

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**PRÁCA S FILMOVÝMI POSTAVAMI
V TVORBE HOU HSIAO-HSIENA**

Ema Kovalčíková

Vedoucí práce : MgA. Václav Kadrnka

Oponent práce: MgA. Tomáš Pavlíček

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

Prehlásenie

Prehlasujem, že som bakalársku prácu na tému

Práca s filmovými postavami v tvorbe Hou Hsiao-Hsiena

vypracoval(a) samostatne pod odborným vedením vedúceho práce a s použitím uvedenej literatúry a prameňov.

Praha, dňa

.....
podpis diplomanta

Upozornenie

Využitie a spoločenské uplatnenie výsledkov diplomovej práce alebo akéhokoľvek nakladania s nimi je možné len na základe licenčnej zmluvy tj. súhlasu auotra a AMU v Prahe.

Pod'akovanie

Chcela by som poďakovať MgA. Václavovi Kadrnkovi za ústretové a podnetné vedenie bakalárskej práce a prospešné rady v priebehu jej vzniku. Ďalej by som sa rada poďakovala Eve a Žofii Kovalčíkovej, Terézii Klasovej, Václavovi Rabiňákovi a Šimonovi Kurekovi za pomoc so záverečnými úpravami práce.

ABSTRAKT (v slovenčine)

Táto bakalárska práca sa venuje špecifickému prístupu a práci s filmovými postavami v tvorbe Hou Hsiao-hsiena. Ako jeden z popredných zástupcov Taiwanskej novej vlny si vybudoval výnimočný filmový jazyk, ktorý zahŕňa aj prácu s hercami, či scenáristického uchopenia postáv. Autor sa prikláňa k humanistickému vhladu na konanie postáv, hercov vedie k minimalistickému situačnému prejavu bez nadbytočnej psychologizácie, no zároveň všetky jeho postavy oplývajú spleťou prehistóriou. Analýzou všetkých štádií vzniku postáv, od námetu, cez scenár, prácu s naráciou a filmovou interpunkciou až po prácu s hercami v priebehu natáčania, sa snažím zodpovedať otázku, v čom spočíva esencia a nóvum prístupu Hou Hsiao-hsiena k filmovým postavám. Konkrétne príklady Houvej špecifickej práce uvádzam z filmov *Čas žiť a čas zomrieť* (1985), *Kvety Šanghaja* (1998) a *Let červeného balónika* (2007), ktoré reprezentujú rôzne obdobia Houvoej filmografie a režijného prístupu.

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the specific approach applied in the filmography of Hou Hsiao-hsien when working with film characters. As one of the leading figures of Taiwanese New Cinema, he developed an exceptional film language, which includes work with actors as well as a specific way of creating film characters in the screenplay. The author tends to interpret the actions of characters in a humanistic way, he leads actors to situational acting avoiding an unnecessary psychologization. However, the characters have a rich backstory. The aim of the analysis of all the phases of the character creation starting with the story, including screenplay, working with narration and film punctuation, ending with the directing of the actors, is to answer the question of what is essential and innovative in the approach of Hou Hsiao-hsien towards film characters. Specific chosen examples of the author's approach are presented through three films: *Time to live, time to die* (1987), *Flowers of Shanghai* (1998) and *The Flight of the Red Balloon* (2007), each representing a different filmography period and a directing method of Hou Hsiao-hsien.

OBSAH

1. ÚVOD.....	6
2. METODOLÓGIA.....	8
3. NÁMETY.....	10
3.1. Autobiografické	10
3.2. Historické.....	12
3.3. Súčasné	14
4. SCENÁR A SPRACOVANIE.....	16
4.1. Kolektívny hrdina: rodina a spoločnosť.....	16
4.1.1. Kult predkov	18
4.1.2. Dobrí muži a dobré ženy.....	19
4.2. Vtáčia perspektíva.....	19
4.2.1. Rozprávač.....	21
4.3. Románová štruktúra, bohatá <i>backstory</i>	22
4.4. Elipsy a epizodické rozprávanie.....	24
5. HERCI.....	26
5.1. Výber hercov, dotváranie postáv.....	26
5.2. Improvizácia, hľadanie autenticity.....	28
5.2.1. Detskí herci.....	30
5.3. Pohyb v mizanscène.....	31
5.4. Herecká štylizácia.....	33
6. ZÁVER.....	35
7. BIBLIOGRAFIA.....	37
8. FILMOGRAFIA.....	40
9. PRÍLOHA.....	41

1. ÚVOD

V tejto práci sa zaoberám špecifickým prístupom a prácou s filmovými postavami v tvorbe Hou Hsiao-hsiena. Ako jeden z popredných zástupcov Taiwanskej novej vlny si vybudoval výnimočný filmový jazyk, ktorý sa týka aj práce s hercami, či scenáristického uchopenia postáv. Autor sa prikláňa k humanistickému vhladu na konanie postáv, hercov vedie k minimalistickému situačnému prejavu bez nadbytočnej psychologizácie, no zároveň všetky jeho postavy oplývajú spletitou prehistóriou.

Analýzou všetkých štádií vzniku postáv, od námetu až po prácu s hercami v priebehu natáčania, sa snažím zodpovedať otázku v čom spočíva esencia a novum prístupu Hou Hsiao-hsiena k filmovým postavám. Domnievam sa, že vhlad do jeho autorského prístupu môže byť inšpiratívny pre prostredie českého a slovenského filmu, kde sa historicky razil skôr príklon k psychologizovaným naratívny dramam jednotlivcov.

Početné publikácie sa venujú Houovej tvorbe z hľadiska sociologického a politicko-historického vhladu do reálii rozvíjajúceho sa Taiwanu a jeho novodobej histórie. Skúmajú tiež vzťah medzi taiwanskou kultúrou a pevninskou Čínou. Táto práca by mala byť prínosnou z dôvodu, že sa zameriava na nie príliš tematizovanú analýzu koncepcnej práce Hou Hsiao-Hsiena s fiktívnymi postavami vo filme.

Na začiatku práca popisuje podľa akého kľúča sa rodia postavy už v námete, ako sú ich sužety spracované v príbehoch a ako Hou dosahuje prirodzenosti a živosti situácii. Eliptické rozprávania, autenticky pôsobiaci vizuál a pomalé tempo určujú mantinely mikrosveta, v ktorom sa fiktívne postavy pohybujú. V ďalšej časti uvádzam príklady práce s hercom a metódu inscenovania záberov na samotnom natáčaní.

U všetkých fáz som sa rozhodla pre analýzu a uvedenie konkrétnych príkladov na trojici Houových filmov, ktoré reprezentujú rôzne charakteristické typy postáv, z troch odlišných období Houovej tvorby. Jedná sa o snímky *Čas žiť a čas zomrieť* z ranného obdobia, *Kvety Šanghaja* natočené po opakovanej skúsenosti autora s

historickými filmami a snímku natočenú v Európe *Let červeného balónika*. Napriek odlišným miestam vzniku: Taiwan, Čína a Francúzsko, sa vo filmoch vyskytuje pre Houa typický kolektívny hrdina. Každý z filmov zároveň reprezentuje jeden typ námetu, či podkladu pre vznik scenára. Zámerne som sa vyhla analýze trojice najčastejšie vyzdvihovaných filmov tzv. Taiwanskej trilógie (*Mesto smútku, Bábkar, Dobří muži, dobré ženy*), ktoré sprostredkovávajú reálie a osudy jednotlivcov v rôznych okamihoch histórie Taiwanu. Touto voľbou som sa chcela vyhnúť úskaliam skĺznutia k *orientalizmu*¹, ktorý je nástrahou autorov píšucich z pozície Európana o evokatívnych, až snových svetoch Houových historických filmov.

V centre Houovej filmografie je ľudská bytosť a svet jeho filmov sa točí okolo osudov malých nenápadných ľudí, s humanistickým náhľadom, zobrazeným pozorovateľkou perspektívou, ktorá nesúdi, či sú rozhodnutia postáv morálne správne alebo nie. Vo virvare udalostí, reálii a spoločenského zriadenia je život obyčajného človeka ako oceán, jeho vlny sa menia podľa prílivu a odlivu, ale vo svojej podstate zostáva nemenný², podliehajúci zákonitostiam prírody a jediným „sudcom“ je neustály tok času.

1 Kritik a filmovedec Richard Suchenski (2014, s. 23) sa vyjadruje k problematike „čínskosti“ u Houa vyvracajúc esencialistické orientalistické interpretácie jeho filmov nasledovne: “Tieto (Houove) snahy o vyobrazenie “starého čínskeho myslenia” nesmú byť chápané ako ahistorické pritakávanie nemennému systému hodnôt, ale ako neustále sa vyvíjajúcu umeleckú snahu preniknúť do praktík a myslenia dávno zaniknutých dôb skrz neprekonateľnú priepasť, ktorá ju od súčasnosti oddeľuje. “

2 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York:Columbia Univeristy Press, 2005. str. 701

2. METODOLÓGIA

Táto práca sa bude zaoberať jednotlivými stupňami vývoja postáv – od námetu, (ktorého zdroje môžu byť z vlastného života, ľudí z okolia autora, z podkladu literatúry, či iného umenia, ako aj kombinácia predchádzajúcich postupov), cez výstavbu sužetu scenára a identifikácie tém postáv konfliktov postáv, charakterizáciou postáv (sociologickým zaradením, minulosťou postáv až po realie a možný politický kontext) končiac prácou s dialógmi a reguláciu hereckého prejavu (práce s jazykom, vedomým a nevedomým prejavom nehercov i profesionálnych hercov).

Čo sa definície týka, filmovú postavu chápeme ako spojenie vizuálu a fyzického prejavu herca a postavy pre neho napísanej v scenári. Pod druhým zmieneným, je myslený popis postavy so všetkými jej akciami v rámci sužetu.³

Podľa delenia amerického naratológa Jamesa Phelana na základe žánru, voči sebe stoja kategórie realistických a fantastických postáv a taktiež mimetických a didaktických.⁴ Zatiaľ čo vo fantastickom žánre a didaktickom prevedení príbehu postavy reprezentujú idey, postoje či symboly, u Houa je tomu naopak. V rámci subtilného realizmu, ktorého príkladom je i Houova filmografia, sa nám javí dôležitý prístup mimetický, interpretujúci fiktívnu postavu. Do extrému dovedené, v tomto aristotelovskom ponímaní je možné pokladať fiktívne postavy za nápodobu živých bytostí. Tento prístup najviac pripomína tvorivé pnutia autorov, ktoré sa snažia vytvárať postavy pripomínajúce živé bytosti. U Houa je tento prístup podporený dôraznou snahou o extrémnu hodnovernosť v historických drámach, adaptáciou vlastných spomienok na detstvo (alebo spoluscenáristky) či aktívnym zapojením súčasných mladých hercov do spoluvytvárania scenára.

3 Opieram sa o koncept A. J. Greimasa o *actantoch* a *acteuroch*. V tejto štrukturalistickej analýze určuje termín *actant* postavu a jej prejav v rámci sužetu. *Acteur* je vrstvou postavy, ktorú vytvára herec svojím fyzickým prejavom.

HERMAN, David. *Existential Roots of Narrative Actants*. New Prairie Press. 6.1.2000 Studies in 20th Century Literature: Vol. 24: Iss. 2, Article, str. 258

4 PHELAN, James. *Thematic Reference, Literary Structure, and Fictive Character: An Examination of Interrelationships*. Semiotica 48/3-4, 1984, str. 345-365.

Houove postavy sa prejavujú, ako veľmi bohaté v svojom realistickom žánre – majú svoj vnútorný svet, početné vzťahy zobrazované v nuansách tak ako je známe aj spoločenské spektrum, v ktorom sa pohybujú, nezriedka s odkazmi k dominujúcemu diskurzu, politike, súdobým konvenciám. Z pohľadu americkej kritičky a spisovateľky Mary McCarthyovej sú takéto postavy najbohatšími a najhodnotnejšími v umení. Zlučujú v sebe totiž jednotlivé detaily postáv, (ako je napríklad špecifická reč, anatómia, detaily vo výzore postáv) s reflexiou celej spoločnosti. Podľa nej sa nejedná o falošnú objektivitu z časov obdobia realizmu, ale precízne, do detailov vytvorené životaschopné postavy so širším presahom.⁵ I z tohto dôvodu je Houova práca s postavami vhodná na podrobný rozbor.

Ako podklad využívam hlavne slová samotných autorov – to jest Hou Hsiao-hsiena, jeho spoluscénaristov a hercov. Práca je obohatená vlastnou časťou, záznamom masterclass a Q&A z pobytu HouHsiao-hsiena z leta 2017 na sinologickej konferencii v Prahe (viď Príloha). Konkrétnosť slov tvorcov sa nám zdá užitočnejšia a obohacujúcejšia, než početné naratologické analýzy, ktorých metodika je častejšie vhodnejšia pre beletriu či drámu, než pre filmové médium. V druhom rade sa práca opiera o rozbery filmových esejistov a teoretikov venujúcich sa kinematografii sinosféry, ktorí mi umožnili hlbší vhlad do kultúrnej vzdialeného kontextu taiwanskej domoviny Hou Hsiao-Hsiena .

Pre Houve postavy je typická otvorenosť postáv, elipsy a šírka medzí interpretácie. Pričom recipient má možnosť dopĺňovať fabulu postavy na základe vlastnej fantázie a skúseností. Na príkladoch troch filmov budem charakteristické rysy Houvej práce s postavami overovať.

⁵ MCCARTHY, Mary. *On the Contrary*. London: Heinemann, 1962, str. 271-293.

3. NÁMETY

3.1 Autobiografické

Hou Hsiao-hsien sa narodil v roku 1948 v okrese Mie, provincii Guangdong na pevninskej Číne, ale už ako dieťa sa spolu s rodinou presídlil na Taiwan, na popud nového pracovného miesta pre otca rodiny, zároveň v Číne toho času prebiehala občianska vojna. Hou v skorom veku prišiel o oboch rodičov. Oba tieto medzníčky vo svojom živote reflektuje v spomienkovej snímke *Čas žiť a čas zomrieť*. Autor vo filme od prvej minúty priznáva, že rozpráva príbeh svojej mladosti skrz *voice-over* hlavnej postavy, malého chlapca, ktorý nesie i jeho meno. Mimetickou metódou sa Hou vzťahuje ku svojim spomienkach, ktoré tvoria líniu hlavného rozprávania filmu – život rodiny Hou Hsiao-hsiena a spomienky na dospievanie autorovho alter ega Ah-haa. Film zobrazuje obdobie od školských liet mladíka, až po koniec jeho štúdia na strednej škole.

Film *Čas žiť a čas zomrieť* je prvým z tzv. *Coming of age* trilógie. Ďalšie dve snímky, vychádzajú zo spomienok na mladosť Houových spoluscénaristov. Spisovateľka a esejistka Chu Tien-wen, ktorá sa scenáristicky podieľala na viac ako desiatich Houových filmoch, pre film *Leto u starkého* zadaptovala spolu s Houom poviedku inšpirovanú svojim detstvom pre filmový tvar. Tretia snímka trilógie *Prach vo vetre* sa obracia k spomienkam spoluscénaristu Wu Nien-wena na jeho mladosť. Neľahké dospievanie, potľkanie sa v skupinách pouličných "grázlov" sa zjavuje vo filme *Chlapci z Feng-kuei*. Film sa hlási k odkazu neo-realizmu a francúzskej Novej vlny⁶ Hou vo filme spomína na priateľov, z ktorých časť skončila tragicky, pretože zostala súčasťou pouličných gangov, pričom niektorí z nich zomreli v mladom veku.⁷ Po roku 1986 sa Hou Hsiao-hsien viac explicitne nevracia k vlastným zážitkom či spomienkam spolupracovníkov.

