

**M**ojster marionet prodornega tajvanskega režiserja Hou Hsiao Hsiena je pač tista vrsta filma, ki sledi partikularnemu fenomenu v narodovi zgodovini in hkrati izbrani umetniški praksi

kulturne zgodovine, da bi pri tem svojo filmsko pripoved izrecno zastavil na klasičnih obrazcih in postopkih kitajskega lutkarstva, slikarstva in filma. Seveda se takšen film že v samem izhodišču zapiše določeno hermetizmu, kajti na delu je vidna strukturirajoča prisotnost režijskega akta, ki je v primeru tradicionalnega, realističnega pripovednega filma zajeta v presojsnost. Prav zato tudi film Hou Hsiao Hsiena zahteva specifično držo gledalca, ki ni poistovetena z udobno izenačitvijo filmskega pripovedovalca v tretji osebi z gledalcem v zatemnjeni dvorani. Brez pretiravanja sicer, toda za ogled tovrstnih filmov je vsekakor potreben nekakšen dodaten napor, še posebej, ko se takšne izjemne stvaritve znajdejo v kolesju izbranega festivala (kar je več kot na mestu), toda v kolesju, ki s svojimi medijskimi oprodami prej skuša predelati festivalsko dogajanje v božanski spektakel kot pa senzibilno registrirati mojstrovino o »živeči legendi«.

In v Cannesu sta se letos v glavnem programu znašla dva kitajska filma, ki pa sta »kitajska« predvsem zaradi zavezanosti kitajski kulturni tradiciji, ne pa politiki, politični geografiji ali pa ekonomiji. Gre za že omenjeni film **Mojster marionet** in za velikopotezni in uspešni »filmski ep« **Zbogom moja Konkubina**, ki ga je z večino hongkonškim kapitalom režiral canneski in sploh proslavljeni režiser Chen Kaige. Seveda je »mali« tajvanski film zgodba o »marionetnem življenju« in »veliki« internacionalni film Chen Kaigeja epopeja o kitajski operi. Toda na estetski ravni so se razlike med marionetnimi figuricami in zvezdniki kitajske opere izkazale za nerelevanten kriterij, saj gre v obeh primerih za odlična filma, ne glede na njihov tematski in formalni okvir.

Ce film **Mojster marionet** obvladuje kakšna »filozofija«, potem je to tista, ki jo je predstavil še živeči največji mojster lutk na svetu štiriinosemdesetletni Tajvanec Li Tien Lu: »Moje roke so podarile življenje mojim lutkam. Ustvaril sem jih in vodil sem njihove gledališke usode, kot da bi bil kakšen bog. Toda resnica je drugačna, kajti nad menoj je bil nekdo drug, ki je držal vse niti v svojih rokah, tako da tudi jaz sam nisem bil nič drugega kot navadna marioneta.« Enostavno in preprosto, toda prav ta enostavnost je tisti kljeni koncept, ki obvladuje celoten film, se pravi pripoved o

# MOJSTER MARIONET

HSIMENG RENSHENG



**režija:**

*Hou Hsiao Hsien*

**scenarij:**

*Wu Nien Jien, Chu Tien Wen*

**fotografija:**

*Li Ping-Bin*

**glasba:**

*Chen Ming-Chang*

**igrajo:**

*Lin Chiang, Cheng Kuei-Chong, Tsuo Ju-Wei*

*Tajvan, 1993*

2<sup>h</sup>22'

to vidi v gorah — in tam seveda ni snega  
Na snegu, ki se razteza med steno & polico  
na kleni ston klenovci, na drubi  
Kot seveda v gorah — in tam seveda ni snega  
Na snegu, ki se razteza med steno & polico  
na kleni ston klenovci, na drubi



življenju mojstra marionet tja od otroških let izza prve svetovne vojne pa do japonske okupacije in ameriškega bombardiranja Tajvana. V filmu nastopa tudi Li Tien Lu, in to kot pripovedovalec, ki v dokumentarnih insertih inicira fikcijsko pripoved v filmskih slikah. In te slike so praviloma posnete v totalih, ki jih le na izbranih mestih zamenjujejo ali dopolnjujejo ameriški plani. Film se tako konceptualno izogiba velikim planom in detajlu, kar je pač v skladu z izhodiščno predpostavko, da je svet gledališki oder, na katerem človeške figure zavzemajo mesto marionet. Življenje s svojimi tragičnimi in komičnimi obrati tako ni nič drugega kot lutkovna pred-

stava, torej svojevrstna distancirana reprezentacija, ki spregleduje velike plane, saj ti sprožajo tako solze kakor tudi smeh. Film **Mojster marionet** tako še zdaleč ni kakšno ponarejeno poigravanje s fascinantnimi in eksotičnimi kitajskimi lutkami, ampak film o »filozofski« premisi kitajskega lutkarstva, ki je drugo ime za kontemplativni modus vivendi kitajskega človeka.

