maksimalna poenostavitev montaže znotraj posamezne sekvence, tako kot v predhodnem filmu, a s posameznimi skoraj kričečimi izjemami) se vendarle vseskozi zoperstavlja, ponovno, z mobilnostjo kamere, ki se, še posebej v prizoru banketa, postavlja na višino oči povabljenec, vseskozi nemirno, a hkrati komajda opazno premika. Na ta način se zdi prostor vedno viden le delno, brez centra, okrog katerega bi se organiziral, in vseskozi na robu razdrobitve. Kadriran prostor se vedno kaže kot omejen, naključen, manjši od vsega, kar se dogaja. Nekaj se vedno izmakne: tako je v ta fiktivni svet⁹ ponovno uveden realizem.

Čar filma nedvomno izvira iz beleženja zaprtega univerzuma, kjer denar služi v prvi vrsti za to, da si z njim kupimo čustva – in šele za tem tudi seks (vedno zunaj polja). Obredi dvorjenja in ljubosumja, prepovedani v zakonskem življenju, ki ga regulirajo pogodbe, se lahko v polnosti izrazijo le v artificialni družbi bordela. Hou pripoveduje o kompleksnem rivalstvu med prostitutkami in občutku izgube moških, ki si poskušajo pri prostitutkah zagotoviti ekskluzivo ali pa kupiti njihovo svobodo. Zgodba ponovno postane osrednjega pomena, osebe pa so natančno karakterizirane. Melanholija in občutek



Zbogom jug, zbogom

izgube prežemata protagonista že od tistega trenutka dalje, na samem začetku, ko ga vidimo v ozadju, sramežljivega in nesposobnega, da bi se smejal šalam nekega povabljenca, še posebej zato, ker se norčuje na račun para, s katerim se Wang očitno identificira. Kljub temu pa tu nimamo opravka s "klasično" naracijo v zahodnem pomenu, saj je v zgodbi kar nekaj emblematicnih in kričečih lukenj, ki pa so celo zvesto prevzete iz literarne predloge, romana Hana Ziyuna, ki ga je priredila Eileen Chang¹⁰: iz zadnjih petih sekvenc, ki so posvečene spletkam Jade (simulira samomor, da bi osvojila naivnega Zhuja), Wang preprosto izgine; razvoj Wangove zgodbe (vrne se k Crimson, svoji prvi ljubezni, potem ko ga prevara Jasmin, ženska, s katero se je poročil) nam podaja drug filmski lik, Pearl; v zadnji, enigmatični sekvenci, vidimo Crimson z neznanim klientom, kar napoveduje novo izdajo, novo krizo.

S tem, ko s prizorišča odstrani lik, ki je iskal ljubezen in bil vsakokrat izdan, ko se odloči, da neposredno ne bo pokazal trenutka, ko mu dokončno spodleti, pač pa bo to storil le prek besed tretje osebe in različnih indicev, doseže Hou še bolj patetičen učinek: simbolni izbris, izgubo, ki je resnično dokončna. Wangovo izginotje morda niti ni tako daleč od Kaojevega s konca filma *Zbogom jug, zbogom*. Svet bordelov, s svojimi formaliziranimi pravili, je zelo podoben prav tako kodificiranemu svetu kriminala, polnemu obredov in ceremonij. Houju pa s tem, ko oba prikaže s strani, uspe ustvariti metaforo nadvse univerzalnega občutka praznine in negotovosti. Tudi zato je film *Šanghajski lokvanji* veliko več kot še ena vaja v stilu.

Mambo tisočletja, napovedan kot prvi del trilogije o

sodobnem Tajvanu, se vrne k svetu, ki je bil podan v *Zbogom jug, zbogom*, toda z drugačnim pogledom. Zdi se, da je Houju ta svet postal domač in da mu ni več do tega, da bi do njega vzpostavljajal distanco. Pa tudi dramaturgija je tokrat relativno tradicionalna, s tremi liki (dekle, razpeta med dvema moškima: patološko ljubosumnim DJ-jem in lastnikom nočnega lokala), ki so jasno zarisani. *Šanghajski lokvanji* so pustili določene posledice, saj novi film glasbo uporablja na analogen način, čeprav je ta drugačne zvrsti (od ambientalne glasbe preidemo k technu; k sodelovanju je ponovno povabil tudi japonskega skladatelja Yoshihiroja Hanna): glasba je emotivni *continuum*, s pomočjo katerega se tke spomin pripovedi v njenem razvoju, toda tudi paralelna dimenzija, ki jo sestavljajo drobni premiki, neke vrste dodatna dimenzija, ki pripomore k širini, hkrati pa tudi priznava delež nedoločljivosti.