Tieto autobiografické snímky svojou štruktúrou i filmovými prostriedkami zodpovedajú rozpoloženiu veku postáv. *Čas žiť a čas zomrieť* je vedený hlasom

6 SUCHENSKI, Richard I. (ed.) *Hou Hsiao-hsien*. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2014. , str. 17

7 *HHH*, réžia: Oliver Assayas, 1997.

samotného režiséra, ktorého komentár má veľmi osobný ráz, neutrálny, no s citovým zafarbením zásadných chvíľ. Ústredný hrdina Ah-hao je pasívnou postavou, ktorá vzhľadom na svoj vek nemá na dianie okolo príliš dosah či kontrolu. Podľa toho, čomu postava mladíka Ah-haa prikladá význam i snímka sleduje momenty, ktoré sa ho najviac emocionálne dotýkajú. Zlomami v rozprávaní filmu sú udalosti ako úmrtia členov rodiny (film končí smrťou babičky) a medzníky z obdobia dospievania – stretnutie Ah-haa s dievčinou, ktorá sa mu páči, ako príde o panictvo, ako je súčasťou ostrých stretov pouličných gangov, i toho ako prospeje na postupových testoch v škole.

Odchod do neznáma je východnou situáciou všetkých troch *Coming of age* snímok.⁸ Či už sa jedná o príchod rodiny na Taiwan z *Čas žiť a čas zomrieť* alebo odchodu mladých ľudí do miest z filmov *Chlapci z Feng-kuei* a *Prach vo vetre*. Pre Houa je bohatým zdrojom dejov sledovanie postáv, ktoré sa snažia nachádzať nové väzby, ako funguje ich prepojenie na okolitú komunitu, v čom zlyháva. Dôraz na intersubjektivitu medzi postavami predstavuje zásadný princíp Houových snímok. Mladšie postavy zvládajú lepšie prechodné odtrhnutie od domáceho prostredia, dospelí utkveto stále počítajú s návratom späť (na Taiwan), starí ľudia túto tranzíciu prekonať vôbec nemusia. V snímke *Čas žiť a čas zomrieť* Houova rodina najprv počítala s tým, že sa zdrží na Taiwane len prechodne, preto si kúpili lacný bambusový nábytok, ktorý nebude škoda vyhodiť. Babička má problém so zmierením sa s presťahovaním, často blúdi po okolí hľadajúc cestu do rodnej Číny. Strádanie postáv po domove, či už skutočnom alebo fiktívnom, je témou veľkej časti Houovovej kinematografie.

Hou sa necháva vo svojich filmoch inšpirovať, mimo svoje a životnými osudmi spoluscanáristov, i príbehmi iných ľudí. Snímka *Dobří muži, dobré ženy* rozpráva životné osudy exilantky Chiang Bi-yu, iné snímky sú inšpirované životom bábkaru Liho (*Bábkar*), osobnosťou speváčky Ouyang Jing v *Troch časoch*.⁹ I v *Café Lumière* nájdeme biografické črty – Hou sa inšpiroval časťami životných príbehov

8 SUCHENSKI, Richard I. (ed.) *Hou Hsiao-hsien*. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2014. , str. 12

9 CHIANG, Ling-ching. *Reshaping Taiwanese Identity: Taiwan Cinema and The City*. 2013. Doctor Thesis, University of Leicester., str. 137

svojich priateľov z Japonska. ¹⁰

Opieranie sa o vlastné životné skúsenosti je charakteristickou črtou filmov nie len Houa samotného, ale i celej *Taiwanskej novej vlny*, ktorá slúži k popretiu žánrovosti v ich filmoch, vymedzenia vlastného jazyka, identity a vedomej reflexie vlastných zážitkov. ¹¹

3.2 Historické

Houa definitívne preslávila snímka *Mesto smútku*, ktorá vyhrala hlavnú cenu Zlatého leva na Medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach. Týmto začala triáda filmov, čerpajúca námety z Taiwanskej histórie, ktorú kritici začali označovať ako *Taiwanskou trilógiou*. Napriek náročnej nie ľahko vstrebateľnej štruktúre mal film veľký ohlas v Houovej domovine. ¹² Ďalší diel trilógie *Bábkar* sa pohybuje na hrane dokumentárneho a hraného snímku - Hou vybral ako predobraz príbehu životnú cestu staručkého bábkara Li Tian-lua. Táto časť trilógie reflektuje život na Taiwane od roku 1909 (Liho narodenie), v priebehu druhej svetovej vojny, do konca okupácie Taiwanu Japonskom. Film *Dobří muži, dobré ženy* sa venuje v jednej línii života imigrantov na ceste z Taiwanu do Číny - za ideálom komunizmu, zatiaľ čo ďalšie línie zobrazujú život herečky zo súčasnosti. Hou sa v snímke zaoberá energiami mužov a žien, ktoré sú podľa neho v priebehu histórie nemenné.

Pre tieto snímky je charakteristické, že v nich Hou vytvára paralelu medzi osudmi postáv a históriou Taiwanu. Nemožno nezmieniť komplikovaný osud "štátu-neštátu", ktorý v priebehu stáročí bol v područí Európanov, súčasťou Japonska i Číny, nie však dobrovoľne a režim sa neustále menil. Postavy a ich životy sú výrazne poznačené dejinnými a politickými zmenami, no divákovi sú tieto míľniky odhaľované len implicitne alebo až po čase v spomienkach na minulosť. Hou tieto udalosti priamo nezobrazuje. Zmieňované historické filmy oplývajú hodnotným dobovým

10 HOU, Hsiao-hsien, LIU, Petrus(2008)'Cinema and history: critical reflections',*Inter-Asia Cultural Studies*,9:2, str. 177

11 YEH, Emilie Yueh-yu, DAVIS Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005. str. 147

12 Prvý krát sa vtedy v kinematografii otvorene reflektovalo tabuizované obdobie *Bieleho teroru*. WEBB, Chad. *Nether Regions 12.05.12: A City of Sadness*, 411Mania. [online]. [cit. 5. 12. 2012] Dostupné z WWW: <https://411mania.com/movies/nether-regions-12-05-12-a-city-of-sadness/>

sociologickým svedectvom - stretávame s predstaviteľmi všetkých spoločenských tried - nižšou strednou triedou, drobnými ganstrami, ktorí pri komplikovanej politickej situácii našli spôsob, ako zbohatnúť na čiernom trhu, osamelých mladistvých disidentov i postavy z hornatých krajov, ktoré prišli od mesta sa presadiť a uspieť. Každá trieda má svoj vlastný žargón, vlastnú kultúru a nepísané pravidlá. Hou ich nehodnotí, je skôr sprievodcom týchto osudov.

Tri časy analyzujú vznik romantických vzťahov v rôznych dobách - to do akej miery sú založené na vlastnej voľbe a do akej miery ich determinuje doba. U snímky *Assasin*, ktorá vychádza z čínskej legendy a je námetom ako stvoreným pre *wuxia* film, Hou sa s pravidlami tohto žánru vysporiadava originálne a po svojom.¹³ Jedná sa skôr o audiovizuálnu meditáciu o pôsobivej ženskej hrdinke, ktorá sa vzpiera konvenciám a svojmu osudu.

V Houvoých historických filmoch nie sú osudy postáv vedené tým, čo by chceli, skôr ale momentálnou politickou situáciou. Figúry sú svedkami vlastných životov, s čím viac či menej pasívne bojujú. *Kvety Šanghaja* zobrazujú komplikované medziľudské vzťahy z počiatku 19. storočia z luxusného Šanghajského nevestinca. Ako metresy, tak aj ich zákazníci sú do veľkej miery vo svojom osobnom živote pod tlakom spoločenských konvencií, zvyklostí a hierarchizácie spoločnosti. Spečatiť romantický vzťah medzi zákazníkom a spoločnicou nie je vôbec vec jednoduchá a ani lacná. Vyjednávania s vedúcou enklávy zariaďuje prostredník, musia sa vyjednať okolnosti výkupu metresy z nevestinca, dôkladne premyslieť aké miesto v hierarchii mužovej rodiny bude zastávať a niekedy aj vyplatiť dlhy spoločnice a zaistiť finančne i jej rodinu. V takomto komplikovanom svete, kde hrá rolu i česť a dobrá reputácia, majú postavy v slobodnom jednaní značne zviazané ruky. Vplyvom tejto dejinnej situácie končia niektoré postavy tragicky (samovražda niekoľkých neviestok, ktoré vo svojom úsilí o naplnenie romantickej lásky zlyhali) alebo sa uchýľujú k manipuláciám a zložitým taktickým jednaniam (spoločníčka Smaragd sa snaží vyjednať svoj odchod z nevestinca za čo najnižšiu sumu, zároveň získať finančnú podporu pre svoje

13 *Wuxia* je žáner čínskej beletrie a filmu, ktorý zobrazuje dobrodružstvá mečom ozbrojených bojovníkov a hrdinov.
THRIFT, Matthew. *10 Great Wuxia Films*, The British Film Institute. [online]. [cit. 22. 1. 2018]
Dostupné z WWW: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-wuxia-swordplay-films>

začiatky sponzoringom stáleho zákazníka). V tvorbe Houa je zásadnou témou esencia ľudských vzťahov a ich kvalít naprieč dejinami.

3.3 Súčasné

Pre väčšinu Houových filmov zo súčasnosti je typické, že vznikali istým spôsobom „na zadanie“ či z istého vonkajšieho podnetu. Za jeho prvú snahu tohto typu možno označiť krátky autorský film *Nosič reklamy*, ktorý bol súčasťou poviedkového filmu s rovnakým názvom. Jednalo o jeden z prvých popudov generácie tvorcov, ktoré postupom času začali nazývať *Taiwnaskou novou vlnou*. *Nosič reklamy* veľmi jasne odkazuje na neorealistický prístup - slabé sociálne zabezpečenie pre mladú rodinu na pozadí obdobia nástupu ekonomického liberalizmu hrajú vo filme zásadnú rolu. Film *Millennium Mambo* vznikol na popud webovej platformy, ktorá sa venovala kinematografii sinosféry a táto snímka mala byť jednou z rady, ktorej ústrednou témou je život mladých postáv vo veľkomeste. Pre snímku *Café Lumière* Houa oslovila japonská produkčná spoločnosť Shochiku k stému výročiu narodenia Yasujira Ozua. Prvý európsky Houov projekt *Let červeného balónika*, iniciovala parížska galéria Musée D'Orsay, ktorá oslovila trojicu režisérov pre vznik troch filmov. Houov projekt narástol do rozmerov celovečerného formátu. Ten je venovaný Lamorrisovi, režisérovi filmu *Červený balónik* z roku 1958, a objavuje sa v ňom i odkaz na Vallottonov obraz *Lopta*, v ktorom figuruje červená lopta pripomínajúci červený balón, za ktorým sa ženie dieťa.

Sám Hou Hsiao-hsien cíti istý handicap, čo sa týka reflexie súčasnosti vo svojich filmoch. Tým, že sa deje tu a teraz sa javí akási prchavejšia, je pre neho náročnejšie zachytiť jej podstatu. Okrem toho sa nepokladá za príliš zdatného v používaní internetu a výpočtovej technológie ako takej. ¹⁴ Vodítkom pri jeho pokuse zobrazit' aktuálnu tvár súčasného života mladých v Taipei *Millennium Mambo* boli samotní herci.

Hrdinovia súčasných snímok vytvorených do roku 2005 pôsobia v mnohých ohľadoch pochmurnejšie ako postavy z historických snímok. Napriek tomu, že nečelia politickým tlakom a represiám, majú slobodu cestovať a často sa od rodinu

¹⁴ Príloha, str. 47

osamostatňujú v mladom veku, nezdá sa, že by im to prinášalo spokojnosť či stabilitu vo vzťahoch. Činiteľ nešťastia a „zla“ v príbehoch týchto postáv sa určuje len neľahko, čo je veľký rozdiel oproti príbehom zo súčasnosti.¹⁵ U postáv zo súčasnosti sa ale obtiažne určujú aj ich potreby a túžby, zdajú sa zmätené vo svojich vnútorných svetoch. „Tekuté časy“¹⁶ prinášajú rozklad hodnôt, postavenie v spoločnosti nie je striktné dané rodinným zázemím a mladé postavy v tomto boji o sebaurčenie často zlyhávajú.

Oproti posledným zmieňovaným sa zdajú novšie Houvove snímky zo súčasnosti miernejšie k náhľadu na realitu. *Café Lumière* a *Let červeného balónika* zobrazujú nemenej komplikovanú, no poetizovanejšiu verziu súčasnosti, s hlavnými postavami mladých pozorovateľiek.¹⁷

Let červeného balónika skúma obraz súčasnej rodiny v centre európskeho veľkomesta. Sprievodkyňou je mladá žena, cudzinka, ktorá sleduje situácie dejúce sa okolo nej, pričom ich priamo nehodnotí. Čínska študentka Song sa, ako opairka, stáva súčasťou modernej francúzskej rodiny – herečky Suzanne a jej syna, žijúcich bez otca rodiny, riešiacich každodenné problémy, ktoré sú vážne i komické zároveň. Song sa v tomto cudzom svete udomácňuje skrz svoje hry s chlapcom, ktoré si natáča na každodenných vychádzkach, Suzanne zase nachádza cestu k čínskej kultúre cez bábkoherecko a stretnutie so slávnym bábkarom.

Houve snímky zo súčasnosti mapujú sociálne javy a dobové medziľudské vzťahy. Zásadným sa javí akási anonymita a stratenosť postáv v inak malebnom historickom Paríži. Na svojich početných prechádzkach s malým chlapcom, ktorého takmer nepozná, sa Song snaží prekonať odstup k prostrediu skrz natáčanie každodennosti na svoju kameru. Chlapec sa do jej sveta začleňuje skrz hranie v jej filme a natáčanie.

15 Príloha, str. 47

16 Doba tekutej modernity je charakteristická najmä absenciou pevných spoločenských štruktúr. Vede ju k tomu rýchlosť šírenia informácií a spoločenským zmien. Nesutála dynamika zmeien vedie k myšlienkovým konceptom ako „kariéra“, „progres“, ktoré sa stávajú leitmotívom súčasnosti. Jednoducho identifikovateľný nepriateľ nejestvuje, z tekutosti vyplýva neustála neistota vo všetkých ohľadoch.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Praha: Academia, 2017.

17 To sa prejavuje v početných záberoch na cestovanie, prechádzky, sledovanie verejných priestorov s hmýriacim sa davom, „dvojexpozície“, kde vidíme hlavnú postavu na odraze okna a výhľadu na pohyb ľudí na ulici a okolí.

