



Dust in the Wind

osebno
Nace Zavrl

Hou Hsiao-hsien osebno

Za mlajše kritike in občinstva ima sodobni tajvanski film poseben status, primerljiv tistemu italijanskega neorealizma ali francoskega novega vala prejšnjih generacij. Gre za kinematografijo, ki preko stilistične originalnosti in kombiniranja večplastnih zgodovinskih identitet vpeljuje inovativno filmsko senzibilnost, svežo umetniško perspektivo, s tem pa odpira mediju gibljive slike nove avenije za razširitev. Čeprav (že od sredine osemdesetih) Hou Hsiao-hsien – v mnogih pogledih reprezentativni ustvarjalec tajvanskega novega vala – uživa precejšen sloves na mednarodni festivalski in kritični sceni, pa eliptična pripovedna struktura in zgodovinsko-kulturna specifičnost omejujeta dostopnost njegovih mojstrov in zunaj omejenih krogov *arthouse* distribucije.

Če je mogoče v nekaj besedah povzeti letošnjo Hsiao-hsienovo retrospektivo – na ogledu med drugim v Torontu, New Yorku in Chicagu ter nedavno tudi v londonski BFI kinoteki –, bi lahko rekli, da gre za enega najpomembnejših, a hkrati najbolj izmuzljivih živečih filmskih ustvarjalcev. Preko kompleksnega prepleta estetike dolgih kadrov in omejevanja dramatičnega dogajanja se sooča z vprašanji lastne identitete in narodne identitete tajvanskega otoka, zgodovinsko razpetega med politikami in ideologijami kolonializma, komunizma ter nacionalizma. Kljub odmevnim mednarodnim priznanjem – med številnimi: beneški zlati lev za *A City of Sadness* (*Beiqing shengshi*, 1989) in nazadnje za najboljšega režiserja letošnjega Cannesa s filmom *Morilka* (*Nie yin niang*, 2015) – pa ostaja Hsiao-hsienov opus relativno slabo kartiran, vsaj v angleško

govorečih filmskih študijah.¹ Potujoča retrospektiva tako sovпада tudi z izidom novega zbornika,² med enim izmed redkih obiskov Velike Britanije pa je režiser tudi osebno nastopil pred publiko londonskega BFI-ja.

Hou Hsiao-hsien je – z močnim beneškim prehladom – v nekajurnem pogovoru s filmskim zgodovinarjem Tonyjem Raynsom po kronološkem redu razpravljal o svoji filmski karieri, procesu ustvarjanja ter navdihih, motivacijah in estetikah. Najprej je poudaril, da je kariero na začetku osemdesetih pravzaprav začel v industrijski, studijski produkciji, kot režiser popularnih romantičnih komedij in muzikalov. Hsiao-hsienova redko predvajana »komercialna trilogija«, polna tajvanskih pop ikon in prežvečenih romantičnih klišejev, je sicer precejšnja anomalija v luči kasnejše kariere, vendarle pa je – vsaj v lahki komediji *Cute Girl* (*Jiu shi liu liu de ta*, 1980) – razvidna zavzetost za široke plane okolja, pokrajin in narave, ki so pozneje zaznamovali znaten del avtorjevega ustvarjanja.

Kot je dodal, se je estetski preobrat zgodil leta '83 s filmom *The Boys from Fengkuei* (*Feng gui lai de ren*, 1983), kjer začne prevladovati značilna minimalistična estetika dolgih kadrov,

¹ K temu je zagotovo pripomogla tudi nedosegljivost Hsiao-hsienovih filmov širši publiki: le redka režiserjeva dela so namreč izšla na DVD-ju. Vredno pa je izpostaviti monografijo Jamesa Uddena *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien* (HKUP, Hongkong, 2009) in knjižno študijo filma *A City of Sadness* avtorice Bérénice Reynaud (BFI, London, 2002).

² Richard I. Suchenski (ur.), *Hou Hsiao-hsien* (Austrian Film Museum, Dunaj, 2014).