Vseprisotna techno glasba – čeprav na različnih nivojih slišnosti, pač glede na prostore in dejstvo, da je bodisi reproducirana ali izvedena v živo – s svojo repetitivno, obsesivno in minimalistično naravo meče na dogodke, ki potekajo v efemerni sedanjosti, posebno luč. To je tudi razlog za Houjevo odločitev, da bo tokrat uporabil poseben stil snemanja, kjer bo kamera prežala na like kot povečevalno steklo, pa čeprav bodo imeli objektivni dolgo goriščno razdaljo. Tako gledamo hkrati od blizu in od daleč, a zato bližina (pri Houju še nikoli nismo videli toliko bližnjih planov) sabotira jasnost pogleda. Na stvari, ki jih vidimo od blizu, se prej in lažje navadimo. Na platnu pogosto vidimo le barvne madeže in kar nekaj časa moramo počakati, da lahko počasi identificiramo stvari; to Houju omogoči, da prekrši estetsko prepoved reprezentacije seksualnosti, saj nam – zrcaljenega v ogledalu in "zatemnjenega" z lučmi –

pokaže Shu Qijin obraz, medtem ko se ljubi. Podoben učinek hkrati bližine in oddaljenosti je na ravni strukture zgodbe oziroma zapleta dosežen z uporabo v prihodnost projiciranega ženskega glasu, ki pripoveduje nevtrarno, v tretji osebi, ter skoraj vedno anticipira dogodke, ki jih bodo prikazale podobe: učinek je nostalgičen, istočasno pa vnaša tudi hlad. S tem režiser pridobi najustreznejši ključ za zajetje sedanosti, efemerne kot odtis obraza v snegu, ki ga zagledamo v osrednji sekvenci.

Mambo tisočletja je prvi Houjev film, ki se zaključi z izrazito simbolno epifanijo: tiha in zasnežena ulica v nekem japonskem mestu, okrašena s plakati filmov iz preteklosti, tako vzhodnih, kot tudi zahodnih. Eksotičen in hkrati domač "drugod", kjer se tajvansko dekle zabava s "kitajskim" branjem japonskih pismenk. Nadvse pomenljivo je, kako se Houjev film odpre tudi temu "drugod" – Japonski z njenim najbolj severnim otokom Hokkaidom – potem, ko se je odprl sedanosti. V *Mambu tisočletja* se dialektiki med mestom in podeželjem, prisotni v predhodnih filmih, pridruži dialektika med Tajvanom in zunanjim svetom. Zdi se, da je Tajvancu prvi "drugod", na katerega pomisli, kot je pokazal že film *En, dva* (Yi Yi, 2000) Edwarda Yanga, prav Japonska, bivši kolonizator, vladar jugovzhodnega azijskega trga, ki pa se danes že boji prihoda Kitajske. Simbolični vložek v igro je presenetljivo visok in ekspliciten: nostalgija po filmu preteklosti, močno panazijsko čustvo, tišina padajočega snega, ki na koncu vse pokrije. Finale, ki je zelo različen od večine ostalih v Houjevih filmih, kjer je posamezen lik običajno nadomestila množica (*Fantje iz Fengkueija*), pokrajina (*V prah se povrneš*) in stvari (prazna soba v *Mestu žalosti*), ali pa je bil nenadoma, hitro in ne da bi vedeli, kaj se je z njim zgodilo, odstranjen iz pripovedi (*Zbogom jug, zbogom, Šanghajski lokvanji*). Tudi v *Mambu tisočletja* neki lik (Jack) izgine, tako kot v Antonionijevih filmih; toda Hou tokrat pogled preprosto preusmeri na tiste, ki so ostali. • Prevedel Denis Valič

Opombe

1 *Entretien*, pripravil Emmanuel Burdeau, v Jean-Michel Frodon (uredil): Hou Hsiao-hsien, *Cahiers du cinéma*, Pariz, 1999, str. 69

2 Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, v M. Müller (uredil), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia, 1988, str. 71

3 Chen Guofu, *Del concetto di "cinema taiwanese"*, v M. Müller (uredil), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., str. 16; Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, cit., str. 70

4 Pot do filma *Fantje iz Fengkueija* je bila taka: Houjevi spomini so navdahnili pisateljico Chu Tien-wen, ki je na njihovi osnovi napisala roman ter ga nato priredila za prenos na filmsko platno.

5 Hou je s Tsui Harkom sodeloval pri filmu *King of Chess* (1992) Yima Hoja in sicer v vlogi "izvršnega producenta", medtem ko je Hark film produciral, del, posnet na Tajvanu, pa tudi režiral.

6 "Včasih igralci zapustijo kader, a jaz še vedno vztrajam na njem in tako na platnu gledamo izpraznjeni kader. V tem primeru uporabljam koncept kitajskega slikarstva – Liu-pai (dobesedno pomen je "pustiti belino") – ki ga lahko definiram rekoč, da ko lik zapusti kader, ali ko imaš zunaj kadra nepojasnen prostor, se ti mora občinstvo pridružiti, da skupaj dopolnete kader.", cit. po eseju-intervjuju, ki ga je pripravila Peggy Chiao Hsiung-pin, "History's Subtle Shadows. Hou Hsiao-Hsien's *The Puppetmaster*", *Cinemaya*, 21, 1993, str. 4–11

7 J. M. Frodon: *En haut du manguier de Fenshan, immergé dans l'espace et le temps*, v J. M. Frodon (uredil), *Hou Hsiao-hsien*, cit., str. 22

8 *Entretien*, cit., str. 84. Druga dva sta *Daughter of Nile* in, zanimivo, *A City of Sadness*.

