

HOU HSIAO-HSIEN – TRIKRAT IN VEČ

MATEJA VALENTINČIČ

Café Lumière (Kôhî jikô, 2003), film, ki ga je Hou Hsiao-hsien posvetil 100-letnici rojstva Yasujira Ozuja, je po *Mambu tisočletja* (Qianxi manbo, 2001) drugi del napovedane trilogije o sodobnem Tajvanu, ki ga je Hou po treh monumentalnih zgodovinsko-političnih freskah svoje dežele (*Mesto žalosti* [Beiqing chengshi, 1989], *Mojster lutk* [Hsimeng jensheng, 1993], *Dobri moški, dobre ženske* [Haonan haonu, 1995]) tematsko načel že s filmom *Zbogom, jug, zbogom* (Nanguo zaijan, nanguo, 1996). S prikazom dolgočasne, brezciljne primestne mladine, ki jo je globalizacija oplazila zgolj s hlepenjem po hitrih zaslužkih, je začrtal smer svojega raziskovanja sodobne vsakdanjosti, ki jo namesto velikih zgodb preteklosti opredeljuje »konec Zgodovine« – zakon trga, razkroj tradicionalnih vrednot, vsesplošna dezorientiranost, ohlapnost in nestanovitnost človeških razmerij. Hou Hsiao-hsien je velik avtor – podobno kot Ozu na Japonskem že kar za časa življenja filmski klasik – ravno zaradi brezkompromisne težnje po zajetju realnosti, ki se odraža v njegovem skrajno minimalističnem filmskem jeziku, a v maksimalnem učinku hiperrealizma. Kajti na filmu je zagotovo najtežje poustvariti realnost, še posebej današnji trenutek.

Tako v *Mambu tisočletja* kot v *Café Lumière* je Hou v središče pripovedi postavil sodobno mlado žensko, tipično »junakinjo našega časa«. Vicki iz *Mamba tisočletja* v tretji osebi pripoveduje lastno zgodbo, zgodbo svoje ljubezni, svojega dozorevanja, pri čemer šele na koncu izvemo, da iz časovne distance desetih let. Minevanje časa je sploh Houjeva osrednja tema. Njegova meditativna konfucijansko daoistična estetika, ki daje prednost splošnim in srednjim planom, opazovanju, in se izogiba klasični holivudski naraciji, temelječi na raznolikosti kadriranja, na velikih in bližnjih planih ter enačbi kader – protikader, vedno teži h kadru-sekvenci, k temu, da posname dejanje v njegovem trajanju.

Še bolj kot v *Mambu tisočletja*, v katerem je Houjeva kamera prvič postala bistveno bolj gibljiva in bližje igralcem – čeprav je ta bližina zgolj navidezna in nima

ESTETIKA V AVTORSKEM OPUSU TAJVANSKEGA REŽISERJA HOU HSIAO-HSIENA, OB SLOVENSKI PREMIERI FILMA TRIKRAT NA 17. LIFFU.

nič opraviti s psihološko bližino, temveč s takšno, ki na trenutke celo zamegljuje jasnost gledalčevega pogleda oziroma posnetega predmeta ali človeka – je Hou Hsiao-hsienov fascinanten, premišljen, počasen, nedramatičen, skrajno estetiziran, na občutku in atmosferi, ne pa na dogajanju zgrajen slog prisoten v *Café Lumière*. Glasba je pomembna v obeh filmih. V *Mambu* so to elektronski tehnoritmi, v *Kavarni Lumière* pa klasična klavirska glasba, saj protagonistka »zgodbe« Yoko piše razpravo o tajvanskem skladatelju Jiangju Wenyeju in išče kavarno v modernem Tokiu,

V Houjevih podobah, v katerih pogosto ni pravega središča, zaradi česar se zdi, da je v njih nekaj naključnega, je kot v kitajskem slikarstvu ali japonski poeziji haiku v trenutku zajet celoten univerzum.

kamor je ta zahajal kot študent pred šestdesetimi, sedemdesetimi leti. To je zgodba, ki je pravzaprav ni, ki je še manj kot v *Mambu*, ki bi imel brez pripovedovalkega razlagajočega off glasu, napovedujočega dogodka, ki jih potem vidimo v sliki, relativno tradicionalno dramaturgijo.