4. SCENÁR A SPRACOVANIE

4.1 Kolektívny hrdina – rodina a spoločenstvo

Postavy Houových filmov sa najčastejšie vyskytujú v spoločenstve, ktoré je dané rodinou alebo sociálnym prostredím. V Houových filmoch síce môžeme poväčšine určiť hlavnú postavu – často sa však nejedná o klasického sprievodcu filmom, kedy by sme sledovali príbeh jednej postavy, čo by nás sprevádzala každou jednou scénou. Ďalej i postavy, ktorým je vo filme venovaný najdlhší čas nemajú často najdramatickejší príbeh či najviac pútavý.

V *Čas žiť a čas zomrieť* je Ah-hao často svedkom dramatických i tragických udalostí, ale len málokedy ich, ako nepnoletý mladík, môže nejak ovplyvniť. Rozhodujúce slovo v živote Ah-haa majú rodičia, no dokonca i tí sa musia podriaďovať napr. zhoršeniu svojho zdravotného stavu či rôznym udalostiam “zvonku”. Toto rozpoloženie hlavnej postavy dodáva filmu svoju váhu – približuje diváka rozpoloženiu adolescenta, ktorý musí akceptovať deje života smrti svojich blízkych podobne ako zmenu ročných období.

Letom červeného balónika nás sprevádza čínska študentka Song, ktorá sa však prejavuje najmenej zo všetkých postáv a najmenej i poznáme jej históriu. Avšak sprostredkováva nám “nezaujatý” vhl'ad do francúzskej rodiny. Pozornosť vo filme vedú situácie, v ktorých sa odhaľuje kontext rodiny herečky Suzanne.

Z pozorovateľskej perspektívy okrem iného plyní, že deje a postavy sú nám predkladané v širších súvislostiach, u postáv v rozmere spleťtých medziľudských vzťahov, kde nie je možné určiť jeden element alebo figúru ako kľúčovú. Toto stvárnenie má viaceré dôsledky. V Houových snímkach sa to prejavuje potlačením individuálnych drám i silného subjektívizovania postáv. Zároveň, ak sa udeje nejaká zásadná udalosť či tragédia, často poznačí celý kolektív, ktorý berie problém či udalosť, ako svoju osobnú pre každého člena. Zo zamerania na skupinu postáv plyní aj, že často nemusíme poznať expozíciu či prehistóriu jednotlivých postáv – tie sú nám dávňované postupne, v zámlkách. Zásadnejší sa javí kontext celého

spoločenstva, pravidlá jeho fungovania.

Rodina je ideálnym kolektívnym hrdinom, ktorý zrkadlí súdobú spoločnosť. Nemajetná početná rodina Ah-haa musí robiť všetky svoje rozhodnutia uvažene, ekonomicky aj, čo sa týka vzdelania detí, na ktoré nie vždy sú peniaze. Oproti tomu, rodina herečky Suzanne v Paríži síce nedostatkom netrpí, ale zdá sa, že jej diskomfort je spôsobený moderným modelom nekompletnej rodiny. Otec je odcestovaný v Kanade, kde sa venuje svojej knihe a o rodinu sa nezaujíma ani ju finančne nepodporuje. Aby Suzanne situáciu zvládla, jej dcéra chodí na strednú v Bruseli a býva u starých rodičov. Ako sama postava Suzanne hovorí, nemá po boku muža, ktorý by jej pomáhal. Zdá sa, že toho rolu čiastočne preberá opatrovatelka Song, ktorá je, ale sama stratenou cudzinkou v novom prostredí. Dve ženy a malé dieťa, ktoré, zdá sa, zatiaľ nevníma rodinné problémy príliš zreteľne, zobrazujú krehkú harmóniu modernej francúzskej rodiny. Malý Simon badateľne reflektuje len, že mu chýba staršia sestra a otec. Fókus na viac generácii rodiny sa objavuje snímkach *Mesto smútku* či *Bábkar*. Skrz rodinné udalosti, narodenia, svadby, úmrtia sledujeme kroniky rodín na pozadí meniacej sa politickej situácie.

Zameranie sa na kolektív než na jednotlivca prináša i istý odstup, ktorý môže s nadhľadom zdôrazniť charakter doby a spoločenskej vrstvy, tak povediac poukázať na všeobecnejšiu problematiku než je tá osobná. Radikálnymi príkladmi kolektívnych hrdinov sú snímky *Mesto smútku* či *Kvety Šanghaja*. Sledujeme v nich niekedy štyri až osem postáv zároveň, pričom vo veľkých celkoch sa postavy často bez povšimnutia strácajú, divák sa musí aktívne snažiť, aby neprišiel o súvislosti vo vzťahoch medzi nimi.

V rámci konvecií a historických reálií sú postavy silne predurčené vo svojom životnom poslaní. Intrigy a obchod v rámci kolektívu sú hlavným zdrojom dejov v snímke *Kvety Šanghaja*. Hou často tematizuje i spoločensvá drobných gangstrov (*Zbohom, juh, zbohom, Tri časy, Dobří muži, dobré ženy*), pričom v ich zobrazení sa vymyká žánrovým paradigmám historických snímok a gangsteriek. Často sa môže zdať, že prostredie a spoločensvá vytvára akýsi horizont možnosti pohybu a osobného vývoja postáv. Istým fatalistickým spôsobom sú tieto spoločensvá a ich vnútorné pravidlá väzením postáv. Vzťah spoločnice a zákazníka v *Kvetoch*

Šanghaja, ustanovuje spoločenskú hierarchiu, obchodné vzťahy a záväzky, ale tiež partnerské a romantické vzťahy.

Témou postáv sa potom stáva hľadanie slobody, či už od systému útlaku žien (prípád snímok zobrazujúcich nevestince v *Kvetoch Šanghaja a Troch časoch*), alebo spôsobu, ako uniknúť konsekvenciám pomsty a kruhu násilia v gangsterských komunitách (*Zbohom, juh, zbohom*). Luxusné metresy hľadajú cestu, ako sa vykúpiť zo Šanghajského nevestinca, prostitútky a ich zákazníci sa snažia preklenúť biznis bordelu a naviazať romantické vzťahy. Vo väčšine prípadov sa ale zdá, že obchod je prednejší, než medziľudské vzťahy.

4.1.1 Kult predkov

Dôležitú pozíciu rodiny možno vnímať i skrz kultúrno náboženské korene v rámci kultúry východoázijských krajín. V rámci najstaršieho čínskeho náboženského myslenia, rodina spolu udržiava kontakt i po smrti jednotlivcov, zosnulí zostávajú prítomní vo svete živých, rôznym spôsobom ho ovplyvňujú. Sám Hou každoročne finančne prispieva na rodinné hrobky v Číne.

Konfucianizmus kladie veľký dôraz na starostlivosť o rodinu, úctu ku starším. Tony Rayns vidí v Houovej tvorbe vplyv taoizmu, v interpretácii ktorého "ľudia (postavy *Mesta smútku*) sú ako príroda."¹⁸ S odstupom a bez zreteľného názoru na ňe Hou vo svojich snímkach niektoré náboženské rituály zobrazuje. V snímke *Zbohom, juh, zbohom* si z iracionálnej nábožnosti a finančných príspevkov dokonca uťahuje.

Režisér Hou nachádza istú spojitosť s filozofiou taoizmu a svojimi filmami. Zároveň pripúšťa, že tri náboženstvá: taoizmus, budhizmus a konfucianizmus majú na jeho tvorbu vplyv, najmä ako súčasť čínskej tradičnej kultúry.¹⁹

18 RAYNS, Tony. *Beiqing Chengshi (A City of Sadness)*, Monthly film bulletin, Vol. 57, No. 677 (June 1990), 155, Burdeau, str. 130

19 SUCHENSKI, Richard I. (ed.) Hou Hsiao-hsien. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2014. , str. 22

4.1.2 Dobří muži a dobré ženy

Filmy *Kvety Šanghaja*, *Dobří muži, dobré ženy* či *Tri časy* dávajú vhl'ad do osudových romancí, často z mnohých dôvodov nenaplnených. Zámerom *Kvetov Šanghaja* bolo poukázať na odveké pnutia medzi mužmi a ženami, pričom ženy sa v snímku snažia s príkorím dobových reálii vyrovnávať skrz intrigy a nenápadnú manipuláciu, muži na základe mocenského postavenia disponujú mocou si ženy kúpiť. Hou zároveň priznáva fascináciu silnými ženskými hrdinkami, pričom oceňuje ženské pohlavie najmä pre cit a vhl'ad do emócií, pod povrch javov.²⁰ Hlavne v druhej polovici Houvovej tvorby dominujú ženské hrdinky.

Zatiaľ čo v snímkach autobiografického a historického typu sú ženské hrdinky predstavené ako matky, ktoré trpia nedostatkom možností sa realizovať (*Čas žiť a čas zomrieť*) v historickej snímke *Kvety Šanghaja* sú ženy predmetom erotického záujmu, ich pôvab a prestíž je merítkom ich sebavedomia. Hou však neprítakáva stereotypom, lež ich zachytáva, opisuje dynamiku vzťahov medzi mužmi a ženami naprieč storočiami.

Let červeného balónika zobrazuje súčasné ženy inak – sledujeme mladú študentku a na seba odkázanú energickú matku, pričom sa obe realizujú v kultúrnej sfére. Obe ženy sa však musia vyrovnávať s radom problémov, Song odkázaná na seba v cudzej krajine, ku ktorej sa približuje skrz svoj obor a brigádu starania sa o deti. Matka Suzanne badateľnejšie bojuje s každodennými problémami, permanentne nestíha a má aj finančné problémy. I drobné každodennosti sa vo svojej početnosti javia často nad jej sily.

4. 2 „Vtáčia perspektíva“

Zásadnou vo vytváraní perspektívy, ktorou sa dívame na Houvov príbeh a na postavy sa stala spisovateľka Chu Tien-wen, ktorá sa od roku 1983 (film *Growing up*) stala jeho stabilnou spoluscenáristkou. Chu Tien-wen venovala Houvovi knihu

²⁰ THRIFT, Matthew. *Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'*, Little White Lies. [online]. [cit. 21. 1. 2016] Dostupné z WWW: <http://lwlies.com/interviews/hou-hsiao-hsien-the-assassin/>

od čínskeho modernistu 20. storočia Sheng Con-wena. Jednalo sa o obdobie, kedy Hou začínal prichádzať do styku s ďalšími autormi Taiwanskej novej vlny, pričom väčšina z nich študovala v zahraničí a prinášali diskusie s prevratným obsahom pre Houa. Režisér viedol v tej dobe s Chu Tien-wen debaty o perspektíve, z akej mal byť film *Chlapci z Fengshuei* rozprávaný. Chu dávala Houovi literárne podnety, priniesť Houvovi nový vhľad do ich práce. Podľa jej slov, knihu Sheng Con-wena vybrala, lebo nachádzala spriaznenosť medzi Shengovou tranzíciou z vidieku do mesta, ktorú zažil aj Hou. ²¹

Táto skúsenosť bola pre Houa zlomovou, po prečítaní autobiografie Shenga sa úplne stotožnil s perspektívou, z ktorej Sheng rozpráva svoje príbehy a zásadne poznačil formálny štýl Houových filmov. Podľa Houových slov mu Sheng ukázal perspektívu, ktorá nesúdi, nevzťahuje sa k videnému nijak špecificky a má v sebe akýsi jemný smútok, s ktorým nahliada do ľudských osudov. Dáva sa rovnako na všetky deje na svete, život a smrť sa stávajú prirodzenými, normálnymi všednými dejmi pod slnkom.

²² Niekedy za zmieňuje i termín "empatický pozorovateľ", ktorý s rešpektom a úctou nahliada na objekt svojho pozorovania. Chu Tien-wen o tomto prístupe referuje ako odosobnenej vtáčejej perspektíve. ²³

U Shenga, rovnako ako u Houa, sa prejavuje veľký cit pre detail, pričom zásadným historickým zvratom i tragédiám je venovaná rovnaká pozornosť ako každodenným úkonom a rutine. Vďaka tejto nivelizácii dejov s odlišnou emocionálnou váhou sa potláča i psychologizované herectvo a vedenie diváka skrz prežitok hlavnej postavy. To Houovým zámerom nie je. Pokiaľ sú niektoré Houove snímky ponuré, sú takými nie kvôli jednému vyhrotenému prežitku či tragédii, ale každodennosti, v ktorej sa podpisuje a prejavuje smútok postáv, útlak, či bezvýchodnosť ich situácie.

Obaja autori sa taktiež vyhýbajú morálnym súdom voči konaniu svojich postáv. S tým súvisí, že málokedy nachádzame negatívnu postavu či skôr postavu zákernú, ktorá

21 UDDEN, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. str. 59

22 Davis a Yeh vo svojej knihe *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (2005 s. 167) popisujú Shengov štýl: "Nezáleží či popisuje brutálnu vojenskú operáciu alebo rôzne spôsoby umierania - život je pre neho rieka, ktorá plynie, bez bolesti, či radosti, neustále plynie."

23 BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005., str. 690

chce niekomu z princípu ublížiť. V Houovej tvorbe nenájdeme antagonistov, ako ich poznáme z hollywoodskej kinematografie. Vyplýva to z toho aj, že Hou zobrazuje skôr dôsledky činov postáv, než (psychoanalyticky) ich motiváciu. Houove postavy, ktoré pôsobia negatívne, sú nimi, pretože prichádzajú z takého prostredia, ktoré sa k nim inak nespráva, žijú v biednych podmienkach, sú závislí na drogách či na svojich partneroch, boja sa samoty a straty, snažia sa prežiť v ťažkých časoch. Táto negatívna determinácia ich, ale neoberá o ich svojbytnosť a špecifické vlastnosti. Vo filme sa na nich nedivíme ako na obeť okolností či rousseauvské obeť systému, lež mikrosvety postáv, kde sa dobré a zlé zjavuje vedľa seba a je neoddeliteľné od ostatných aspektov fiktívneho sveta. Miera silnej prvoplánovej polarizácie u postáv nie je v Houových filmoch obvyklá. ²⁴

Vtáčia perspektíva sa stáva charakteristickým znakom Houovej tvorby. V práci so záberovaním a kamerou sa zrkadlí hlavne v používaní širších záberov, pričom detaily sú v jeho filmom veľmi zriedkavé. Bežná je u Houa precízne vystavaná mizanscéna, s príchodmi a odchodmi postáv, ktoré sú na začiatku scény už v polke dialógu a divák sa hneď nemôže zorientovať v kontexte. Najprv, teda ako diváci zažívame, až potom pochopíme, o čo sa jedná. Vzhľadom na to, že nie sme vedení jedným subjektom, vytráca sa štandardný pohľad a protipohľad, strih podlieha viac rytmu a poetickému radeniu obrazov.

4.2.1 Rozprávač

V niektorých Houových snímkach nachádzame sprievodný hlas rozprávača v podobe voice-overu. Ten nám často sprostredkuje ďalšie ozrejmienie uplynulých udalostí, či už sa jedná o časový skok alebo pozadie rodiny (*Čas žiť a čas zomrieť*). Akoby spätne rozpráva príbeh svojho roku postava Vicky z *Millennium Mamba*, spomína na začiatok milénia a jej stretnutia so zásadnými mužmi, cestami do Japonska. Vickyno blúdenie je aj za pomoci voice-overu melancholickou spomienkou, súhrnom impresí, z určitého obdobia jej života. Rozprávačku nachádzame i vo filmovej freske *Mesto smútku*. Napriek tomu, že sa venuje osudu

24 David Wang (1992, s. 202), odborník na sinofónnu literatúru píše: "Zlomové a negatívne sily, ktoré tvoria históriu, ako je vojna, násilie a smrť, sú vedome umenšované ako externality voči hlavnej narácii. A naopak marginálne a nahodné javy sa stávajú kľúčovými." Možno s týmto tvrdením polemizovať, či to, čo označuje ako "normatívne" možno za nejakú normu považovať.

generácie jednej rodiny, svoje zápisky nám sprostredkováva Japonka Hinome, ktorá sa do bližšieho vzťahu s jedným z bratov dostáva až po dlhšej dobe. Hou tým vytvára istý brechtovský odstup.