9 Prepričljiva je analiza Alaina Bergalaja, ki govori o enem prostoru z dvema ognjema in hipnotiziranim pogledu, pri tem pa poudarja različnost filmov Kenjija Mizoguchija. Cit. po *Les Fleurs de Shanghai*, v J. M. Frodon (uredil), *Hou Hsiao-hsien*, cit., str. 177

10 Eileen Chang (1920–1995) je avtorica romanov kompleksne senzibilnosti, ki so jih v zadnjih desetletjih ponovno "odkrili". Njena dela so doživela več filmskih priredb, med katerimi sta tudi hongkongška filma *Red Rose, White Rose* (Stanley Kwan, 1994) in *Eighteen Springs* (Ann Hui, 1997).



Zelena je trava domača



Človek-sendič



Fantje iz Fengkueija



ljubko dekle

(*Jiushi liuliu de ta / Cute Girl*)

Tajvan, 1980, 35mm, barvni, 90'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok WAN Jung-fang

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YIEH Chen-feng

igrajo FENG Fei-fei, Kenny BEE, Chen YU

Houjev prvenec pripoveduje zgodbo mladega dekleta, ki ga oče želi omožiti s sinom poslovneža. Dekle očetovega izbranca ne ljubi, zato zbeži v upanju, da bo našla romantično ljubezen na podeželju z moškimi, ki ga je sama izbrala.

veseli veter

(*Feng erh ti ta tsai / Cheerful Wind*)

Tajvan, 1981, 35mm, barvni, 90'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YIEH Chen-feng

igrajo FENG Fei-fei, Kenny BEE, Chen YU

Preprosta pripoved o fotografinji, ki ima ljubezensko razmerje s slepim moškimi na otoku Penghu.

zelena je trava domača

(*Na hepan qingcao qing / Green, Green Grass of Home*)

Tajvan, 1982, 35mm, barvni, 91'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij HOU Hsiao-hsien

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba ZOU Hong-yuan

produkcija YAO Bai-xue

igrajo Kenny BEE, Jiang LING

Mlad učitelj prispe na podeželsko šolo, kjer nadomešča svojo starejšo sestro. Njegove nove metode poučevanja so zelo učinkovite, z otroki se dobro razume in odnos s sodelavko počasi prerašča v ljubezensko zvezo. Prizori z otroki se zdijo povsem spontani, saj je veliko dialogov improviziranih, Hou pa je prvič uporabil otroke namesto poklicnih igralcev pri sinhronizaciji filma.

človek-sendvič

(*Erzi de dawanou / The Sandwich Man*)

Omnibus, znotraj katerega Hou režira prispevek z naslovom

Sinova velika lutka (Son's Big Doll).

Tajvan, 1983, 35mm, barvni, 100' (Houjeva epizoda: 33')

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij WU Nien-jen (po izvorni zgodbi HUANG Chun-minga)

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba WEN Loong-jun

produkcija AI Yueh-hsin

igrajo CHEN Po-Cheng, YANG Li-Yin

Omnibus *Človek-sendvič* predstavlja prvi uspeh v režiserski karieri Hou Hsiao-hsiena in hkrati začetek novega tajvanskega filma v osemdesetih letih. Nastal je na podlagi kratkih zgodbic pisatelja Huang Chun-minga, v katerih ta opisuje malodušnost kmečke družbe na začetku industrializirane ekonomije v šestdesetih letih. Prva, Houjeva epizoda je ironična zgodba o preprostem, neizobraženem človeku, ki skuša družino v velemestu preživljati tako, da na sebi nosi kostum klovn in oglaševalne filmske plakate. Kasneje mu ponudijo delo razdeljevanja letakov na motorju, vendar ga zavrne, ker ga lastni sin ne prepozna več brez maske klovn in začne jokati. Revez je zaradi svojega kostuma tarča posmehovanja ljudi, vendar zanj ni druge rešitve, zato bo moral ostati *Človek-sendvič*.

Filmski jezik omnibusa je realističen in enostaven. Hou s pomočjo rahlega gibanja kamere in dolgih, mirnih posnetkov zelo realistično upodobi samoto in odtujitev človeka-sendviča. V filmu so dobro prikazani detajli iz vsakdanjega življenja, kar kaže na režiserjevo zanimanje za socialna vprašanja in njegovo razumevanje malih ljudi in njihovih problemov v urbanem, čedalje bolj industrializiranem okolju. S poudarjanjem brezupnega položaja delavcev in revnejšega sloja nasploh film izraža Houjevo obsojanje kapitalizma in globalizacije (v filmu je nakazana z oglaševalnimi plakati), ki povzročata razpad tradicionalnih odnosov in vrednot v tajvanski družbi.

fantje iz fengkueija

(*Fengkuei lai de ren / The Boys from Fengkuei*)

Tajvan, 1983, 35mm, barvni, 101'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba LI Tsung-sheng, SU Lai

produkcija LIN Jung-feng

igrajo NIU Cheng-tse, TUO Tsung-hua, LIN Hsiu-Ling, YANG Li-Yin, CHEN Shu-Fang, CHANG Shih

nagrade najboljši film na Festivalu treh celin v Nantesu

Prvi režiserjev bolj oseben film. Zgodba pripoveduje o življenju treh mladih postopačev, ki se iz malega otoka odpravijo v mesto.



