

Hou Hsiao-hsien

Med sine lige så generøse som dybt humanistiske film om Taiwans og hans egen historie står Hou Hsiao-hsien som en af vor tids helt uomgængelige filmkunstnere

Skønt han nærmer sig de 60, er Hou Hsiao-hsiens filmkunst så ung og frisk, som da han for over tyve år siden stod fadder ikke blot til den ny taiwanesiske film specifikt, men tillige til den moderne asiatiske film i bredere forstand.

Hou er autodidakt og har igennem årene udviklet helt sin egen metode og sit eget æstetiske udtryk, som dels har baggrund i hans egen personlighed og livssyn, dels er blevet til som praktiske løsninger på produktionsmæssige problemer. Man kan ikke pege på andre instruktører eller strømninger, som i særlig grad skulle have bidraget til at forme hans filmkunst, og alligevel vil det næppe være forkert at se Hous film som en slags brobygger mellem på den ene side klassiske moderne bølgebrydere som efterkrigstidens italienske neorealisme og Yasujiros Ozus stilfærdige japanske hverdagsdramaer og på den anden side nutidens urbane asiatiske filmstilister som, ikke mindst, Wong Kar-wai og Tsai Ming-liang.

Først og fremmest er Hous filmkunst imidlertid uløseligt forbundet med Taiwans turbulente historie efter 1945, hvor 50 års japansk besættelse afløstes af Chiang Kai-sheks nationalistiske Kuomintang, som fra 1949 lagde øen i et jerngreb – bl.a. herskede der krigsretstilstand helt frem til 1987 – og gjorde Taiwan til en slags amerikansk fortrop i det fjernøstlige Asien.

Intuitiv energi. Hou, der er født i Kina i 1947 og kom til Taiwan som spæd, har op-

levet hele denne historie på sin egen krop, og gennem det meste af sit oeuvre har han på forskellig vis søgt at formidle sin egen og Taiwans særegne kultur i krydsfeltet mellem kinesisk tradition, japansk modernitet og amerikansk materialisme.

Efter at have lavet et par kommercielle komedier på den nationalistiske filmindustri betingelser kom Hou i begyndelsen af 1980'erne med i en kreds af unge filmskabere og forfattere, som ønskede at nedbryde stereotyper og genreskabeloner til fordel for personlige værker om deres egne livserfaringer. Da industrien samtidig var sulten efter nyt talent, blev det muligt for Hou og bl.a. Edward Yang at lave antologifilmen *The Sandwich Man* (*Erzi de Dawan'ou*, 1983), der blev startskuddet til den nye taiwanesiske bølge.

Allerede senere samme år instruerede Hou *The Boys from Fengkuei* (*Fengkuei-lai-te jen*, 1983), en slags taiwanesisk pendant til Fellinis *I Vitelloni* (1953), og de følgende år fulgte *A Summer at Grandpa's* (*Dong-dong de jiaqi*, 1984), *The Time to Live and the Time to Die* (*Tong nien wang shi*, 1985) og *Dust in the Wind* (*Lianlian fengchen*, 1986). I disse fire film oversætter Hou sin egen og manuskriptforfatteren Chu Tien-wens barn- og ungdom til helt uprætentiøs, men vidunderligt levende og generøs filmkunst.

Hvor *A Summer at Grandpa's* bygger på Chu Tien-wens erindringer om barndommens sommerferier i en solbeskinnet

provinsby, fortæller Hou i *The Time to Live and the Time to Die* sin egen families historie som kinesiske immigranter i det Taiwan, der kun var tænkt som et midlertidigt opholdssted. Og *The Boys from Fengkuei* tager afsæt i hans opvækst som småkriminell provinsrod, der bliver sat på plads af mere 'streetwise' jævnaldrende i storbyen.

Ny var ikke alene filmenes fremstilling af autentiske taiwanesiske erfaringer, men i mindst lige så høj grad måden, de gjorde det på. Uden nævneværdig filmsproglig ballast udviklede Hou undervejs det, der skulle blive hans personlige og meget karakteristiske stil: løst sammenkittede, nærmest impressionistiske fortællinger, hvor han i lange totalbillede-indstillinger iagttager det liv, der udfolder sig foran hans kamera. Denne stil var nok pragmatisk i den forstand, at f.eks. totalbillederne var en konsekvens af, at Hou arbejdede med ikke-professionelle skuespillere, som ikke kunne slappe af, hvis kameraet kom for tæt på, men den var samtidig kongenial med hans ønske om at give det virkelige Taiwan liv på lærredet.

Hou er – og var allerede dengang – en meget intuitiv instruktør, der lader spillere og locations have afgørende indflydelse på filmenes udformning. F.eks. benytter han ikke præfabrikeret dialog, men ansporer spillerne til at være deres rollefigurer i en sådan grad, at replikkerne opstår naturligt. Der er derfor ingen lange prøveforløb, og sidder en scene ikke i skabet efter max. to gennemspilninger, dropper han den og finder på noget andet.

Den improvisationsbaserede naturlighed holdes i skak af Hous mesterligt koreograferede mise-en-scène. I deres klassiske streghed emmer disse tidlige films billedkompositioner af nostalgi efter en svunden verdens overskuelighed. Inden for billedrammen optræder andre rammer – døråb-

ninger, vinduer etc. – som nok fremhæver klassicismen, men også kan ses som en diskret reference til de begrænsninger, der fra politisk hold var lagt for den taiwanesiske befolknings livsudfoldelse.