Rozprávač v *Čase žiť, čase zomrieť* uvádza celý príbeh na začiatku filmu vrátane okolností príchodu rodiny Ah-haa na Taiwan. Ďalej sa zjavuje v momentoch, kedy posúva dej a ozrejmuje nám skok v čase. Rozprávač niekedy zastupuje zobrazovanie dramatických situácií. Osvetlí nám, že vďaka povzbudeniu od platonickej lásky Ah-hao išiel na skúšky a uspel a rozhodol sa neísť do armády. Slová zaznievajú na pozadí jedného dlhého záberu, kedy Ah-hao veselo riadi bicykel. Na konci filmu scudzujúcim spôsobom komentuje ponížujúce okolnosti smrti starej matky, o ktorú sa súrodenci dostatočne nestarali.

4.3 Románová štruktúra, bohatá *backstory*

Hou docieľuje košatosť súvislostí jednotlivých príbehov písaním bohatej *backstory* (prehistórie postáv) vo fáze scenára. Vo filmoch nám potom z jej obsahu nechá zhliadnuť len časť, no zvyšok sa prejavuje na spôsobe akým postava žije či, čo o nej hovoria ostatní. U tohto tvorca vzniká príbeh filmu často z jednej postavy, ktorú ďalej rozvíja.²⁵ So scenáristkou Chu Tien-wen sa pýta na rôzne otázky týkajúce sa jej povahy a minulosti. Od tohto bodu vôbec písanie scenáru pre dvojicu tvorcov začína. Postavy filmov pôsobia životne, cítime minulosť, ktorú majú za sebou a zároveň nám sprostredkovávajú obraz doby.

Pre neskoršiu tvorbu Hou hsiao-hsien je charakteristické postupné dávkovanie informácií o postavách a odkrývanie ich minulosti. V snímke *Let červeného balónika* väčšinu dĺžky trvania filmu sledujeme jednanie Suzanne v rôznych situáciách. Až ku koncu filmu sa podrobnejšie dozvieme aká je skutočná podoba jej roztrieštenej rodiny – skrz telefonát v aute snímaný cez predné sklo auta, na ktorom len čiastočne vidieť cestujúcich, Suzanne a syna Simona. Odhaľuje sa, že sa Suzanne po dlhej dobe dovolala manželovi, ktorý s ňou nežije, na rodinu neprispieva a syna nevidel už dlho. V *Čas žiť a čas zomrieť* sa dozvedáme viac o kontexte príbehu skrz

25 DALY, Ferguson, MCKIBBIN Tony. *What is the act of creation? – an interview with Hou Hsiao-hsien* [online]. [cit. 15. 7. 2017] Dostupné z: <http://www.efspublications.com/aninterviewwithhouhsiaohsien/>

voice-overový monológ postavy Ah-haa. Nadto sa ale v spomínaní obracia postava matky často do svojich spomienok a približuje situácie zo svojej mladosti ako aj rôzne archaické rituálne praktiky z pohrebov, ktoré zažila. Toto spomínanie ma rás rodinnej kroniky, ale aj kroniky kultúrnej, kedy sa nám odkrýva skrz matkino rozprávania pamäť národná.

Podobne, ako v živote i vo filme Hou hsiao-hsiena si postavy držia niekedy svoje tajomstvá pre seba. Corbettom nazývaný efekt “tajomstiev” postáv²⁶ je kľúčový najmä v neskoršej fáze Houovej tvorby, kde sa bráni dovysvetľovaniu a stráca sa i rozprávač, ktorý by kontext či históriu hrdinov ozrejmil. Nikdy sa nedozvieme prečo si Karmín odmieta vziať svojho dlhoročného milenca Wanga, keď potom trúchli, ako sa on rozhliada po inej manželke. Otec rodiny Ah-haa si po celú dĺžku filmu drží akýsi odstup od detí, najmä v čase svojej choroby. Až na konci filmu sa z pozostalosti po rodičoch dozvedáme, že sa otec detí stránil zo strachu, aby ich nenakazil infekčnou tuberkulózou. Rezervovanosť postavy otca sa začína javiť ako prejav náklonnosti, teda celkom opačne ako doposiaľ.

Filmy ako *Mesto smútku*, *Bábkar* či *Kvety Šanghaja* pripomínajú románové ságy o viacerých generáciách, pričom ani vizuálne sa Hou nebráni titulkám, posunom v čase “o niekoľko rokov”, hlasu rozprávača, ktorý niektoré dramatické situácie len z povzdialia okomentuje, než by ich mal dramaticky zobrazit'. V *Kvetoch Šanghaja* je celkom bežné, že sa o postavách, ktoré najprv vidíme v scéne dozvieme viac zo scén nasledujúcich, kde sa o nich rozprávajú iné postavy. Tým Hou dosahuje zľahka subjektívizované rozprávanie “z druhej ruky”, ktoré môže a nemusí byť celkom pravdivé. Zároveň to však okrem dokreslenia príbehov postáv zrkadlí spôsob akým spoločenstvo funguje – ohováranie a historky o románikoch metres tvoria značnú náplň voľného času postáv.

I dramatické zvraty v živote postáv sú pre diváka odhaľované *deus ex machina*. Divák netuší, že prídu, čím sa stávajú osudy Houvových postáv neustále prekvapivé, nepredvídateľné a vyhýbajú sa žánrovým stereotypom. Hou sa nesústredí na psychologickú motiváciu postáv, podrobné vystavanie motivácií či emocionálne

26 CORBETT, David. *The Art of Character: Creating Memorable Characters for Fiction, Film and TV*. London: Penguin Books, 2013. str. 79

napojenie diváka na postavy – čím táto metóda umocňuje odosobnený odstup od postáv. Tie sledujeme vo chvíľach, kedy sa im čosi dramatické či tragické už prihodilo, sleduje, ako tieto uplynulé zážitky spracúvajú. Veľmi dobre to ilustruje poradie scén z *Kvetov Šanghaja*, kedy vidíme jednu z osláv v nevestinci, kde sa pripíja na povýšenie Wanga a jeho sťahovanie sa do inej provincie. Z nasledujúcej scény počujeme, ako známi situáciu komentujú a osvetľujú prečo Wang nevyzerá zo svojho úspechu nadšený. Podviedli ho totiž obe jeho osudové ženy, dlhoročná milienka Karmín, a krátko nato aj jeho novomanželka Jasmín s Wangovým vlastným bratrancom.

4.4 Elipsy a epizodické rozprávanie

Vo svete Houových postáv sa divák neustále potýka s vysokou mierou neurčitosti a nevedomosti, hneď ako jednotlivá scéna začne.²⁷ Často totiž nie je zo začiatku jasné, ktorá postava predstavuje koho, čo je predmetom ich hovoru a vôbec, ktoré časti dialógu sú iba všedným hovorom a ktoré nesú významotvornú informáciu. Hlavnú postavu filmu *Let červeného balónika* Song objavujeme v dave na ulici, na začiatku pôsobí ako jedna z okoloidúcich.

Houove snímky sú štruktúrálné epizodickým rozprávaním, pričom scény majú situačný charakter. Divák je často vhodený do situácie *in medias res*, kedy sa len začína orientovať v priestore a postavách, no kontext mu uniká. Herci totiž prezentujú postavy so znalosťou *backstory* a my máme dojem, že sme práve zažili výsek z ich života, ktorému síce nerozumieme, ale vzniká dojem náhľadu do hodnoverného mikrosвета. Postavy snímok *Kvety Šanghaja* a *Čas žiť a čas zomrieť* neustále odkazujú k početným postavám, ktoré sme ešte nevideli alebo ich v rozprávaní môžeme len ťažko identifikovať – v nevestinci sa vedú reči o početných mladých metresách, ktoré figurujú v snímke ako nepodstatné epizodické postavy a v rodine Ah-haa sa nie vždy orientujeme v osudoch početných súrodencov.

Neistota a nutnosť byť vždy stále v strehu k daniu na plátne je spôsobená i používaním početných elíps v príbehoch postáv – nezriedka príbeh naraz, bez

²⁷ MARTIN, Adrian, *What's happening? Story, scene and sound in Hou Hsiao-Hsien*. Inter-Asia Cultural Studies, 2008. Vol. 9, No. 2, str. 258, 259

upozornenia, skočí do budúcnosti, následne do minulosti. V týchto prechodoch si Hou pomáha výraznou interpunkciou – napríklad prelínačkami, ako je tomu v *Kvetoch Šanghaja*, ktorými oddeľuje jednotlivé scény či skoky v čase. V iných snímkach sa tak deje bez upozornenia na zmenu časopriestoru, špecifického uhlu pohľadu postavy skrz záznam kamery – v *Lete červeného balónika*. Film nás neupovedomí, že vidíme záznam z Songinej kamery, kedy natáča malý film, v ktorom hrá Simon. Na začiatku máme dojem, že Simon je chlapec zo sveta magického realizmu, keď uprostred ulice vedie rozhovor s balónom.

Hou v snímkach často vynecháva i časť príbehu, ktorá by sa ostatným javila dramaturgicky nosná, ale z hľadiska sužetu je to práve priestor pre našu fantáziu, zatiaľ čo nás nechá sledovať s postavy a ich vyrovnávanie sa s dôsledkami “vypustenej situácie”. V *Kvetoch Šanghaja* nevidíme, ako spoločníčka Poklad spáchala samovraždu. Tiež nevidíme zásadné situácie, kedy si Nefrit a jej milenec sľúbili spoločný život až do smrti, ale len následky frustrácie sklamaného dievčaťa a nenaplnenej prísahy. Obdobne nie sme svedkami momentov, kedy Wang zostáva opustený oboma ženami, po tom ako zistí, že ho podvádza aj manželka Jasmín. Vo vizuálne pôsobivej scéne, kde Hou použije kameru ako subjektívny Wang, ktorý nakúka pod dvere Karmín, vidíme spolu s ním, že Karmín si zdvíha oblečenie zo zeme. Môžeme sa spolu s Wangom len domnievať či skutočne šlo o situáciu, kedy ho Karmín podviedla a práve sa po akte odieva alebo si to Wangova (dívakova) predstavivosť len takto doplnila do medzier príbehu.

Houa zásadne ovplyvnilo zhliadnutie Godardovho *Na konci s dychom*. Režisér uvádza, že až po jeho zhliadnutí bol schopný štruktúrne vymyslieť a následne natočiť film *Chlapcov z Fengkuei*. Od tohoto snímku Hou začal výraznejšie pracovať s epizodickým rozprávaním a elipsami. ²⁸

28 SUCHENSKI, Richard I. (ed.) *Hou Hsiao-hsien*. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2014. , str. 22

5. HERCI

5.1 Obsadzovanie hercov a dotváranie postáv

Po dokončení scenára, (až na výnimky) bez predom napísaných dialógov, Hou začína s hľadaním obsadenia. Hercov vyberá podľa toho, či typovo a osobnostne zodpovedajú postave, ktorú si predstavuje.²⁹ Hou vo svojej kariére začínal s málo známymi tvármi, časom si našiel hercov, pre ktorých písal scenáre “na telo”, ale pracoval i so známymi osobnosťami európskeho umeleckého filmu ako je Juliette Binoche. Hou sa snaží s hercami pracovať tak, aby sa ukázala ich autenticita, ich povaha sa odrážala vo výslednom filmovom tvare. V momente, keď sú herci vybratí, dostávajú do istej miery voľnosť, scéna sa im často prispôbuje.

Hsin Shu-Fen bola stredobodom záujmu kľúčových mužských postáv v ranných snímkach Houovej filmografie. V *Čas žiť a čas zomrieť* sa zjavuje v niekoľkých scénach, kde jej hlavná postava Ah-haa venuje veľkú pozornosť a ovplyvní jeho životné rozhodnutia. Hsin Shu-Fen stvárňuje svoje role študentiek a mladých žien minimalisticky, viac ako uvedomé herectvo hrajú jej prosté pohľady a krehký dievčenský vzhlad dievčaťa “od vedľa”. Herec Jack Kao bol pre Hou inšpiráciou pre mužské postavy, stvárňoval často gangstrov, sebavedomých charizmatických mužov s tragickým osudom (*Zbohom, juh, zbohom, Millennium Mambo*). Shu Qi, pre ktorú Hou píše role do svojich posledných filmov našiel v televíznej reklame. Podľa jeho slov sa mu na nej páčila jej nebojácnosť a absencia v ostychu voči nemu, vtedy už známemu filmovému režisérovi.³⁰ Shu Qi na prvý pohľad oplývajúca krásou modelky, so skúsenosťami herečky vo filmoch pre dospelých, je vo svojom prejave suverénna, zároveň vo jednotlivých roliach pôsobí citlivo a vnímavo. Postavy, ktoré pre ňu Hou Hsiao-hsien s Chu Tien-wen napísali sú rôzne - od submisívnej adolescentky Vicky stratenej v prostredí nočných klubov (*Millennium Mambo*), cez milenku rôznych tvárí v troch historických obdobiach (*Tri časy*), až po rezervovanú, no súcitnú zabijačku vo filme *Assasin*.

29 Príloha, str. 43

30 THRIFT, Matthew. *Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'*. Little White Lies. [online]. [cit. 21. 1. 2016] Dostupné z WWW: <http://lwlies.com/interviews/hou-hsiao-hsien-the-assassin/>

Houvi sa osvedčilo nechať priestor pre dotváranie postáv profesionálnym hercom. Pri *Lete červeného balónika* spomína, že na treťom stretnutí s Juliette Binoche, prišla herečka s predstavou akú má mať jej postava farbu vlasov i aký bude mať prízvuk. Obdobnú skúsenosť má Hou i s profesionálnymi hercami pre role rodičov v snímke *Café Lumière*. Hou s týmito hercami vytvára dialógy a domýšľa detaily postáv.³¹

V istých momentoch vo svojej kariére bol však nútený ku kompromisom. Popová speváčka Lin Yang bola vybraná do hlavnej role dospievajúceho dievčaťa v *Dcére Nílu* napriek tomu, že jej vek už bol podstatne vyšší. Produkčná spoločnosť tohto filmu totiž zároveň financovala i nahrávky speváčky a Hou bol dotlačený do jej výberu.³² Do pozitívneho výsledku sa obrátil tlak producentov obsadiť do *Mesta smútku* známeho hongkongského herca. Hou vybral Tony Leunga, lenže sa dostal do problémov s jazykom, v ktorom postavy hovorili – Tony Leung dokázal komunikovať len v mandrínčine, zatiaľ čo film sa natáčal v taiwanskom dialekte. Scenáristické duo Chuovej a Houa urobilo z tohto deficitu prednosť – prepísali jeho postavu na hluchonemú.³³Tá sa napokon stala symbolom tohto filmu.