Čas življenja, čas smrti

V malem kraju Fengkuei se sprva brezdavno in zdolgočasno potepajo z vrstniki, vozijo se z motorji, zbirajo v raznih lokalih, kjer igrajo biljard, in se spuščajo v najstniške prepire in pretepe. Odločijo se oditi v mesto Gaoxiong in si poiskati delo. Življenje v mestu jih ne odreši dolgočasnja in otopelosti, saj v urbanem okolju počutijo še bolj zdolgočasene in osamljene. Za majhen denar opravljajo garaška dela in hrepenijo po boljši prihodnosti. Film se konča z vrnitvijo v domači kraj in z njihovim odhodom k vojakom. *Fantje iz Fengkueija* so prvi del trilogije o odraščanju, v kateri se mladostniki pripravljajo na služenje vojaškega roka oziroma na obdobje dozorevanja in prilagajanja svetu odraslih. Režiser obravnava zdolgočasnost in odtujenost mladih pred vstopom v vojsko, pa tudi problematiko migracije iz podeželja v mesto oziroma kontrast med podeželskim in mestnim okoljem. V filmu je opazen velik napredek režiserja v filmskem jeziku. Zgodba se ne odvija na dramatičen način; namesto tega Hou z eliptično pripovedjo, s pomočjo detajlov iz življenja najstnikov, s spretno uporabo dolgih posnetkov in prostora izven polja realistično prikaže otopelost in odtujenost mladih.

poletje pri dedku

(Dongdong de jiaqi / A Summer at Grandpa's)

Tajvan, 1984, 35mm, barvni, 100'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Kun-hou

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba Edward YANG, TU Duu-chih

produkcija YU Chen-yen

igrajo WANG Chi-kuang, LI Shu-tien, KU Chun, MEI Fang, YEN Cheng-kuo, CHEN Po-cheng, LIN Hsiu-ling

nagrade najboljši film na Festivalu treh celin v Nantesu

Pripoved o mestnem otroku, ki se med počitnicami na podeželju poslavlja od otroštva. Dongdong in njegova sestra zaradi mamine bolezni poletne počitnice preživita na vasi pri babici in dedku. V idiličnem kmečkem okolju poleg srečnega in nedolžnega sveta otrok spoznamo tudi fragmente bolj realnega sveta odraslih. Dedek namreč nasprotuje poroki strica in je obremenjen s problemi svoje družine, hkrati pa zdravi posiljeno noro vaščanko. Zapleti se vendarle srečno končajo in mali Dongdong se po končanem nepozabnem poletju vrne nazaj v mesto.

Poletje pri dedku je idilična pripoved o lepoti podeželja in nostalgičnih spominih na otroštvo. Houjev pripovedni slog v tem filmu najbolj spominja na slog japonskega režiserja Ozuja.

čas življenja, čas smrti

(Tongnian wangshi / A Time to Live, a Time to Die)

Tajvan, 1985, 35mm, barvni, 125'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, HOU Hsiao-hsien

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža WANG Chi-yang

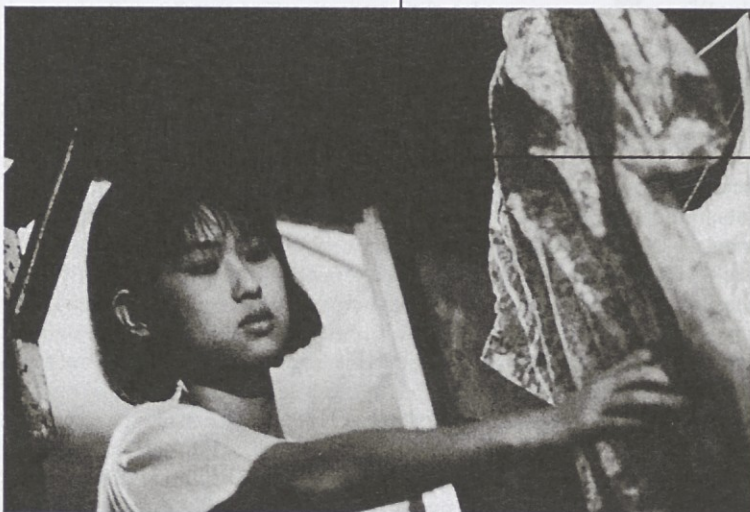
zvok SHIN Jian-shen

glasba WU Chu-chu

produkcija LIN Teng-fei

igrajo YU An-shun, HSIN Shu-fen, MEI Fang, TANG Ju-yun, TIEN Feng

nagrade nagrada mednarodne kritike na festivalu v Berlinu



V prah se povmeš

Najbolj avtobiografski režiserjev film govori o odraščanju v petdesetih in šestdesetih letih s poudarkom na tragediji kitajskih emigrantov na Tajvanu in vse večjih razlikah med starejšo in mlajšo generacijo.