širokih planov in umirjene naracije. Zakaj ta nenadna kreativna sprememba? Po režiserjevih besedah se je vse začelo leto prej med obiskom prijatelja na bližnjem otoku Penghu. »Na avtobusni postaji okrog mene ni bilo nikogar; prostrano okolje in neskončno obzorje tega večinoma zapuščenega dela otoka sta me prevzela.« Da bi brezmejni horizont čim bolje zajel na filmski trak, je direktorju fotografije preprosto rekel, naj pomakne kamero nazaj, daleč stran od igralcev in dogajanja. Hkrati pa je široki plan Hsiao-hsienu omogočil striktno opazovalno estetiko, oziroma po besedah Davida Bordwella, »estetiko omejitev«.³ Uporaba telefotografskih objektivov, podrobnega pozicioniranja likov in teles, dolgih, širokih, statičnih kadrov ter prikrivanja, izpuščanja in ponavljanja narativnih dogodkov po Bordwellovem mnenju pripomore k estetiki objektivnega, odmaknjenega ogledovanja z razdalje. To pa ne pomeni, da je Hsiao-hsienova estetika nagnjena k odtujitvi medčloveških odnosov. Nasprotno, *The Boys from Fengkuei* je, kot pripomni sam, prvi v vrsti filmov, ki za fabulo vzamejo prav režiserjevo življenjsko zgodbo. Dve leti kasneje je svoje otroštvo in najstništvo na tajvanskem otoku – kot priseljenc iz celinske Kitajske – sestavil v delno avtobiografsko pripoved *A Time to Live, a Time to Die* (*Tong nien wang shi*, 1985). »Ko mi je zmanjkalo stvari za pripoved o sebi, sem zgodbe črpal iz izkušenj drugih, večinoma sodelavcev in prijateljev.« *Dust in the Wind* (*Lian lian feng chen*, 1987), zadnji del režiserjeve »trilogije odraščanja«, je tako osnovan na otroških spominih soscenarista Wu Nien-jena. Kot pripomni Hou, so avtobiografske pripovedi v njem vzbudile zanimanje za direktnjšo filmsko reprezentacijo realnosti: »Z uporabo osebnih izkušenj sem lahko zajel nešteto resničnih življenjskih aspektov, ki jih v umetno napisanem scenariju ne bi našel. Sama po sebi je resničnost izjemno ganljiva; njeno zajemanje je bistvo mojega filmskega ustvarjanja.«

Podobno je o filmski umetnosti že v petdesetih razmišljal André Bazin, ki je zapisal, da gre pri filmu ravno za »poustvaritev sveta v njegovi lastni podobi – podobi, ki ni obremenjena s svobodo umetnikove interpretacije«⁴; gre za serijo vizualnih podob, ki stvarnosti nič ne dodajo, temveč o njej nekaj razkrijejo. Z zvestim, pozornim opazovanjem resničnosti ter ohranjanjem njene prostorsko-časovne integritete – torej z uporabo dolgih kadrov, večplastne mizanscene in omejevanjem razdiralne montaže – nam lahko film, tako vsaj meni Bazin, pove nekaj o realnosti, v vseh podrobnostih, naključnostih in kontingencah. Povezav med Bazinom in Hou Hsiao-hsienom ni mogoče zgrešiti: režiserjeva opazovalna, na trenutke neorealistična estetika dolgih kadrov, de-dramatiziranega narativnega dogajanja – kjer v ospredje stopi preprostost vsakodneвне, banalne realnosti – in goste, večslojne, podrobno komponirane mizanscene spominjajo tako na Bazinova teoretska razmišljanja kot tudi na umirjeno poetiko japonskega velikana humanističnega filma, Yasujira Ozuja. Ni naključje, da je Hsiao-hsienov *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003) posvečen prav Ozujevi *Tokijski zgodbi* (*Tôkyô monogatari*, 1953).