In **Mojster marionet** je tudi film, ki se naslanja na tradicijo kitajskega slikarstva in filma tridesetih let, ki jo je kasnejša socrealistična estetika razglasila za buržuazno dedakenco. Film je namreč sestavljen iz niza zaključenih sekvenc, ki uprizarjajo izbrane pripetljaje iz nekonvencionalnega življenja mojstra lutk. In ti fragmenti, pa naj gre za dramatične ali smešne dogodke, so predstavljeni z gledišča oddaljenega opazovalca in v specifičnem ironičnem tonu oziroma kar faktografsko in samoiro- nično, saj takšno držo zavzema sam Li Tien Lu kot pripovedovalec v dokumentarnih insertih. Vendar posamezne sekvence, iz katerih je skoraj »matematično« sestavljen **Mojster marionet**, niso le zbir maloštevilnih prizorov, posnetih v razponu od totala do ameriškega plana, ampak so skupek statičnih kadrov-sekvenc, ki vso svojo mizanscensko artikulacijo praviloma polagajo v globino polja. Prav ta prijem pa je tisti, ki ga Huo Hsiao Hsien dolguje tradiciji kitajskega slikarstva in filma. Toda če je kitajski film tridesetih let inavguriral vzhodnjaško obliko kadra-sekvence s poudarjeno plansko in pripovedno funkcionalno globino polja, je pri tem še kako uporabljal gibanje kamere. No v tem pogledu pa je Huo Hsiao Hsien radikalen, kajti vsi njegovi kadri-sekvence so statični, torej dobesedno slikarski. Sam film in hkrati tudi posamezne sekvence **Mojstra marionet** so tako kitajske slike na zvitku, saj tu pogled sledi postopnemu nizanju podob, pri čemer gledalčevo oko izvaja pravzaprav dve vrsti »montaže«. Prva je nekako »trenutna«, prostorska; povedano v filmskem jeziku, je to montaža, ki jo je v celoti omogočila globina polja, saj lahko v enem kadru združi več planov in s tem različnih dogajanj. Druga vrsta montaže pa je narativna, časovna, odvija se z nizanjem podob, ki za seboj potegne tudi imaginarno in fabulativno združevanje in lepljenje posameznih podob. Na tej strogi in seveda dokaj hermetični konceptualni osnovi sloni film **Mojster marionet**, ki pa na račun reduciranega fragmentiranja filmske slike z izjemno senzibilnostjo izkorišča zvok v zunanosti polja. In prav šumi, kriki in šepeti so tako potenca, ki v navidezno veristični maniri vnaša v film emocionalni naboj.

**SILVAN FURLAN**

## RAINING STONES



Velikokrat so tematske in formalne konstante posameznih režiserjev tisti kriterij, ki jim podarja avtorsko identiteto. In z zadnjim filmom **Raining Stones** se Ken Loach prav gotovo ni izneveril svoji avtorski drži, saj nadaljuje s svojim socialnim angažmajem in dokumentaristično metodo, ki naj fikcijsko pripoved predstavi kot objektivno odslikavo. Kot že tolikokrat prej (spomnimo se vsaj njegovega filma **Riff-Raff**) Loacha tudi v filmu **Raining Stones** zanima življenje nižjega socialnega sloja, ki je povezano z bedo, nezaposlenostjo, malimi lumparijami in seveda tudi z organiziranim in velikopoteznim kriminalom, od droge pa do politike. Liki v filmu **Raining Stones** so namreč vsak dan postavljeni pred vprašanje, kako preživeti jutri, zato tudi revni družini bela obleka, ki jo morajo kupiti hčerki za prvo obhajilo, predstavlja še kako hude probleme. Toda k tem težavam Loach, tako kot je že v marsikaterem prejšnjem filmu, ne pristopa s kakšno sankrosanktno resnobnostjo, ampak jih prej uprizarja kot nekakšno opero buffo. Na ta način se seveda socialna problematika ne pretvarja v poljubno in neobvezno snov, ki bi izgubila svojo kritično vsebino in ost. Prav v tem pogledu je mesto Kena Loacha v okviru angleške kinematografije še kako pomembno, saj je eden redkih režiserjev, ki nadaljuje z uporništvom free cinema, da ne omenjamo prodorne angleške dokumentarne tradicije tridesetih let. Ob vsej tej pomembnosti pa vseeno velja pripisati, da se s filmom **Raining Stones** Loachev prijem preveša v nekakšno maniro. Prav na račun tega manierizma pa slabi Loacheva izzivalnost, saj se njegovi filmi, ne glede na artikulirano filmsko govorico, tematsko in stilno v marsičem ponavljajo. To je pravzaprav tista pajkova mreža, v katero se lahko ujame še tako nekonformistično in progresivno gledišče.

**SILVAN FURLAN**