Fra brede historiske fresker til moderne urban poesi. Da krigsretstilstanden blev ophævet, fik Hou mulighed for at gå tættere på den taiwanesiske historie og identitet, som indtil da havde været tabu. Han følte sig forpligtet til at give de yngre generationer en forståelse af, hvad det ville sige at være taiwaneser. Det blev til tre film, der tilsammen fortæller Taiwans historie i det 20. århundrede, men karakteristisk nok forbliver humanisten Hou i intimsfæren. Det er hverken ideologi, politiske strukturer eller markante begivenheder, der har hans interesse, men derimod disses konsekvenser for taiwanesernes hverdag.

Første film i trilogien, det mesterlige epos *City of Sadness* (*Beiqing chengshi*, 1989), blev belønnet med Guldløven ved filmfestivalen i Venedig. Filmen, der var den første med taiwanesisk dialog, er en slags taiwanesisk *The Godfather*. Den følger en familie i årene umiddelbart efter krigen, hvor japanerne forlader øen og erstattes af korrupte kinesiske ledere, med udbredt gangstervælde til følge. *The Puppetmaster* (*Hsimeng jensheng*, 1993) sætter fokus på en enkelt mand, marionetføreren Li Tien-luk og hans omskiftelige tilværelse under den japanske besættelse, mens trilogiens tredje del, *Good Men, Good Women* (*Haonan haonu*, 1995), søger at aktualisere de historiske begivenheder gennem en beretning om et nutidigt filmprojekt om 1950'ernes såkaldte 'hvide terror'.

Hous mikroperspektiv på Historien formidles i en stil, der ligger i forlængelse af og perfektionerer den klassisk nostalgiske, men også intuitivt impressionistiske real-



Café Lumière (Kôhi jikô, 2003)

isme, som han havde udviklet i sine tidlige, personlige film. Ganske anderledes forholder det sig med de derpå følgende urbane nutidsfilm.

Taiwan har siden 1950'erne oplevet et økonomisk boom med dertil hørende ekspres-urbanisering. Familiestrukturer er blevet nedbrudt og traditionelle moralværdier ofret på materialismens alter, mens kriminaliteten er vokset eksplosivt. Hvor Hou i sine tidlige, ruralt forankrede film blot tog afstand fra byens dekadence, forsøger han i *Goodbye South, Goodbye* (Nanguo zaijian, nanguo, 1996) og *Millennium Mambo* (Qianxi manbo, 2001) at placere sig inde i den neon-glitrrende og technopulsende storbymentalitet.

Hous syn på storbyen som syndens hule har for så vidt ikke ændret sig – i

Goodbye South, Goodbye er vi blandt sølle gangstere, i *Millennium Mambo* i en glædesløs ungdomskultur præget af sex, drugs og kedsomhed. Men hans stil er radikalt forandret: de klassisk rene billedkompositioner er erstattet af snævert beskårne, flydende indstillinger af uoverskuelige rum og relationer, mens filmenes rytme veksler mellem kuldslået stilstand og pumpende farteskapader i slow motion. Sjældent har man set den hippe materialismes frenetiske jagt på egen undergang så overbevisende fremstillet.

En af vor tids store. Ind imellem de hektiske urbane nutidsfilm gik Hou helt i den anden grøft med det æstetisk udsøgte periodedrama *Flowers of Shanghai* (Haishang hua, 1998), som – kun oplyst af

olielamper – beretter om kurtisanernes liv i det 19. århundredes Shanghai. Derpå fulgte Ozu-hyldesten *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003), der kan ses som en opdatering af Ozus familiedramaer til vor tids Tokyo. Og med sit seneste værk, *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005), der fortæller om kærlighed i tre historiske epoker, synes han at forene de tre rigeste faser i sin egen produktion: de tidlige, helt personlige film, de historiske dramaer og de nutidige storbyfilm. Filmen foregår i 1911 under den japanske besættelse, i 1966 i Hous ungdom og i 2005.

På tværs af faser og fokus bæres Hous

film af en dyb humanisme, som rækker langt ud over den taiwanesiske kultur og historie, som de er så dybt forankret i. Alle hans film er studier i forholdet mellem subjektiv erindring og historie. Og uanset hvad hans personer måtte have af karakterbrister, er Hou altid solidarisk med dem. Han dømmer ikke, men forsøger at observere dem så nøgternt som muligt, så personernes lidenskaber og desperation træder frem for tilskueren, der selv må tage stilling. Man skal helt tilbage til Jean Renoir for at finde en tilsvarende generøsitet. Ingen tvivl om, at Hou Hsiao-hsien er en af vor tids helt store filmkunstnere.

Eva Jørholt

Filmografi

- 1980 Jiushi liuliu de ta/Cute Girl
- 1981 Feng er ti ta cai/Cheerful Wind
- 1983 Zai na hepan qingcao qing/The Green, Green Grass of Home
- 1983 Fengkuei-lai-te jen/The Boys from Fengkuei
- 1984 Dongdong de jiaqi/A Summer at Grandpa's
- 1985 Tong nien wang shi/The Time to Live and the Time to Die
- 1986 Lianlian fengchen/Dust in the Wind
- 1987 Niluohe nuer/Daughter of the Nile
- 1989 Beiqing chengshi/City of Sadness
- 1993 Hsimeng jensheng/The Puppetmaster
- 1995 Haonan haonu/Good Men, Good Women
- 1996 Nanguo zaijan, nanguo/Goodbye South, Goodbye
- 1998 Hai shang hua/Flowers of Shanghai
- 2001 Qianxi manbo/Millennium Mambo
- 2003 Kôhî jikô/Café Lumière
- 2005 Zui hao de shi guang/Three Times