Pripadniki starejše generacije še po dolgih letih bivanja na Tajvanu hrepenijo po vrnitvi v domovino in se tolažijo, da je obdobje bivanja na otoku le začasno. Pregarjajo jih občutki krivde in obhaja jih nostalgija za svojci, ki so ostali na celini. Mlajša generacija, ki na otoku odrašča, postaja z leti čedalje bolj navezana na otok in na njegove prebivalce. Čeprav je mladim domotožje staršev tuje in nedoumljivo, se vendar počutijo krive, saj jih niso sposobni razumeti in z njimi sočustvovati.



V prah se povrneš



Hči Nila



Mojster lutk

Film je grajen na nasprotjih, zgodba se vrtili okoli treh pomembnih dogodkov, ki zaznamujejo neko družino: smrt očeta, mame in babice. Z očetovo smrtjo, ki s svojo dostojanstveno človekoljubnostjo uteleša tradicionalno etično osnovo ne le družine, ampak tudi socialnega reda, se zaključi idila podeželskega otroštva. Smrt mame predstavlja najbolj čustven in pretresljiv del filma; smrt babice, ki predstavlja najpomembnejšo vez s preteklostjo in poskrbi za nekaj najbolj poetičnih trenutkov filma, pa do kraja zapečati vsakršno upanje starejših generacij na vrnitev domov, na Kitajsko. Režiser v filmu obravnava problematiko starejše generacije Kitajcev in oblikovanje tajvanske nacionalne identitete med mlajšo generacijo, ki je zrasla na Tajvanu. Film zajema obdobje od prihoda nacionalistov po letu 1947 in kasnejša desetletja polkolonialnega vladanja ter postopno odrekanje sanjam starejše generacije. Hou začne s tem filmom, ki med drugim velja za njegovo prvo zrelo mojstrovino, prikazovati Tajvan kot hibridno skupnost, ki so jo oblikovali domorodci, tokovi beguncev, migrantov in kolonialistov in za katero je značilna kulturna in jezikovna raznovrstnost.

v prah se povrneš

(Lianlian fengchen / Dust in the Wind)

Tajvan, 1986, 35mm, barvni, 109'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHIU Tien-wen, WU Nien-jen

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen, YANG Jinn-an

glasba CHEN Ming-chang

produkcija LIN Teng-fei

igrajo WANG Ching-wen, HSIN Shu-fen

nagrade nagrada za najboljšo fotografijo in montažo na Festivalu treh celin v Nantesu

Avtobiografska pripoved scenarista Wu Nian-jena o dveh mladih, ki sta skupaj zrasla v majhnem rudarskem mestu Jiufen. A-Yuan in A-Yun zapustita podeželje in se odpravita v Taipei, kjer si poiščeta službo. Njuna zveza se v času bivanja v mestu začne rahljati in se po njegovem odhodu v vojsko tudi konča. Medtem se A-Yun poroči z drugim, zato se A-Yuan po končanem služenju vojaščine razočaran vrne spet na podeželje.

Hou se spet vrača k svoji stalni tematiki nasprotja med mestom in podeželjem ter prehodu tajvanske kmečke družbe v mestno.

hči nila

(Nilouhe nuer / Daughter of the Nile)

Tajvan, 1987, 35mm, barvni, 93'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