Café Lumière se začne s prihodom vlaka na postajo. Kader, ki ne aludira le na brata Lumière in začetke filma, temveč že z naslednjo kader-sekvenco dekleta, ki obeša perilo, se pogovarja po telefonu s prijateljem ter s sosedo na vratih v zunanosti polja, na Ozujevo *Poto-*

vanje v Tokio (Tokyo Monogatari, 1953). Pri Houju je izbira narativne informacije vsaj tako pomembna kot pozicija kamere, saj v njegovih filmih kader-sekvence vedno soobstaja z elipso. Na teh dveh prvih kadrih sloni celoten film: izvemo, da se je od nekod vrnila, da bo šla urejat grob, da je imela grde sanje o nesrečni materi, ki se ji je obraz dojenčka nenadoma zgubil in se stopil kot ledena kocka. Ves nadaljnji potek pripovedi so zgolj variacije in eksplikacije teh indicjev: vidimo Yoko, kako hodi po tokijskih ulicah, sredi vlemestnega vrveža, dvakrat v njegovi bukvarni obišče prijatelja Hajimeja, ki ji najde skratovsko pravljico Michaela Sendaka *Outside Over There* na temo otroka, ki se postara in stopi, skupaj poslušata Wenyejevo glasbo in iščeta kavarno, Yoko se z vlakom odpelje na obisk k staršem, krušni materi pove, da je noseča, da se ne bo poročila in da lahko otroka vzgaja sama, starša ji vrneta obisk v njenem najetem stanovanju v Tokiu, pogovarjajo se o njenem tajvanskem fantu, očetu bodočega otroka, s katerim vzdržujeta razmerje bolj kot ne po telefonu, oče ves čas molči, Yoko se ob branju pravljice zbudi otroški spomin na njeno pravo mater, ki jo je zgubila pri štirih letih, Hajime, ki se ukvarja s snemanjem zvokov tokijske mestne železnice, ji pokaže lastno računalniško grafiko zapletenega železniškega omrežja, prometno komunikacijskega drobnojnega mesta, v osrčju katerega je sam kot embrio, osamljena, nemočna človeška figurica. Nedvomno metafora sodobnega »stanja stvari«. Yoko in Hajime se odpeljeta drug mimo drugega po vzporednih tirih, zadnji Hou Hsiao-hsienov kader pa je total konstrukcije nadzemne železnice, tesno vgnezdene med nepretrgane stanovanjske bloke.

Lepota Houjevega filma je v vseprisotnem občutju življenjskega miru, ki kljub urbani kaotičnosti časa, v katerem živimo, preveva njegove like, ki pa – prese-netljivo – pravzaprav ne živijo drug mimo drugega,

Hou od gledalca zahteva čas, kar je tisto največ, kar lahko danes od nekoga zahtevaš.

temveč veliko bolj drug ob drugem. Hou Hsiao-hsien v svetu, ki ni več njegov, ne vidi zgolj odtujenosti, temveč možnost za svobodno so-bivanje, kar daje upanje v prihodnost. Brez nostalgije beleži minevanje časa. V tem sta si podobna z japonskim modrecem Yasujirom Ozujem, mojstrom subtilnih družinskih dram, čeprav je dandanes tradicionalna družina – sploh v urbanih

megapolisih – že zdavnaj preživeta oblika skupnosti. V Houjevih podobah, v katerih pogosto ni pravega središča, zaradi česar se zdi, da je v njih nekaj naključnega, je kot v kitajskem slikarstvu ali japonski poeziji haiku v trenutku zajet celoten univerzum. Kljub učinku hladnosti, distanciranosti, ki jo v marsikaterem gledalcu vzbuja Houjev način naracije, v katero se osebe vmeš-čajo brez posebnega pojasnjevanja in ki se razvija brez dramatičnega napredovanja, z navidezno preprostim sopostavljanjem kader-sekvenc, pa ravno ti postopki v filmu vzdržujejo kontinuirano emocionalno napetost. Hou Hsiao-hsien namreč od gledalca zahteva maksimalen angažma, koncentracijo pri zapolnjevanju »praznih mest« in pretanjeno vizualno občutljivost. Bruno Peron (Ekran, št. 9-10, 2002, str. 37) je Houjev tip filmske sintakse posrečeno primerjal s sekvenco kitajskih ideogramov, kjer ni ločil ali predlogov, ki bi v trenutku pojasnili funkcije posameznih delov diskurza. Hou od

gledalca zahteva čas, kar je tisto največ, kar lahko danes od nekoga zahtevaš.