Obmedzujúcimi pre Houa boli aj podmienky práce s detskými hercami pri natáčaní *Letu červeného balónika* v Paríži. Na nedostatok času na prácu sa sťažoval v súvislosti s detským hercom stvárňujúcim Simona.³⁴

Ak s prejavom hercov nie je Hou spokojný, snaží sa ich priviesť k prirodzenému prejavu mnohými trikmi. Hou často necháva kameru zapnutú aj potom, čo skončí akcia a tiež využíva momenty na začiatku záberov. V prípade herca Chena Sung Younga v *Meste smútku* kvôli prepíatemu herectvu natáčal skúšky, kedy hral prirodzene a kameru na “akciu” vypínal.³⁵

31 RAYNS, Tony, *Interview with Hou Hsiao-hsien*, China Underground Cinema. [online]. [cit. 27. 3. 2017] Dostupné z WWW: <https://china-underground.com/wp/2017/03/27/interview-with-hou-hsiao-hsien/>

32 CHIANG, Ling-ching. *Reshaping Taiwanese Identity: Taiwan Cinema and The City*. 2013. Doctor Thesis, University of Leicester., str. 102

33 Príloha, str. 42

34 RAYNS, Tony. *Interview with Hou Hsiao-hsien*, China Underground Cinema. [online]. [cit. 27. 3. 2017] Dostupné z WWW: <https://china-underground.com/wp/2017/03/27/interview-with-hou-hsiao-hsien/>

35 Príloha, str. 43, 44

5.2 Improvizácia, hľadanie autenticity

Dialógy Hou vo väčšine prípadov spolu s Chu Tien-wen vôbec nepíše, túto časť necháva na hercov. Tieto vznikajú v spolupráci s hercami, často až priamo pri natáčaní naberajú konkrétnu podobu. Zároveň však vždy prichádza s prepracovanou prehistóriou postáv, ktorú hercom dopredu prezradí. Pri príprave filmu *Let červeného balónika* uviedol Juliette Binoche podrobnosti o živote postavy, vrátane osudov rodičov postavy, ktorí sa vo filme nikdy nezjavia a nepadne o nich ani zmienka. Binoche však mala neskôr voľnú ruku v tom, aby využila jednotlivé informácie, mohla sa k nim prirodzene odvolať, keď to bude potrebné.³⁶ Docieľuje tým efekt autenticity bohatej spoločnej minulosti postáv, keď prirodzene zmieňujú kopu jednotlivostí, ktorých význam divák síce nepozná, ale postavy stvárnené hercami na ne referujú s presným emocionálnym zafarbením a vedomím si dôležitosti a kontextu konkrétnych detailov.

Zásadným obmedzením tejto metódy bola pri historických filmoch práca s pôvodným archaickým jazykom. V prípade *Kvetov Šanghaja* Hou pracoval so starým šanghajským dialektom z počiatku 19. storočia, čo znamenalo podrobné dopredu napísané dialógy, ktoré sa herci boli nútení naučiť. Dlhé početné dialógy určujú vo filme rytmus filmu a ustanovujú základný rámec scén. Navyše komplikované vzťahy medzi početnými postavami, viacero romantických trojuholníkov na základe literárnej predlohy a historické reálie neumožňovali hercom kreatívne dotvárať prehistóriu jednotlivých postáv.

Pre Houa je veľmi dôležité rozpoloženie hercov na placi. Vždy sa snaží byť vnímavý k ich momentálnemu stavu, aby bol schopný ich naviesť k jednotlivým situáciám, akciám. Pokiaľ sa mu atmosféra na placi zdá nevyhovujúca, v rámci produkčných možností sa snaží presunúť natáčanie konkrétneho obrazu na iný termín, keď pre jeho natočenie budú lepšie podmienky a atmosféra. Zámerom režiséra je tiež opakovať záber, čo najmenej krát, ako je to možné. Neustálym opakovaním herci začnú byť unavení, dochádza k strate spontánnosti.³⁷

36 MACNAB, Geoffrey. *The Go-between*, The Guardian. [online]. [cit. 16. 6. 2015] Dostupné z WWW: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/16/features.geoffreymacnab>

37 Príloha str. 49,50

Ďalším rozmerom, ktorý pomáha vytvárať prirodzený dojem plynúceho všedného dňa je práca s početným komparzom. V troch zmieňovaných filmoch s ním Hou pracuje. V *Čas žiť a čas zomrieť* ako aj v *Lete červeného balónika* využíva komparz ako hmýrenie ulice, oživenie priestorov, kde postavy trávia čas. U parížskeho filmu nie je vždy celkom zrejmé nakoľko sledujeme komparzistov a nakoľko sa Hou uchýlil k dokumentárnemu snímaniu. V *Kvetoch Šanghaja* sa zjavuje početné služobníctvo, ktoré Hou režíruje zadávaním jednoduchých pokynov, ktoré komparzisti v scéne splnia.³⁸

Hou priznáva, že značná časť akcií *à la* pijanských hier, ktoré vidíme u hercov je výsledkom improvizácie. Ako mentor Hou doporučuje svojim študentom hľadať cesty, ako natočiť scény čo najviac autenticky, a často navrhuje i dokumentaristický prístup.³⁹ Pri natáčaní scén obedov a večier v *Meste smútku* vytvoril Hou harmonogram tak, aby zachytil hercov, ktorí schuti jedia a deti okolo ich sa autenticky tmolia, zabávajú. Pokiaľ sa mu situáciu, alebo autentickú atmosféru zhmotniť nepodarí, radšej sa o to pokúsi iný deň, pri podobnej šanci – keď herci vyhladnú.⁴⁰

Zachytávanie každodenných rituálov, rutiny je aspektom, ktorý prispieva k autentickosti jeho snímok. Opakovanie rovnakých záberov z interiérov domovov postáv, len v odlišnej situácii, spôsobuje, že priestory fungujú ako “zabývané”. Postavy varia, chodia na záchod a cestujú “dlhý čas”, zdôrazňuje sa pomer rutiny, čakania, ciest voči dramatickým udalostiam, ktoré napokon nie sú až tak kľúčovými v celej kvantite a kvalite ľudských životov, zatiaľ čo drobné každodenné fungovanie tvorí jej väčšinu. Skôr než o *akcie* hercov, sa jedná o *aktivity*, ktoré podporujú dojem prirodzeného hmýrenia života.⁴¹ I zásadné okamihy filmov sa odohrávajú pri

38 Príloha, str. 48

39 Príloha, str. 46

40 DALY, Ferguson, MCKIBBIN Tony. *What is the act of creation? – an interview with Hou Hsiao-hsien* [online]. [cit. 15. 7. 2017] Dostupné z:

<http://www.efspublications.com/aninterviewwithhouhsiaohsien/>

41 Adrian Martin (2008, s. 260) popisuje vo svojej eseji: “Akcia asi nie je správne slovo, lepšie je “aktivita”. Houove filmy sú plné aktivít, s citom zaranžovaných a natočených: jedenie (samozrejme), pitie, líčenie sa, česanie, pranie, spievanie. Napokon je možné rozložiť a poskladať naspäť niekoľko z jeho filmov len na základe systematickej skladby s prácou a aktivitami postáv, skôr než podľa príbehu, témy či štýlu.”

každodenných aktivitách. *Čas žiť a čas zomrieť* zobrazuje rodinné tregédie ako súčasť každodennosti, stáva sa to témou filmu. Najzreteľnejším príkladom je vývoj choroby matky v tejto snímke. O podozrení na rakovinu sa dozvedáme po sérii záberov, v rámci obyčajného dňa, keď matka varí, mladší brat píše, Ah-hao číta. Matka Ah-haa požiada, aby kúpil sójovú omáčku a medzi rečou spomenie, že má čosi v ústach. Neskôr matka Ah-haovi oznamuje, že má zrejme rakovinu krku vo chvíli, keď si ide oprat' spodné prádlo kvôli polúcii. Dospievanie a umieranie idú prirodzene vedľa seba.

5.2.1 Detskí herci

Hou na začiatku svojej kariéry pracoval vo veľkej miere s detskými hercami. V autobiografických snímkach *Čas žiť a čas zomrieť* a *Leto u starkého* boli aj hlavnými postavami. Pri práci s deťmi Hou zdôrazňuje ešte väčšiu citlivosť na rozpoloženie malých hercov a prehľbuje svoj dokumentárny prístup. Zároveň sa snažil minimalizovať traumy spôsobené sklamaním zo zlého výkonu – po každej akcii detských hercov pochválil, a ak sa mu čosi na i prevedení nepáčilo, hodí vinu na technický problém, chybu kamery.⁴²

Práca s detskými hercami stála v základoch Houovej práce s hercami. Autorke sa to zdá ako zásadný konštitučný prvok, ktorý sa domnieva, mohol zásadne ovplyvniť metódu jeho režirovania hercov všeobecne. Zdá sa, že Hou rozvíja metódu úloh pre hercov v rámci práce s deťmi. V snímke *Leto u strakého* napríklad Hou použil trik – aby deti prinútil sa vyzliecť a vliezť do vody, musel im vymyslieť dostatočne silnú motiváciu, aby svoje rozpaky z nahoty prekonali. Prehlásil teda, že kto prvý skočí do vody, dostane drobné vreckové.⁴³

42 UDDEN, James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009., str. 47

43 Príloha, str. 51,52

5.3 Pohyb v mizanscéne

Hou sa nechal v minulosti počuť, že je pre neho dôležité, aby kamera hercov nerušila, nevšimli si ju a tým sa vyhli rozpakom z nej. Vďaka tomu zostávajú prirodzenými. ⁴⁴ Prácu s kamerou to ovplyvňuje zásadným spôsobom. Houove scény sa skladajú z dlhších celkov, kde nenápadnými švenkami a inými pohybmi sleduje postavy vstupujúce a vystupujúce zo scény.

Celky dominujú skladbe záberov i preto, aby mali herci väčšiu slobodu prirodzeného pohybu v priestore. V snímke *Kvety Šanghaja* tvorí často jednu scénu jeden záber, čím sa docieľuje to, že herci môžu nerušene previesť celú situáciu v reálnom čase, ukončenú stmievačkou. *Let červeného balónika* pracuje s interiérovými scénami podobne. Kamera síce častejšie mení smery pohľadu a uhly, ale väčšinou sa jedná o jeden záber, v ktorom herci zohrajú niekoľko minútovú scénu, početné vedľajšie postavy vchádzajú a vychádzajú. V jednom zábere stihneme sledovať, ako Song privedie slepého ladiča piana. Vidíme tiež, ako malý Simon telefonuje so sestrou. Do toho začne do bytu prenikať ruch z chodby - hádka medzi matkou Suzanne a jej nájomníkom. Keď Suzanne vstúpi do bytu, divák je svedkom takmer fyzického stretu s jej nájomníkom. Po tom čo zabuchne dvere, syn Simon jej predáva dcéru na telefóne, od ktorej sa dozvedá nemilú správu, a to, že jej dcéra sa nechce vrátiť za štúdiom do Paríža. Suzanne telefonát dokončí a pýta sa ešte syna, ako sa mal v škole. Závažné životné míľniky sa nakulminujú do jednej scény, ktorá je odľahčená prácou ladiča piana, ktorý naďalej nezúčastnene opravuje klavír. Hou uvádza, že pri tomto filme bolo základom, ako pre produkciu, tak i pre samotný scenár, nájsť byt, ktorý by bol pre natáčanie vhodný.⁴⁵ V scéne sa využívajú často i tri plány – v popredí jedálny stôl, pri ktorom postavy jedia či debatujú, v druhom pláne priehľad do kuchyne v pozadí či priehľad skrz vchodové dvere do chodby. Ďalšou možnosťou je otvorené poschodie, na ktoré kamera môže švenknúť smerom nahor. Niekedy na priestor exteriéru za oknom upozorní červený balón, ktorý personifikovane prichádza z času na čas nahliadnuť do života postáv.

44 MACNAB, Geoffrey. *The Go-between*. The Guardian. [online]. [cit. 16. 6. 2015] Dostupné z WWW: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/16/features.geoffreymacnab>

45 RAYNS, Tony. *Interview with Hou Hsiao-hsien*, China Underground Cinema. [online]. [cit. 27. 3. 2017] Dostupné z WWW: <https://china-underground.com/wp/2017/03/27/interview-with-hou-hsiao-hsien/>

Hlavné postavy celkom pokojne vchádzajú do scény až po nejakej dobe, na istý čas ich stratíme z dohľadu, pohybujú sa mimo záber a potom sa do neho vracajú, akoby sa skutočne pohybovali vo fiktívnom mikrosvete filmu naokolo. Scény v *Kvetoch Šanghaja* začínajú i tým, že nevidíme jednu z hlavných postáv rozhovoru, zakrýva ju trám drevených dverí. Ako sa kamera pomaly plíži priestorom, postupne ženskú postavu odkrýva, no scénu odpsychologizovávajú herci, ktorí sa spolu rozprávajú v pozíciách, kedy jeden z nich je chrbtom ku kamere. V inej scéne objíma Wang plačúcu Karmín tak, že pri tom zakrýva výhľad na obe postavy. *Kvety Šanghaja* sú extrémne uzatvorené výlučne do interiérov priestoru nevestinca, odkiaľ diváka režisér v žiadnej scéne nepustí. Vzniká tak aké zásvetie, v ktorom sa opakujú archetypálne príbehy mužsko-ženských vzťahov. Zároveň je tento uzavretý svet, čo do atmosféry, doladený konštantne rovnakým svietením, neustávajúcim dymom z ópiových fajok a metresami, dúfajúcimi v úspešnú kariéru a šťastný vydaj.

V *Čas žiť a čas zomrieť* je hlavným dejiskom príbehu rodinný dom na taiwanskom vidieku. V tomto interiéri sa taktiež využíva viac plánov. Hou umne pracuje s cielenou dezorientáciou v priestore. V jednej scéne je rozhovor matky s dcérou natočený takým spôsobom, že keby na seba po čase navzájom nezareagovali, divák by si nemohol byť istý, či sa nachádzajú v rovnakom priestore. V skutočnosti sú takmer vedľa seba, jedna šije na stroji, druhá umýva podlahu. Takáto práca so záberovaním má svieži ozvlášťujúci efekt.

Práca s pohľadmi postáv v priestoroch, ktoré umožňujú priehľady cez sklo, sa stáva významotvornou v snímke *Let červeneho balónika*. Jednak tým snímka získava poetickú kvalitu a na druhej strane vytvára prepojenie medzi vonkajším rušným svetom parížskej ulice a vnútorným svetom postáv. Sprostredkováva nám pocit cudzinca, ktorý prihliada fungovaniu miestneho sveta.