zvok SHIN Jian-shen

glasba CHEN Chih-yuan

produkcija TSAI Sung-lin, WANG Ying-chieh

igrajo YANG Lin, Jack KAO, YANG Fan, LI Tien-lu, TSAI Fu-sen

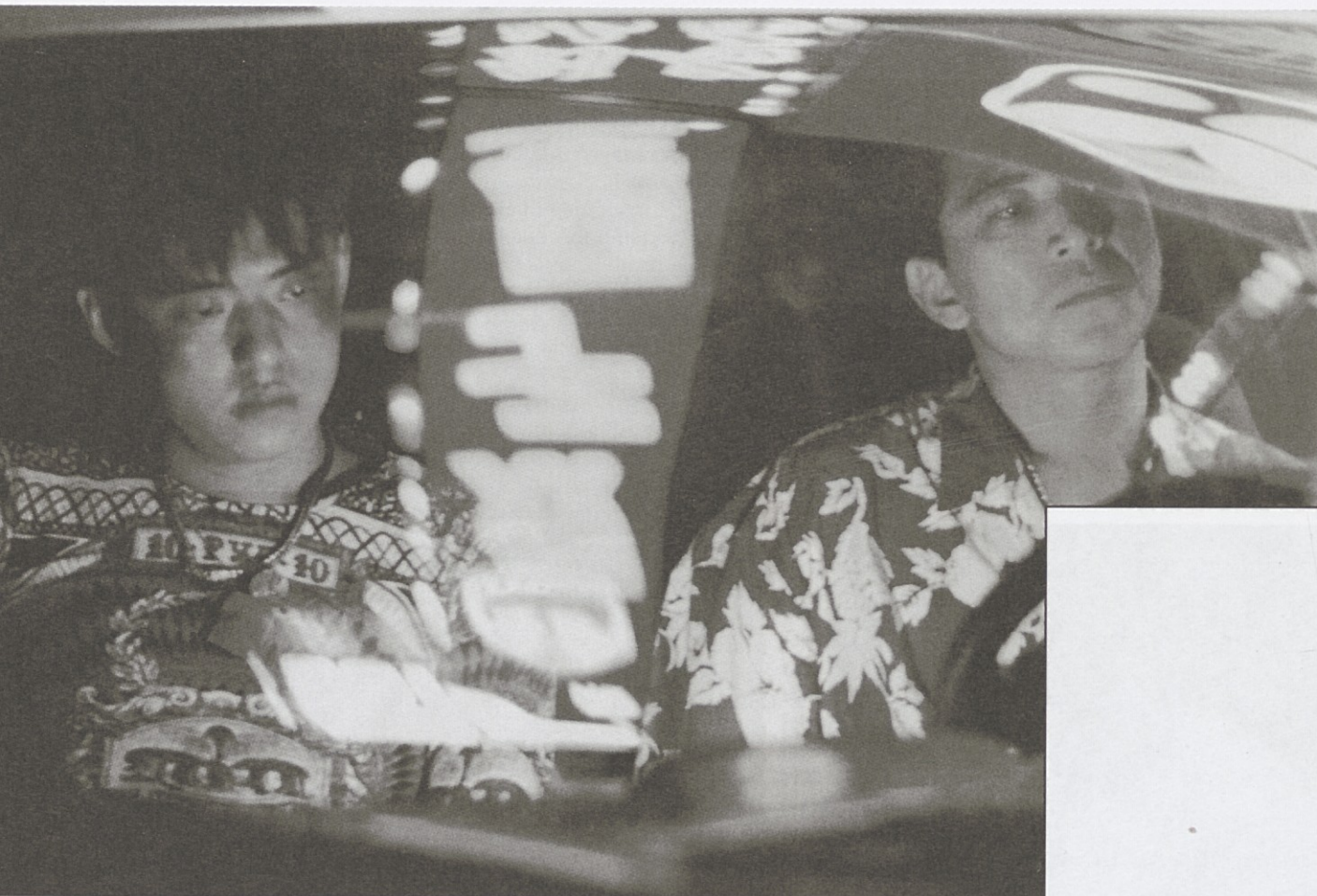
nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Torontu

Pripoved o mladem dekletu, ki dela v KFC *fastfoodu*, obiskuje večerno šolo in se ves čas zateka v svet barvitih stripov in domišljije (naslov filma je vzeta po junakinji iz japonskega stripa, s katero se dekle identificira). Njen brat dela v baru, ponoči pa se s prijatelji zapleta v razna kriminalna dejanja, zaradi česar v nekem ropu umre. Enaka usoda doleti tudi njegovega prijatelja, v katerega je protagonistka zaljubljena.

Hči Nila nazorno odraža svet popularne najstniške kulture in raziskuje sodobno mestno življenje.

Mladina hrepeni po materialnih dobrinah in se iz malodušja in tesnobe predaja pretiranemu veseljačenju, kar pogosto poraja vse večje nasilje v družbi. Glavna junakinja je tipična predstavnica mlajše generacije, ki je razdvojena med kulturo tradicionalnega vzhoda in kapitalističnega zahoda.

Mirno opazuje nasilje in smrti okoli sebe, sama pa ni sposobna spremeniti toka dogajanja, ki ga usmerjajo izključno moški.



Zbogom jug, zbogom

Razpadanje socialnega reda se kaže tudi pri usodi sinov, ki so v tradicionalni kitajski družbi odgovorni za sorodnike in blaginjo družine, saj so izgubljeni in nesrečni ali izobčeni iz družbe, medtem ko so ženske bolj odgovorne in samozadostne. *Hči Nilu* je prvi Houjev film, v katerem je glavna junakinja in hkrati pripovedovalka zgodbe ženska.

mesto žalosti

(Beiqing chengshi / A City of Sadness)

Tajvan, 1989, 35mm, barvni, 159'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, WU Nien-jen

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU Duu-chih, YANG Jinn-an

glasba Naoki Tachikawa

produkcija CHIU Fu-sheng

igrajo Tony LEUNG Chiu-wai, HSIN Shu-fen, LI Tien-lu, CHEN Sown-yung, Jack KAO

nagrade zlati lev za najboljši film na festivalu v Benetkah

Houjevo *Mesto žalosti* je najpomembnejši film tajvanskega novega vala v 80-ih letih in hkrati prvi tajvanski film, ki na tako pomembnem mednarodnem filmskem festivalu, kot je beneški, prejme glavno nagrado – zlatega leva in se zapiše v zgodovino svetovnega filma.