Hkrati pa »objektivno« opazovanje po režiserjevih besedah omogoča svobodnejši pretok čustev med igralsko zasedbo in

filmsko kamero. »Z igralci nikoli ne vadim; preprosto jim razložim svojo vizijo, samo izvedbo pa prepuščam njim. Če pa s posnetim nisem zadovoljen, kadra nikoli ne ponovimo takoj. Vedno počakam nekaj dni, šele nato poskusimo znova.« Estetika dolgih in široki kadrov je za režiserja način neoviranega zajemanja igralskih performansov, brez predsodkov ali vnaprej določenih izidov. V nasprotju z Akiro Kurosawo ali ruskimi formalisti gre pri Hsiao-hsienu za filmsko izražanje, ki zavrača manipulacijo stvarnosti preko montaže. Gre prej za humanistično estetiko, ki igranim likom prepušča svobodno izražanje, nam pa prosto interpretacijo, brez vnaprej določenih sklepov. V *Goodbye South, Goodbye* (*Nan guo zai jian, nan guo*, 1996) na primer dramskih zapletov skorajda ni, kljub hitremu tempu tajvanskega kriminalnega podzemlja; v mreži banalnih pogovorov in brezcilnega tavanja je pletenje kakršnekoli fabule prepuščeno le gledalki.

Hsiao-hsienovo ustvarjanje se istočasno prepleta z zanimanjem za zgodovino in (narodno) identiteto tajvanskega otoka: »Medtem ko sem zgodbe črpal iz življenjskih zgodb prijateljev in sodelavcev, sem opazil, kako močno se posamezne izkušnje prepletajo med sabo, pa tudi z našo politično zgodovino.« Hsiao-hsienovo »tajvanska trilogijo« najbolje pooseblja *A City of Sadness*, intimna raziskava tajvanskega »belega terorja«, predstavljenega skozi osebno perspektivo delavske družine. *The Puppetmaster* (*Xi meng ren sheng*, 1993) in *Good Men, Good Women* (*Hao nan hao nu*, 1995) podobno prikažeta posledice političnih reform in transformacij skozi oči in spomine vsakdanjih državljanek: Hou za analizo političnih in družbenih problematik vedno uporabi prvoosebno prizmo vsakdanjega posameznika.

Pomembno je dodati, da izdaten del režiserjevega opusa – še posebej zadnjih let – v osrednje postavlja ženske like: na primer *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) ter *homage* tajvanski tehno sceni *Millenium Mambo* (*Qian xi man po*, 2001). V obeh je protagonistka režiserjeva dolgoletna sodelavka Qi Shu, ki v vlogi Nie Yinniang nastopa tudi v prihajajoči *Morilki*. Kot pove Hsiao-hsien, gre ponovno za avtobiografsko potezo: »Pri dvanajstih mi je umrl oče, celotno otroštvo so me pravzaprav vzgajale le ženske – starejša sestra, mama in babica.« Doda še, da so mu ženski liki »pač bolj zanimivi«.

Morilka je Hsiao-hsienov prvi celovečerec po osmih letih. Značilna estetika dolgih, širokih kadrov se očitno nadaljuje, le da tokrat – v skladu z estetiko žanra – Hou posveča dodatno pozornost vizualni dovršenosti dihal jemajoče barvitih podob. Čeprav gre za *wu xia pian* – torej film o vitezi borilnih veščin –, primanjkuje akcije, spektakla in izrazitejšega dogajanja. Gre prej za vizualno meditacijo s potezami Hsiao-hsienovega observacijskega realizma. Kot v veliki večini režiserjevega opusa je dogajanje pomaknjeno v preteklost, tokrat daleč v preteklost – natančneje v čas dinastije Tang med sedmim in devetim stoletjem. Zdi se, da se Hou ne zna (noče? si ne upa?) soočiti s sedanostjo: najšibkejša člena filmske kariere sta prav *Millenium Mambo* in zadnji del triptiha *Three Times*, oba zasidrana v hitrosti in hipermodernizaciji tretjega milenija. Če je Hsiao-hsienova umetnost boljša, večja ko je časovna zamaknjenost pripovedi, je tisočletna zgodovinska razdalja do *Morilke* dober znak. »Gospod Hou, bi mogoče povedali še kaj o vašem novem filmu, *Morilka*?« Po nekaj trenutkih premisleka odgovori preprosto: »Dober je.«

3 David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), 213.

4 André Bazin, »Mit totalnega filma«, v *Kaj je film?* (Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2010), str. 28.