5.3 Herecká štylizácia

Zo znázorňovania aktivít vychádza aj spôsob herectva. Vo všetkých zmieňovaných filmoch sa prejavujú herci v bežných činnostiach snímaných s rovnakou závažnosťou ako dramatické zvraty. Herectvo mladého herca stvárňujúceho Ah-haa je akýmsi zrkadlom dejov okolo neho. Väčšinou na rodinné problémy reaguje "kulešovským" neutrálnym statickým pohľadom. V momentoch tragédie, pohrebov rodiny, herci so strohosťou prejavujú svoje emócie – plačom, ale ich herectvo nie je prehnané ani psychologizované. Súrodenci sa na seba nedívajú, každý trúchli sám pre seba, sú staticky usporiadaný v priestore. Podobne pri smrti babičky súrodenci len stoja vo dverách a sledujú vykonávanie posmrtnej starostlivosti o pozostatky babičky. V pouličnej bitke je Ah-hao taktiež vtiahnutý do diania, živelne kričí a zapojuje sa do bitky. Jeho vnútorné poryvy ako je rozrušenie po tom, čo utiekol polícii, je vyjadrené jednoducho, minimalisticky – Ah-hao sedí na prahu izby a zhlboka dýcha. Druhé ráno ho brat upozorňuje, že súrodencom nepripravil desiatu do školy. Ah-hao takmer nereaguje, len mu dá drobné na nákup jedla.

Románová štruktúra *Kvetov Šanghaja* natočená v celkoch nahráva celistvému herectvu stvárňujúcemu jednotlivé typy postáv. Každá zo žien sa prejavuje o čosi inak, podľa charakteru postavy, ktorú stvárňuje – Smaragd je inteligentná, manipulatívna, i k priateľom sa správa nadradene, Nefrit sa vyjadruje emotívne, s naivným pohľadom, odpovedajúcim jej mladému veku, Karmín pôsobí sofistikovane, väčšinu času je mĺkva, svoje hrdé smútenie niekedy preruší asertívnou požiadavkou na Wanga, zatiaľ čo Jasmín sa javí byť neskúsenou, dobromyseľnou ženou, opakom svojej sokyne v láske, čo vracia veľké sprepitné za svoje služby a netrúfa si fajčiť ópium.

Zaujímavo odlišné je herecky špecifické zobrazenie vzťahu dlhodobých milencov pána Wanga a Karmín. Wang sa dostal do bodu, kedy sa bude ženiť s inou metresou a Karmín sa tým cíti podvedená. Ich stretnutia sú prevedené v tichu a čakaní, vzájomne mĺkvej nekomunikácii. Vo väčšine scén sú obaja v rovnakej miestnosti, no komunikujú o nich - za nich iní. Vedúca enklávy sa prihovára za svoju zverenkyňu, priatelia Wanga ho zase obhajujú, sami milenci si ale nič nehovoria. Krátky plač a

objatie v súkromí vystrieda zase Wangova otázka na vedúcu enkávy, prečo s ním Karmín nerozpráva. Odcudzené tiché situácie rozpadu vzťahu Wanga a Karmín vynikajú svojím smútiacim minimalizmom, ktorý ich odlišuje od ostatných liniek filmu, pôsobiacich naopak živo a urozprávane.

Letom červeného balónika nás sprevádzajú tri typy postáv, každá so svojim špecifickým herectvom. Do seba uzavretá cudzinka Song má veľmi umiernený prejav, často ju sledujeme v dvojobrazu – toho, na čo sa díva a obrazu jej samej v zrkadlovom odraze. Vystupuje mierne a neiste. Oproti tomu dominantná Juliette Binoche stvárňuje herečku Suzanne ako extravagantnú pozitívnu ženu, ktorá nesie celú zodpovednosť za rodinu sama a snaží sa všetky problémy energicky riešiť. Jej prejav je výrazný, jemne afektovaný, no prirodzený. Jej typickou hereckou akciou je, že sa odniekiaľ alebo niekam ponáhľa. Malému hercovi Simonovi sú vymyslené situácie, v ktorých nemusí konvenčne “hrať”, ale spontánne sa prejavovať. Film otvára scéna, v ktorej chlapec monológom komunikuje s červeným balónom, snaží sa ho presvedčiť, aby sa k nemu vrátil. Obdobne ku koncu filmu počúvame debatu s deťmi, ktoré sú učiteľkou vyzvané, aby hádali, čo vidia na obraze. Deti vrátane Simona sa predbiehajú v interpretáciách, rozvíjajú fantáziu, nefalšovane sa hrajú.

6. ZÁVER

Analýzou jednotlivých štádií práce s postavami vo filmografii Hou Hsiao-hsiena, špecificky na troch snímkach *Čas žiť a čas zomrieť*, *Kvety Šanghaja* a *Let červeného balónika*, som skúmala prínos tohto režiséra v práci s filmovými postavami. Jeho výnimočnosť tkvie v kombinácii podrobnej práce na scenári, spolu so skúmaním samotných hercov ako zdroja inšpirácie. Taktiež svoje filmy obohacuje novátorským filmovým jazykom, ktorý sa prejavuje v snímaní, strihu a práci s filmovou interpunkciou. Prínosom a inšpiráciou pre české a slovenské filmové prostredie sa mi javia obe zložky.

Podrobná práca na scenári sa zameriava na tenzie v medziľudských vzťahoch medzi postavami a dôsledný obraz spoločenského diskurzu. Tento prístup sa javí ako protikladný postup voči, v našich podmienkach častým, filmovým príbehom, založených na dramatických situáciách, postave protagonistu a antagonistu. Zároveň sa Hou zaujíma viac o skupinu postáv ako o jednotlivca, jeho protagonisti sa strácajú v celkoch medzi vedľajšími postavami alebo je dej vybudovaný na sústredenom striedaní situácií s početnými postavami.

Zároveň Houvov prístup ponúka k premyslenej, ale otvorenej spolupráci s hercami, ktorí vstupujú do dotvárania postáv a tým i do tvaru celého rozprávania, neobvyklej situačnej práci s vytváraním scén priamo na placi. Tento spôsob práce nabúrava konvenčný spôsob práce, kedy vklad hercov je redukovaný na skúšky a drobné zmeny textu dialógov pri natáčaní.

Houvov záujem o nuansy v medziľudských vzťahoch podnecuje ďalších filmárov o záujem o detaily, ktoré tvoria drámy, prácu s nejednoznačnosťou a rozpadom žánrových šablón v práci s postavami. Jeho vplyv sa odrazil napríklad v subtílnych rodinných drámach Hirokazu Kore-edu, a je dôležitou inšpiráciou pre mnoho filmárov, napríklad Olivera Assayasa alebo Jima Jarmuscha.

Najsilnejšie dojmy zanecháva Houov empatický záujem o spoločenstvá postáv, záujem o subtílna zákutia týchto vzťahov na pozadí historických i súčasných reálií, ktoré sú akousi synekdochou pre kolobeh prírody, prirodzené plynutie času, ktorého súčasťou Houove fiktívne postavy sú. Do osudov svojich postáv sa vnára bez predsudkov, morálnych súdov a s dobromyseľnou neutralitou. Neboli by to rovnaké filmy bez podrobného skúmania a pozorovania svojej vlastnej osoby, rodiny a okolitého prostredia a napokon i histórie svojej krajiny, ktoré neskôr Hou rozširuje aj o filmy z prostredia iných kultúr.

Moju prácu som podporila tlačenou a elektronickou odbornou literatúrou. V prílohe prikladám interview a prepis diskusií a masterclass s Hou Hsiao-hsienom a Chu Tien-wen, ktorých som sa osobne zúčastnila, a bola som autorkou mnohých otázok, súvisiacich s témou mojej bakalárskej práce.

BIBLIOGRAFIA

Tlačené zdroje

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Praha: Academia, 2017, 100 s. ISBN 978-80-200-2740-5.

BERRY, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York: Columbia University Press, 2005, s. 233-272. ISBN 978-0-231-13331-9.

MCCARTHY, Mary. *On the Contrary*. London: Heinemann, 1962, str. 271-293. ISBN-13: 978-1334914393.

CHIANG, Ling-ching. *Reshaping Taiwanese Identity: Taiwan Cinema and The City*. 2013, Doctor Thesis, University of Leicester, s. 101-144.

CORBETT, David. *The Art of Character: Creating Memorable Characters for Fiction, Film and TV*. London: Penguin Books, 2013, 416 s. ISBN 978-0-14-312157-2.

HERMAN, David. *Existential Roots of Narrative Actants*. New Prairie Press. 6.1.2000 *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 24: Iss. 2, Article 5, s. 257-269.

HOU, Hsiao-hsien, LIU, Petrus(2008)'Cinema and history: critical reflections', *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 9, No. 2, s. 173-183.

MARTIN, Adrian, *What's happening? Story, scene and sound in Hou Hsiao-Hsien*. *Inter-Asia Cultural Studies*, 2008. Vol. 9, No. 2, s. 258-270.

PHELAN, James. *Thematic Reference, Literary Structure, and Fictive Character: An Examination of Interrelationships*. *Semiotica* 48/3-4, 1984, s. 345-365.

RAYNS, Tony. *Beiqing Chengshi (A City of Sadness)*, *Monthly film bulletin*, Vol. 57,

No. 677 (June 1990), 155, Burdeau, s. 130.

SUCHENSKI, Richard I. (ed.). *Hou Hsiao-hsien*. Vienna: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 2014, 256 s., ISBN 978-3-901644-58-0.

UDDEN, James. *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009, 226 s., ISBN 978-962-209-074-3.

WANG, David. *Fictional Realism in Twentieth Century China. Mao Dun, Lao She, Shen Congwen*. New York: Columbia University Press, 1992, s. 202. ISBN-13: 978-0231076562.

YEH, Emilie Yueh-yu, DAVIS Darrell William. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, s. 133-177, 2005. ISBN 0-231-12898-3

Elektronické zdroje

DALY, Ferguson, MCKIBBIN Tony. *What is the act of creation? – an interview with Hou Hsiao-hsien* [online]. [cit. 15. 7. 2017] Dostupné z WWW: <http://www.efspublications.com/aninterviewwithhouhsiaohsien/>

MACNAB, Geoffrey. *The Go-between*. The Guardian. [online]. [cit. 16. 6. 2015] Dostupné z WWW: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/16/features.geoffreymacnab>

THRIFT, Matthew. *10 Great Wuxia Films*. The British Film Institute. [online]. [cit. 22. 1. 2018] Dostupné z WWW: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/lists/10-great-wuxia-swordplay-films>

THRIFT, Matthew. *Hou Hsiao-Hsien: 'There were a lot of gangs where I grew up'*. Little White Lies. [online]. [cit. 21. 1. 2016] Dostupné z WWW: <http://lwlies.com/interviews/hou-hsiao-hsien-the-assassin/>

WEBB, Chad. *Nether Regions 12.05.12: A City of Sadness*, 411Mania. [online]. [cit. 5. 12. 2012] Dostupné z WWW: <https://411mania.com/movies/nether-regions-12-05-12-a-city-of-sadness/>

FILMOGRAFIA HOU HSIAO-HSIENA

Cute Girl (1980)

Radostný vietor, angl. názov: *Cheerfull Wind* (1981)

Zelená tráva domova, angl. názov: *Green, Green Grass of Home* (1982)

Nosič reklamy, angl. názov: *The Sandwich Man* aka *The Son's Big Doll* (1983)

Chlapci z Fengkuei, angl. názov: *The Boys from Fengkuei* aka *All the Youthfull Days* (1983)

Leto u starkého, angl. názov: *A Summer at Grandpa's* (1984)

Čas žiť a čas zomrieť, angl. názov: *A Time to Live, A Time to Die* (1985)

Prach vo vetre, angl. názov: *Dust in the Wind* (1986)

Dcéra Nílu, angl. názov: *Daughter of the Nile* (1987)

Mestko smútku, angl. názov: *City of the Sadness* (1989)

Bábkar, angl. názov: *The Puppetmaster* (1993)

Dobří muži, dobré ženy, angl. názov: *Good Men, Good Women* (1995)

Zbohom, juh, zbohom, angl. názov: *Goodbye, South, Goodbye* (1996)

Kvety Šanghaja, angl. názov: *Flowers of Shanghai* (1998)

Millennium Mambo (2001)

Café Lumière (2003)

Tri časy, angl. názov: *Three of Times* aka *The Best of Times* (2005)

Let červeného balónika, angl. názov: *The Filght of the Red Balloon*,
fr. názov: *Le voyage du ballon vert* (2007)

To Each His Own Cinema, segment *The Electric Princess House* (2007)

10 + 10, segment *La Belle Epoque* (2011)

Assasin, angl. názov: *The Assassin* (2015)

ĎALŠIE ZMIEŇOVANÉ FILMY

HHH, angl. názov: *Portrait of Hou Hsiao-hsien*, fr. názov: *Cinéaste de notre temps: HHH, Un portrait de Hou Hsiao-Hsien* (1997)

Na konci s dychom, angl. názov: *Breathless*, fr. názov: *À bout de souffle* (1960)

PRÍLOHA

Masterclass /Q&A s Hou Hsiao-hsienom a Chu Tien-wen

Otázky z publika: Jaké jsou vaše tři nejoblíbenější filmy z těch, co jste spolu vytvořili?

HHH: Jsou to *Léto u dědečka*, *Čas žít a čas zemřít a Zbohem, jihu, zbohem*. *Léto u dědečka*, neboť se jedná o vzpomínky, zážitky a mladosť Chu Tien-wen. Druhý zmíněný proto, že se v něm jedná o moji mladosť a moje vzpomínky. A třetí zmíněný z důvodu, že to byl film, který jsme krok za krokem vytvářeli spolu, vyvíjel se v průběhu natáčení. Jeho finální tvář je výsledkem opravdové spolupráce.

CTW: Pro mě jsou to *Chlapci z Fengkuei*, *Zbohem, jihu, zbohem* a *Assassin*. *Chlapci z Fengkuei* mají svojí výjimečnou kvalitu, tento film je svěží/novátorský. Je to kvůli pozadí natáčení a okolnostem, za kterých byl film vytvořen. Musíme brát na vědomí, že Hou Hsiao-hsien tento film natočil po desetileté zkušenosti u filmového průmyslu, kdy se věnoval všem možným druhům pomocných prací včetně těch nejjednodušších. Film zároveň reflektuje jeho zážitky z dospívání. A důležité také je, že film vznikl v době, kdy se vzedla Tchajwanská nová vlna. Jednalo se o mladé inspirativní režiséry více-méně ve věku Hou Hsiao-hsiena. Vraceli se z USA a přinášeli nové přístupy do Taiwanu. Já chápu právě film *Chlapci z Fengkuei* jako mezník, kombinace starého a nového, což plynulo ze specifické historické situace na pozadí života Hou Hsiao-hsiena.

Film *Zbohem, jihu, zbohem* vznikl bez „pořádného“ scénáře. Tento film se velmi spontánně vyvíjel a vznikl v průběhu samotného natáčení. Tento netradiční postup umožnil Hou Hsiao-hsienovi ukázat své výjimečné režisérské kvality a vyzdvihnul typické rysy jeho režijního rukopisu. Film si získal velkou popularitu u diváků, zatímco filmaři ho příliš neoceníli, nebyli schopni do něj proniknout.

A film *Assassin* je pro mě výjimečný, protože to byl velice náročný film z pohledu tvůrců. Jedná se také o naši poslední spolupráci.

O: Ještě otázka k *Zbohem, jihu, zbohem*. Říkali jste, že vznikl bez předem vytvořeného scénáře a jeho děj se průběžně vyvíjel. Mohli byste to popsat blíže?