V Houjevem zadnjem filmu *Trikrat* (Zui hao de shi guang, 2005) je časovna dimenzija toliko razvidnejša, kolikor gre v formalnem smislu za triptih, za tri ločene epizode, ki jih povezuje ponovitev iste zgodbe, ljubezenskega razmerja med žensko in moškim, v treh različnih časovnih obdobjih. Prav zaradi te »shematičnosti«, ker se časovni preskoki, eliptičnost, ne skrivajo v kompleksni pripovedi znotraj enega samega filma, je *Trikrat* zahodnemu gledalcu zagotovo najlažje doumljiv Houjev film, pa tudi najprimernejši vstop v njegov opus, saj vsebuje iste formalno slogovne karakteristike in tematske obsesije kot njegovi ostali filmi.

V prvem planu je tokrat ljubezen, bolje rečeno, tri figure ljubezni, ki jih je Hou podnaslovil *Čas za ljubezen*, *Čas za svobodo* in *Čas za mladost*. Hou izri-suje anatomijo ljubezni, kot se izraža v treh različnih družbeno-zgodovinskih kontekstih. V vseh treh nastopata ista igralca. Prva epizoda, *Čas za ljubezen*, se dogaja leta 1966, uvaja jo srce parajoča oldies goldies popevka Plattersov *Smoke Gets in Your Eyes*, ki govori o tem, kako je ljubezen slepa, kako hitro izpuhti, če je ne prepoznaš. Prelepa Shi Qi, ki jo je Hou »odkril« že v *Mambu tisočletja*, je v prvi epizodi hostesa v baru za biljard. Vanjo se zagleda mladenič, ki gre v vojsko in ji nato piše pisma. Ko se vrne, nje več ni, zato jo obsedeni išče, dokler je ne najde v drugem baru, v drugem mestu. Skupaj preživita dan, pospremi ga na železniško postajo, ker mora nazaj v vojašnico, zamudi zadnji večerni vlak, začne deževati, primeta se za roke.

V stilizirani epizodi *Čas za svobodo*, ki se dogaja leta 1911, v času japonske okupacije Tajvana, in jo je Hou posnel kot nemi film z mednapisi, je Shi Qi kurtizana, zaljubljena v svojega klienta, idealističnega intelektualca, ki velikodušno pomaga odkupiti njeno prijateljico iz bordela, s tem pa njo samo obsodi nanj, saj jo lastnica bordela zdaj potrebuje še bolj kot prej. Tretja epizoda, *Čas za mladost*, se dogaja v sodobnem Taipeiju leta 2005. Shi Qi je spolno ambivalentna punk pevka z epileksijo in prirojeno srčno napako, ki vara svojo prijateljico, s katero stanuje, ko se zaljubi v mlada fotografa.

Vse tri zgodbe, pravzaprav, so zgodbe o neki »srčni napaki«, o ljubezenski spodletelosti, o temeljnem neprepoznanju bodisi drugega bodisi ljubezni kot take. V vseh treh gre za neko latentnost, ki jo poganja večno človekovo hrepenenje po ljubezni, po dajanju in sprejemanju ljubezni, po ljubiti in biti ljubljen. To latentnost preči notranja, strukturna nemožnost, ki v treh različicah odzvanja enako v vseh zgodovinskih obdobjih in ji je Hou genialno našel izraz v besedilu prej omenjene popevčice: »When your heart's on fire, you must realize, smoke gets in your eyes ...« *Trikratna* skoraj nema melanholična ekstaza osupljive vizualne lepote, kjer namesto protagonistov govorijo metaforične podobe Hou Hsiao-hsiena.