Nekateri kritiki ga imenujejo kot "film obdobja po ukinitvi vojaške diktature", saj nastane kot režiserjev odgovor na večjo demokratizacijo Tajvana po ukinitvi obsednega stanja leta 1987.

Hou v njem obravnava enega izmed političnih tabujev, o katerem se v času nacionalistične diktature celih štirideset let ni smelo govoriti ali pisati. Gre namreč za prvi tajvanski film, ki prikazuje eno najbolj travmatičnih izkušenj v zgodovini otoka, in sicer incident 28. februarja 1947 in politično preganjanje nasprotnikov guomindangškega režima, ki dogodku sledi. Režiser na platnu prikaže napeto povojno obdobje, ki je bilo dotlej izpuščeno iz uradne verzije tajvanske zgodovine, in obudi zatrite spomine prebivalcev Tajvana, ki na te dogodke seveda niso pozabili.

mojster lutk

(Hsimeng rensheng / The Puppetmaster)

Tajvan, 1993, 35mm, barvni, 142'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, WU Nien-jen, po izvorni zgodbi LI Tien-luja

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU Duu-chih, MENG Chi-liang

glasba CHEN Ming-liang, JAN Hong-da

produkcija CHIU Fu-sheng

igrajo LI Tien-lu, LIM Giong, Vicky WEI, HWANG Ching-ru, KAO Tung-hsiu, TSAI Chen-nan, YANG Li-yin

nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Cannesu

Drugi del trilogije o zgodovini in spremembah tajvanske družbe v prejšnjem (20.) stoletju. Po *Mestu žalosti*, ki obravnava obdobje tranzicije med leti 1945–1949, seže Hou še dlje nazaj v zgodovino, in sicer v obdobje japonske okupacije Tajvana med leti 1895 in 1945. *Mojster lutk* je anekdotska biografija znanega mojstra lutk LI Tianluja. Začne se z njegovim rojstvom leta 1910, konča pa s kapitulacijo Japonske in predajo Tajvana Kitajski. Pripoved poteka na več različnih plasteh, s čimer Hou zamegli konvencionalno razlikovanje med dokumentarcem in fikcijo, realnim in iluzijo ter meša osebne spomine in zgodovinske dogodke. Lutkovna igra v filmu nastopa kot metafora, ki odpira vprašanja o zgodovini, identiteti in možnosti razumevanja "resnice" o preteklosti.

dobri moški, dobre ženske

(Hao nan hao nu / Good Men, Good Women)

Tajvan, 1995, 35mm, barvni, 110'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, po romanu CHIANG Bi-yuja in LAN Bo-chowa

fotografija CHEN Hwai-en

montaža LIAO Ching-sung

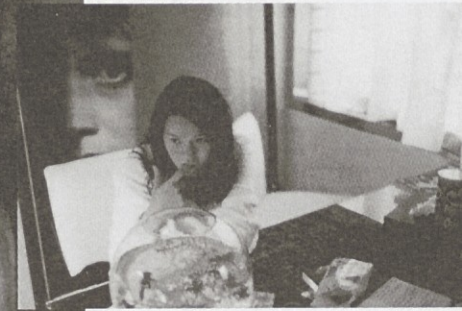
zvok TU Duu-chih

glasba CHEN Hwai-en, CHIANG Hsiao-wen

produkcija Kazuyoshi Okuyama, YANG Teng-kuei



Dobri moški, dobre ženske



Šanghajski lokvanji

igrajo Annie Shizuka Inoh, Jack KAO, LIM Giong, Vicky WEI
nagrade najboljši film na festivalu na Havajih, najboljši film po mnenju FIPRESCIja na festivalu v Singapurju

Zaključni del trilogije o moderni tajvanski zgodovini, ki se osredotoča na tri različna kritična obdobja tajvanskega zatrtega "ljudskega spomina". V tem zadnjem delu Hou obravnava čas protikomunističnega preganjanja v 50-ih letih, ki mu pravijo tudi "beli teror". Nacionalisti so se namreč bali ponovnih incidentov, kakršen je bil incident 28. februarja, zato so skušali izkoreniniti vse potencialne nasprotnike vlade ali vsaj drugače usmerjene ljudi. Takrat naj bi usmrtili okoli 5000 ljudi, več tisoč pa naj bi jih zaprli. Film se začne in konča z dolgim posnetkom, v katerem se tajvanska filmska ekipa v meglenem dopoldnevu v podeželskem Kantonu sredi devetdesetih let pripravlja na snemanje filma o patriotskem tajvanskem paru, ki je zaradi levo usmerjenega političnega delovanja postal politična tarča "belega terorja" v 40-ih in 50-ih letih. V filmu se prepletata dve zgodbi, med seboj mešajo sedanost in preteklost, uradna zgodovina in osebna pripoved, resničnost in fikcija ter barvni in črno-beli prizori iz filma znotraj filma. Hou tako nadaljuje z dekonstrukcijo realističnega prikaza zgodovine, ki ga začne v *Mestu žalosti* in *Mojstru lutk*. Kompleksna zgradba ter večplastna "realnost" omogočata prikaz in hkrati primerjavo strasti, skrbi in nazorov v življenju dveh različnih generacij tajvanske mladine.