HHH: Dobře. Film který jsme natočili před *Zbohem, jihu, zbohem* byl *Dobří muži, dobré ženy*. Vzali jsme tři hlavní herce z tohoto filmu na filmový festival v Cannes. Jeden z nich se oblékal čistě do zelené, protože byl pověřčivý. Měl na sobě dokonce i zelené brýle. Druhý byl zase celý v červené. Aby s ním kontrastoval. Co nosil třetí z nich, si už nepamatuji. Ale byla to taková partička... dokonce i sdíleli spolu pokoj v hotelu. Když jsem je pozoroval, přišli mi velice originální a sví. Začal jsem přemýšlet, že bych s touhle partou herců pohromadě natočil film. Tito herci byli velice dobří přátelé, dobře spolu vycházeli, a proto jsem se rozhodl s nimi točit film. Pracovali jsme bez scénáře a natáčení začínalo na severu, v Taipei a pokračovali jsme na jih Tchaj-wanu.

CTW: Hou byl vždycky velkým obdivovatelem amerického režiséra F. F. Coppoly. A když byl film *Zbohem, jihu, zbohem* promítán na festivalu, Coppola tam seděl v pozici porotce. Film se mu líbil do takové míry, že si na jeho projekci zašel dokonce dvakrát.

O: Navazuji na předchozí otázku. Je tedy zřejmé, že jste neměli scénář. Určitě jste ale museli mít nějaký plán toho, co bude následovat. Zajímá mě, podle čeho jste vytvořili plán a jak jste se rozhodovali o tom, co budete dál natáčet?

CTW: Film vznikl v roce 1996. V tom čase se mnoho Tchajwanců vydávalo na pevninskou Čínou za novými pracovními příležitostmi a to byla také zkušenost hlavního herce Kaa. Houa inspirovali hercova minulost a začal rozvíjet scénář na podkladě hercových zkušeností. Byl v té době šéfkuchařem. Svého času byl Tchaj-wan pod nadvládou Japonska a v roce 1996 se jih Tchaj-wanu stal součástí Číny. Takže název odkazuje na dvě věci, má dvě dimenze, na zkušenosti herce a na historickou situaci Tchaj-wanu. Herec Kao, vzhledem k tomu, že byl velice dobrý kuchař, což možná bude znít neuvěřitelně, vařil všechny jídla u natáčení filmu *Květy Šanghaje*.

O: Jaký rozdíl ve vašem přístupu k hercům a nehercům. A potom ještě – vyžadujete nějakou speciální přípravu po vašich hercích?

HHH: Kladu velký důraz na charakter (osobnost) herců. Dávám jim pak prostor rozvíjet ve filmu jejich já. Své filmy přizpůsobuji charakterům herců, takže jim nedávám přesné instrukce, kterými se musí striktně řídit.

O: Proč si teda ve svých pozdějších filmech volíte profesionální herce?

HHH: K oběma typům herců mám stejný přístup. Vždy po nich chci, aby projevili svou skutečnou podstatu, aby byli sami sebou. Můžu dát příklad, herec postavy staršího bratra ve filmu *Město smutku* měl za sebou nějaké drobné role v televizních seriálech, ale pro mě bylo důležitější, jaký je člověk. Byl svým způsobem jakýsi drobný gangster a taky byl řezníkem. Tenhle herec byl silný vzrůstem i silnou osobností a ve filmu hrál sám sebe. Dalším příkladem je případ Tony Leunga, který neuměl jazyk, v němž se film *Město smutku* točil. My jsme se tedy přizpůsobili situaci a udělali jsme z jeho postavy neslyšícího. Vždycky se snažím využít skutečných osobních kvalit herců.

CTW: Když porota festivalu *Zlatého koně* rozhodovala o ceně pro nejlepšího herce, velice se jim líbil projev Chen Sung Younga, skutečného gangstra, a ne herectví Tony Leunga, který by byl jinak byl určitě první volbou pro nominaci v této kategorii. Vyhrál v srdcích porotců. Tenhle herec začínal svoji hereckou kariéru v populárních telenovelách a zvykl si hrát velmi dramaticky, vlastně neustále přehrával. Takže Hou s ním pracoval tak, že si s ním vždycky točil zkoušku. Herec Chen byl vždycky velice přirozený, protože nevěděl, co provádíme, domníval se, že „hrát“ bude až za chvíli. Výsledek byl perfektní, herec nehrál ani příliš, ani málo, tak akorát. Když se tedy mělo točit „naostro“, a herec byl připraven hrát, režisér Hou už měl natočeno, co potřeboval.

HHH: Ještě jedna poznámka, k tomu, co bylo řečeno. Herec Chen byl skutečně z Taipeiského podsvětí. Vyrostl tam a jeho táta byl jakýsi boss v těchto kruzích. Když se tento herec choval přirozeně, byl velice pravdivý. My jsme se tedy domluvili, že natočíme zkoušku, ale nemohli

jsme to herci říct. Pak jsme teda začali naoko točit ostrou, ale nezpustili jsme kameru. Kamera totiž nevydávala žádné průvodné zvuky a ruchy u natáčení, díky čemuž herec nemohl vědět, jestli doopravdy točíme nebo ne. Takže jsme vždycky skutečné natáčení jenom předstírali.

O: Chtěla bych se zeptat na spolupráci s vaší scenáristkou. Obzvlášť mě zajímá, jak jste pracovali na scénáři k *Assissinovi*. Jak jste vytvářeli jistou pomalost a atmosféričnost v rámci scénáře?

A potom mě také zajímá, kdy pro vás práce scenáristky začíná a kdy končí. Jestli je scenáristka třeba přítomná na natáčení a jestli všechny rozhodnutí konzultujete i s ní...?

CTW: Budu mluvit obecně o naší spolupráci. V první řadě v naší spolupráci iniciátorem psaní scénáře je vždycky režisér Hou. Nejprve on nalézá nějaký pocit, nebo nápad pro film, až potom se tomu začneme věnovat společně. V zemích s rozvinutým filmovým průmyslem je časté, že režiséři si vybírají k realizaci už z napsaných scénářů. Například Ang Lee, slavný tchajwanský režisér, má vždycky na výběr ze spousty hotových scénářů, ze kterých si jeden vybere k natočení. Ale tímto způsobem Hou Hsiao-hsien nepracuje. My dva jako bychom jsme si házeli

míček vždycky tam a zpátky. A první hod je vždycky na režisérovi Houovi. Začneme s diskuzemi, které mohou být velmi dlouhé, pokládáme si otázky, sami sobě i tomu druhému. V této debatě se započne náš tvůrčí proces. Není to nejefektivnější způsob práce, pracujeme ale postupně krok za krokem, což nám dává možnost vyřešit všechny naše důležité otázky a pochyby. Někdy vyvstanou nové otázky, některé otázky naopak časem "zahodíme". Tímhle způsobem probíhá proces správně.

Když to jde dobře, v jistém momentu začne být Hou netrpělivý a začne spěchat na přípravu natáčení, konkrétně hledání herců. Někdy to přichází až po opravdu dlouhé době. Hou hledá herce, kteří by ztělesnili jeho představy. A v momentě, kdy má herce obsazené a natáčení je ve fázi příprav, moje práce scenáristy končí.

Takže když připravíme scénář, a ten je obvykle velice jednoduchý, nezachází do velkých detailů, zasvětime do scénáře kolegy, štáb, osoby, které jsou

odpovědné za jednotlivé složky filmu. Tímhle způsobem tedy probíhá naše spolupráce. V dalších fázích už moji pomoc nepotřebuje, podle scénáře už ví. Když potom Hou začne s natáčením, scénář už víc nepotřebuje, všechno má detailně uložené ve své hlavě. A potom spontánně reaguje na situace, které v průběhu natáčení nastanou. Včetně přizpůsobení se hercům, které důsledně sleduje. Film přizpůsobuje hercům. Vytváří velice příjemné prostředí pro práci, takže se film může vyvíjet způsobem založeným na opravdové spolupráci. V tomhle bodě už já podobu filmu vůbec neovlivňuji. Tedy samotné natáčení je jakýsi kolektivní projekt - režisér reaguje na herce, a ti reagují na situace, které mají vytvářet. Samozřejmě, má Hou svoji představu a někdy jasně řekne, jak co má být, ale nejedná se o něco, co by bylo dopodrobna pevně dáno předem.

Jsou dvě výjimky, které se vymykají tomuto stylu práce. Filmy *Květy Šanghaje* a *Assassin*. Jazyk, který herci ve filmech používají, není jejich přirozenou mluvou. V případě *Květu Šanghaje* herci mluví starým dialektem a používají specifické vyjadřování, které je příslušné dobovým reáliím a prostředí. U *Assassina* to bylo podobné. V těchto dvou případech musel být scénář velice podrobný.

O: Mám dvě otázky. První: Pan Hou má velmi jedinečný rukopis natáčení svých filmů. Zajímalo by mě, jestli k tomu dospěl díky mnoholeté práci ve filmových studiích, nebo to objevil sám posléze, když byl už sám zkušenější režisér a zjistil, jak mu vyhovuje pracovat.

Druhá otázka: Víme, že se režisér Hou zajímá o mladou generaci filmařů. Zajímá mě, jestli má pocit, že něco ze svého přístupu k filmům a jejich natáčení předal současným mladým tvůrcům.

HHH: Nemyslím si, že je to tak jednoduché. Když se chce někdo stát režisérem, musí mít za sebou už jisté zkušenosti, musí se mít nějaké vzdělání, třeba v literatuře a kultuře. To ho samo o sobě předurčuje k jistému způsobu práce a filmování. Také bych chtěl zdůraznit, že v časech, kdy jsem se dostával k filmu, tachjwanská filmařina postrádala profesionální dovednosti a přístup. Oproti tomu dnes máme spoustu technických vymožeností a dovedností, věci se točí spořádaně. Tehdy tomu tak nebylo, často jsme museli improvizovat, museli jsme být schopní se přizpůsobit čemukoli, co nás potkalo. A to byl také důvod, proč jsem si nedělal tak přesný a pečlivý plán natáčení předem, protože ho pak nebylo možno naplnit.

CTW: Vezměte si například herce, který byl z gangsterského prostředí. On nebyl profesionálním filmovým hercem v dnešním slova smyslu. Často hrál nejlíp když improvizoval, v opačném případě hrál vždy způsobem, který působil velmi uměle. Takže jsme ho museli na place obelhat trikem s točenými zkouškami. Takhle to tedy vypadalo – režisér musel být schopen dělat na place spoustu rozhodnutí, která film zásadně ovlivňovala.

Dalším příkladem je situace Tony Leunga, který nemluvil stejným jazykem jako zbytek herců. Jeho postava měla být neslyšící, čemuž jeho hendikep pomohl.

Hou dobře pracoval s tím, že nechával herce bez tlumočení a Tony Leung skutečně jenom skákal pohledem z herce na herce, bez toho aby opravdu tušil, co mluví. Nějakým zázrakem to moc dobře zafungovalo ve prospěch celého filmu.

O: Chodil jste na filmovou školu? Učíte někde?

HHH: Ano, chodil, ale nebyla to opravdová filmová škola. Chodil jsem na uměleckou školu a měli jsme tam hodiny zaměřené na film. Ale byl tam jenom jeden opravdový učitel filmu. Ostatní pedagogové učili spíš divadlo. Takže jsme měli každodenně spíš hodiny divadla než filmů. Film jsem na škole příliš nestudoval. Co se týče druhé otázky, učím na univerzitě Zlatého koně. Studenti se mě ptají třeba na to, jak skloubit realizmus a film, jak přenést život do filmů. Například když chcete natočit scénu na tržnici, nemá cenu tam jít odpoledne. V té době už je po všem, lidi odešli, ruch ustal. Jestli chcete zachytit opravdového ducha trhu, jděte tam ráno. Tržnice tehdy žije, nikoho nebudete rušit tím, že natáčíte, protože každý je zaměstnán svými obchody. Aby film byl realistický, musíte natáčet v autentickém prostředí.

O: V průběhu natáčení filmu se člověk mění. Děláte na place spontánní rozhodnutí, ale po samotném natáčení se proměníte. Jak u vás proces přechodu na další úroveň práce – střih, další části postprodukce. Jak to u Vás probíhá?

HHH: Ne, mezi tím, jaký jsem na začátku natáčení a po něm, není rozdíl. (Mám hlavu v pořádku.)

O: Ve spoustě vašich filmu, zejména těch zasazených do minulosti, jsou postavy silně determinované politikou nebo jinými okolnostmi. Ve vašich novějších, více současných filmech, jsou Vaše postavy zbavené těchto tlaků a problémů, ale i tak se jeví celkem ztracené ve svých životech. Proč to takhle vidíte?

HHH: Začal bych tím, že každý může mluvit jenom o svých osobních zkušenostech. Já vkládám své osobní zážitky a zkušenosti do filmu... Když se bavíme o minulosti, o politických represích, v té době bylo „to nebezpečné“ lehce identifikovatelné. A v současnosti nás také jisté věci ohrožují, ale je o moc těžší určit zdroje. Není to tak jednoduché jako v minulosti. Sám vlastně nejsem schopen točit až tak úplně filmy ze současného světa. Protože se nevyznám v internetu. Nerozumím celkem internetové stránce života mladých lidí, která hraje dnes tak zásadní roli. Tohle je něco, co natočit zkrátka neumím. Jsem starší generace, a vzhledem k tomu, že nepoužívám žádné výpočtové technologie, je pro mě těžké vstoupit do světa dnešních mladých lidí a tím pádem i do opravdu současných mladých postav. Pro mě jako režiséra je to velmi bolestné, určit potenciál herce, potenciál scény nebo situace. A pak ji posoudit. Ve svých filmech se snažím soudům vyhýbat, ale musím jich být schopen a moderní svět současných mladých lidí se mi zdá vzdálený k uchopení.

O: Pane Hou, jednou jste řekl, že v momentě, když na Tchaj-wanu vznikne v průběhu jednoho roku 100 filmů, budeme moct říct, na Tchaj-wanu dozrála filmová produkce. Co teda ještě schází, abychom tenhle cíl naplnili?

HHH: No, to bych musel být vládce Tchaj-wanu. Ani jako prezident bych tomu nemohl pomoci. (smích)

O: Je zřejmé, že adaptovat Eileen Chang je velkou výzvou. Existují jenom dva skutečně dobré filmy podle jeho/její předlohy . Jeden je *Květy Šanghaje* a druhý *Touha, opatrnost* od Anga Leeho. Zajímá mě, jestli neplánujete adaptovat jiné její dílo.

HHH: To není možné. Mohl jsem natočit *Květy Šanghaje*, protože Eileen Chang není autorkou, jenom přeložila původní román ze sklonku 19. století, z dialektu.

Všechny její romány jsou tak komplikované, že se necítím být schopen podle jejích námětů točit filmy.

O: Otázka jiným směrem. Jaká je vaše zkušenost s producenty a těmi, kdo do vašich filmu investovali peníze. Mohl by jste nám říct o vašich dobrých zkušenostech, a naopak také o problémech, se kterými jste se potýkali u financování vašich filmu?

HHH: Tohle je opravdu složité. Musíte chápat, že kdokoli investuje do vašeho filmu, chce minimálně vložené peníze zpátky, ne-li vydělat na vašem filmu. Tohle je ten problém.