zbogom jug, zbogom

(Nanguo zaijian, nanguo / Goodbye South, Goodbye)

Tajvan, 1996, 35mm, barvni, 112'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija CHEN Hwai-en, Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU Duu-chih

glasba LIM Giong

produkcija Kazuyoshi Okuyama, YANG Teng-kuei

igrajo Jack KAO, HSU Kuei-ying, LIM Giong, KING Jieh-wen, Annie Shizuka Inoh

Navidezno preprosta in lahkotna zgodba o Gaou in njegovih dveh družabnikih, dekletu Ying in prijatelju Biantou prikazuje odtujenost, nered in krutost življenja v moderni tajvanski družbi.

Metropolitanski Taipei je središče modernizacije in bogastva otoka, medtem ko v ostalih delih Tajvana cvetijo nelegalni posli, kot so korupcija, hazardiranje, kriminal, skratka stanje brez reda in miru. Trojica iz periferije se zdolgočaseno prebija skozi dneve in večino časa preživlja ob telefonu, igranju video igrice, v hazarderskih in gangsterskih zbirališčih ter vožnjami z motorji, avtomobili ali vlaki po mestih in podeželskih cestah. Najbolje se počutijo v gibanju in iskanju novih možnosti oz. rešitev. Tako Gao kot Biantou sta tipična predstavnika tajvanske plitke in zdolgočasene mladine, ki se ukvarja z nečistimi posli ter kuje načrte, s katerimi bi na hiter in enostaven način obogatela.

Film poudarja tajvanski vsakdan zunaj prestolnic, ki se upira hitro se razvijajoči globalizaciji otoka. Hou pravi, da je v njem želel prikazati "vsakdanji tajvanski prostor" in ohraniti njegovo avtentičnost, še preden se bo razvijajoča se globalizacija iz Taipeja razširila po otoku.

šanghajski lokvanji

(Haishang hua / Flowers of Shanghai)

Tajvan, 1998, 35mm, barvni, 109'

režija HOU Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen, po romanu HAN Ziyuna

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža LIAO Ching-sung

zvok TU DUU-chih

glasba Yoshihiro Hanno

produkcija HOU Hsiao-hsien

igrajo Tony LEUNG Chiu-wai, Michiko Hada, Carina LAU Ka-ling, Jack KAO

Hou se s filmom *Šanghajski lokvanji* prvič loti zgodbe, ki ni povezana s problematiko družbe ali zgodovine Tajvana. Poleg drugačne vsebine režiser izbere tudi popolnoma drugačen filmski jezik. Odloči se za pogostejše gibanje kamere, manjšo razdaljo med kamero in predmetom snemanja ter za uporabo zatemnitev in odtemnitev.



Šanghajski lokvanji

Film opisuje socialno življenje v šanghajskem predelu bordelov konec 19. stoletja. Dogajanje poteka v elegantno dekorirani "hiši cvetja" v Chang-san, mestnem predelu pod britansko koncesijo, kamor so zahajali državni uradniki in njihovi pristaši, ki niso smeli obiskovati javnih hiš v ostalih delih mesta pod kitajsko upravo.

mambo tisočletja

(Qianxi mambo / Millennium Mambo)

Tajvan, 2001, 35mm, barvni, 105'

režija Hou Hsiao-hsien

scenarij CHU Tien-wen

fotografija Mark LEE Ping-bin

montaža Ching-sung

zvok TU DUU-chih, KUO Li-chi

glasba Yoshihiro Hanno, LIM Giong

produkcija CHU Tien-wen, Eric Heumann

igrajo SHU Qi, Jack KAO, TUAN Chun-hao, CHEN Yi-Hsuan, Jun Takeuchi, NIU Chen-er

Mlada Vicky je razpeta med dva moška. Trenutno sicer živi s Hao-Haom, toda rada bi se ga čimprej rešila, še posebej, ker v tem razmerju dela za oba. Denar služi kot hostesa v nočnem klubu, Hao-Hao pa brezciljno postopa naokrog in obsesivno išče sledi njenega morebitnega prešuštvovanja: stika po njenih stvareh, preverja njene izdatke na bančni kartici, jo ovohava ... Dvakrat Vicky že pobegne k Jacku, japonskemu poslovnežu s sumljivim ozadjem, toda Hao-Hao jo roti, naj ostane z njim. Vicky si postavi *deadline*: ko bo izpraznila svoj bančni račun, ga bo zapustila. Vmes se vse bolj navezuje na Jacka, za katerega pa ni prepričana, ali hoče z njo le prijateljevati ali si želi resnejšega razmerja.

Mambo tisočletja