CTW: Hou je vlastně sám sobě producentem. Je tedy tou osobou, která má kuráž a schopnost mluvit s lidmi, přesvědčit je, aby mu film umožnili natáčet. Jako producent svých filmu hledá všechny možné zdroje příjmů. Musíte chápat, že Tchaj-wan je příliš malá země, aby mohla pokrýt výrobu filmu, takže doteď byli jeho filmy financované z různých zdrojů, od různých investorů, kteří se soustředí na různé trhy. Z těch pak dostávají menší sumy zpátky, vydělávají menší objem peněz. Ku příkladu film *Assassin* – francouzský investor má zisk z evropského trhu, pak je část severoamerická, část japonská a čínská. V této době není možné financovat naše filmy z jednoho zdroje. Použiji příměr s klasickou hudbou, která je určena pro malý počet odběratelů, vzniká ze zdrojů z různých končin světa – jenom takhle může v těchto časech vznikat a být distribuována.

O: Mám otázku ohledně druhého plánu ve vašem filmu *Květy Šanghaje*. Jakým způsobem docílíte toho, že na plátně působí "pozadí" velice přirozeně. Velmi to obdivuji.

HHH: Nikdy se nedá připravit všechno. Takže jsem se v scénách se spoustou herců soustředil hlavně na mužské postavy. A ti, co hráli menší role, třeba sluhy a podobně, samozřejmě věděli dopředu, co se bude dít, co mají dělat. Ale soustředil jsem se na režii důležitých mužských postav, a jestli byl zbytek přirozený, tak jsme záběr vzali, jestli ne, tak jsme záběr zopakovali.

O: Na Tchaj-wane je Chu Tien-wen známou spisovatelkou. Nepřemýšleli jste někdy adaptovat váš literární text do filmu Hou Hsiao-hsiena?

CTW: To nezáleží na mně, ale na režisérovi Houovi. Psaní beletrie a psaní filmového tvaru jsou dva úplně odlišené typy literatury.

Když mluvíme o psaní scénáře, jedná se o vymýšlení obrazů. To je kvintesencí psaní scénáře. V hudbě máte noty, v básni máte slova, a ve filmu máte jako základní jednotku vždycky obraz.

Vzpomeňme si na bratry Lumiéry v roce 1895, jak vlak přijíždí do stanice. Přinesli úplně nový druh média. Film je samostatné médium. Režisér je pak člověk, který skládá nuance dohromady, buď jde o mentální situace nebo vizuální obrazy.

Spisovatel beletrie je zase vybaven slovy. Můj úkol jako scenáristky je pomoci vytvořit kauzální souvislosti v lince filmu, ale jinak je vše na režisérovi – on je tím básníkem filmu.

O: Budu teď mluvit o poetice obrazů. Ve filmech pana Houa nejde jen o propojování linek časem, ale jedná se i o vrstvy, a vrstvy vědomí zachytávají esenci času a prostoru, můžeme téměř cítit vůni míst, kde se cosi odehrávalo, a přitom vám zabere pět minut abyste si uvědomili, že jste uprostřed jejich světa. Proto mě překvapuje, že jste zmínil Coppolu jako vaší inspiraci, protože pracuje úplně jinak s konstruováním času, prostoru, postav a dějů.

HHH: O tom je těžké mluvit. Myslím, že zásadní věc je snažit se porozumět lidem. Lidem jako postavám v románu nebo ve filmu. Být empatičtí s lidskými bytostmi. A taky citlivost pro různé formy mezilidských vztahů, pro jejich různorodost a nuance. A tahle schopnost nahlížet a soucítit vás kultivuje jako člověka, čím starší jste, tím víc s tím máte zkušeností. *Květy Šanghaje* se natáčeli v interiéru, byly determinované místnostmi a tenhle jednoduchý fakt rozhodl mnohé pro celý film. Dalším rozměrem filmu jsou mezilidské vztahy, které byly velice podrobně popsány v předloze, a každý herec se tak mohl podívat po původu a podrobném osudu své postavy. Také jsem chtěl dát filmu autentický ráz tím, že jsme nutili herce mluvit starošanghajským dialektem. Přičemž tenhle dialekt není příliš srozumitelný pro lidi, co mluví standardní čínštinou. Takže samotná většina Číňanů nerozumí, co si postavy říkají. Tohle všechno jsou elementy, které pomohly k vytvoření

specifické atmosféry a světa filmu. Tyhle složky také vtahují diváka, nutí ho být koncentrovaným na dění na plátně. Tohle jsou třeba ty způsoby, skrze něž herec vstupuje do filmu a skrz které do něj vstupuje i divák. Já jako režisér mám vždycky v hlavě promyšlen způsob, jakým má film fungovat a jak má působit na diváka, ale jak už jsem zmiňoval, vždycky jsem nucen se přizpůsobit situaci. Ale abych se vrátil na začátek, nejdůležitější je citlivost k lidským bytostem, ta vám umožní vytvořit nějaký dojem.

Debata po filmu Město smutku

CTW: Proces, jakým vznikal scénář k filmu: Nejprve dlouhé diskuze. Režisér si dělal spoustu poznámek, já jsem je pak převzala. Nikdo cizí by jim nerozuměl.

V téhle fázi jsem na základě poznámek sepsala scénosled. Tento scénosled obsahoval už i ty nejdůležitější dialogy. Tenhle scénář jsem pak předala dalšímu scenáristovi, Wu Njen-chenovi, který scénář dále rozpracoval. Co je nejdůležitější, přepsal ho do taiwančiny, tedy dialektu, ve kterém se film odehrává. Moji rodiče přišli na Tchaj-wan z pevninské Číny a my jsme doma taiwanský nikdy nemluvili a taiwansky neumím, takže jsme požádali Wu Njen-chena, aby nám napsal tchaj-wanské dialogy. Takhle nějak vypadal způsob psaní tohoto konkrétního scénáře. To, že jsme zapojili do spolupráce dalšího scenáristu, je ojedinělé a bylo to dáno potřebou překladů do dalšího jazyka.

O: Pana Houa velice zajímá otázka autenticity na plátně, ale zároveň jeho záběry jsou velice komplikované, sofistikované. Tak se chci zeptat, jestli má pan režisér tendenci opakovat záběry hodně krát, a jakým způsobem se dostává k finálnímu tvaru záběrů.

HHH: Obvykle moc neopakujeme jetí. Často je první záběr i tím posledním, co natočíme. Protože když se něco moc krát opakuje, herec se unaví a pak to ztrácí spontaneitu.

CTW: Ale co uděláš, když se ti to na poprvé nepovede?

HHH: Tak se to určitě povede napodruhé. (smích) Čím méně jetí, tím lépe.

O: Zajímá mě, jak pan režisér pracuje v záběrech se spoustou herců. Jestli všem vysvětluje předem jednotlivě a každý pak zná svou motivaci, nebo je nechává improvizovat? Zajímá mě, jak takový záběr prakticky připraví.

HHH: Moje metoda je taková, že na začátku se všichni jdeme najíst. Ve smyslu, že nejprve natáčíme scény s jídlem, které herci opravdu v záběru jedí. Natáčíme to v době, kdy jsou přirozeně lidi hladoví a jídlo je čerstvé na místě uvařené.

Tchajwanští herci nejsou moc dobří, neumí příliš hrát. Proto musíme pracovat s jejich spontaneitou. Příkladem toho je Tony Leung, který hraje ve filmu hluchoněmou postavu. Ale důvodem proč ve filmu nemluví, je zkrátka to, že on neumí tchajwansky. Ostatní herci ano, ale Tony Leung ne, ten je z Hong Kongu a mluví kantonsky.

CTW: Důvod, proč tam byl hongkongský herec byl ten, že náš producent chtěl mít ve filmu nějakou hongkongskou hvězdu. Protože hongkongští herci byli na Tchaj-wanu velmi slavní a přitahovali publikum. A my jsme stáli před neřešitelným problémem – co dělat ve filmu s hongkongskou hvězdou, která neumí mluvit tchajwansky. Takže v důsledku toho jsme v debatách, o kterých jsem se předtím zmiňovala, s Houem vymysleli, že jeho postava bude hluchoněmá.

Později tu postavu mnozí filmoví kritici velice dlouze rozebírali, viděli v tom symboliku utlačovaného národu Tchaj-wanu přinuceného mlčet a v těch scénách hledali nejrůznější hluboké významy, ale naše důvody k tomu byli veskrze praktické.

HHH: Abychom se vrátili k práci s hercem, my jsme vymýšleli nejrůznější způsoby, jak herce vtáhnout do děje, jak jim umožnit být přirozenými, aby se cítili přirozeně a tím pádem se i nakonec přirozeně před kamerou chovali.

Vrátím se teď k scénám s jídlem. Tyto scény točíme v momentě, kdy mají herci hlad, a jídlo je čerstvé, vypadá chutně, voní. Všichni se na jídlo vrhnou působí to pak strašně autenticky. Třeba i dítě, které v jedné scéně proběhne pro jídlo– to nebyl plán, prostě se to semlelo.

Ještě mě napadá jeden příběh, jak z herce dostat spontánní akci. V tomhle případě se jednalo o dětské herci ve filmu *Léto u dědečka*, kdy se parta desetiletých kluků jde koupat tajně do řeky. Svleknou si trenýrky, skočí do vody a mladší sestra

jednoho z nich pak trenýrky ukradne a hodí do vody. Kluci se pak dál v ději bojí jít domů nazí, protože by dostali vynadáno. Když jsme měli natáčet, jak se kluci svléknou, tak se kluci pochopitelně styděli – před kamerami a štábem. Nechtělo se jim svlíkat. Tak jsem jim oznámil, že kdo si svlékne trenýrky, dostane padesát yuanů. A v ten moment si všichni kalhoty sundali a vklouzli od vody.

Tohle jsou tedy takové anekdoty kolem, ale skutečně nám jde o to, abychom dosáhli dojmu autenticity. A k tomu musí člověk vymýšlet nejrůznější způsoby a triky, aby ten samotný výsledek působil přirozeně.

Už si nějakou dobu říkám, že bychom si někdy měli s mojí scenáristkou sednout (je zároveň i skvělá spisovatelka) a sepsat všechny ty historky a situace, co jsme zažili při přípravách našich filmů.

Ve skutečnosti jsme i v *Assassinovi* používali nejrůznější triky, abychom u herců dosáhli dojmu přirozenosti.

O: Dobrý den, moje diplomová práce se týká vlivu asijské literatury a asijského filmu. Inspirovali Vás nějak literární předlohy a ovlivnili, to, jak točíte?

HHH: Vliv literatury na naše filmy není tak zásadní věc. Nám jde skutečně o jakousi živost, autentičnost. Používáme k tomu nejrůznější metody, mimo jiné i to, že využijeme organické dění na ulici – třeba potkáme skupinku vesničanů, kteří si někde povídají a nám se to líbí, takže je skryté natočíme, a pak to použijeme ve filmu. Přirozenost je to, na čem nám záleží. O vlivu literatury příliš nepřemýšlím.

O: Dobrý večer, chtěl bych se zeptat paní scenáristky – co pro vás symbolizuje postava bratra, který se zbláznil?

CTW: My tímto způsobem neuvažujeme. Aby vznikl kvalitní film, nemůže se režisér a scenárista primárně zabývat tím, jakou bude mít kdo symboliku, tu si tam posléze vkládají diváci. My se snažíme o to, aby ten film byl opravdový, pravdivý, to je vše. Motiv téhle postavy je velice jednoduchý – když si představíte, čím vším si musel projít, jaká byla tehdy politická situace, tak je jeho stav logickým vyústěním, přichází to přirozeně, nutně to nenes symbolický význam.

O: Já se chci zeptat s odkazem na vaši masterclass, kde jste mluvili o spolupráci mezi režisérem a scenáristou. Paní Chu Tien-wen říkala, že pro ni v jistém bodě její práce končí a přenechává štafetu režisérovi. Jak moc se tedy finální film liší od toho bodu, ve kterém jste vy scénáře režisérovi předala, jak to vnímáte?

CTW: Ten rozdíl je obrovský. Až moc velký. Musím vám říct, že ty nejkrásnější filmy režiséra Houa neměl nikdy nikdo šanci vidět, protože jsou to ty, o kterých jsme kdysi my dva mluvili, které vznikli během našich debat, ale které byli nakonec natočené úplně jinak. A samozřejmě diváci nikdy nevidí to za tím, vidí jenom poslední verzi...

Debata po filmu Tři časy

O: Chci položit tu nejkratší možnou otázku – týká se jména Shu Qi. Teď jsme ji viděli ve filmu *Tři časy*, za malý moment ve filmu *Millennium Mambo*, viděli jsme ji v krátkém filmu *La belle époque*, a naposled ji uvidíme ve filmu *Assassin* – je to vlastně taková přehlídka uvnitř přehlídky. Otázka tedy zní, jak jste se s herečkou našli, jak započala vaše spolupráce a jak probíhá?

HHH: Bylo to dávno. Poprvé jsem Shu Qi viděl v televizní reklamě. Zaujala mě a zjistil jsem, že člověk, kteří jí věci produkuje, je známý hongkongský režisér, kterého jsem také znal. Díky němu jsme se setkali. A jak za mnu přišla, tak jsem viděl, že je to silná osobnost. Ona se se mnou seznamovala jako neznámá herečka s již poměrně známým taiwanským režisérem, ale byla velice suverénní, sebevědomě se přede mě postavila, bez trémy.

Jak jsme začali natáčet, tak se již s vědomím spolupráce se známým režisérem chovala naprosto profesionálně, hrála výborně a práce s ní byla úplně bezproblémová.

Když byl film dotočen, tak jsme šli na festival do Cannes a já jsem chtěl, aby šla se mnou. Ona až tam poprvé viděla film *Millennium Mambo* v celku. Po projekci jsme měli večírek a ona na ten večírek přišla pozdě. Já jsem se pak dodatečně později dověděl, že když Shu Qi viděla film poprvé celý, po projekci šla do své pokoje a brečela. Proto pak přišla pozdě na večírek.

Brečela proto, že sama měla předtím nějakou představu toho, co dělá, a velmi se snažila, a pak když viděla film poprvé, udělalo to na ní dojem.

Později jsme se stali dobrými přáteli a natáčeli spolu celou řadu filmů. Vy jste teď viděli *Tři časy* a to byla úplně bezproblémová, perfektní spolupráce Shu Qi.

CTW: Shu Qi je člověk, jehož minulost zná celý Hongkong a Čína. Shu Qi se narodila na Tchaj-wanu, a když jí bylo 18 let, tak odjela do Hong Kongu a tam hrála v tzv. filmech „třetí kategorie“, jinými slovy, v těch, kde se dívky svlékají. Obecné povědomí o ní bylo, že je to herečka pokleslého žánru, která se vypracovala do nějaké pozice v tomto odvětví.

Jednou se jí třeba stalo, že vedle ní se zastavil řidič kamiónu a posmíval se jí, že tady je ta hvězdička, co se svléká ve filmu. Ona byla tehdy velmi mladá, bylo jí kolem dvaceti a měla nesporný talent. Vypracovala se a získala ocenění. Ale ta příhoda s řidičem kamionu, co se jí vysmál, v ní dlouho rezonovala a způsobila takřikajíc, že se rozhodla, že všechno oblečení, co ze sebe svlékla, na sebe zase obleče.

Když ji režisér potkal, tak její pozice v tom žánru byla známa, tehdy jí bylo 26 let. A režiséra zaujalo, že i přes svou minulost, se chovala velice suverénně v dobrém slova smyslu, byla odhodlaná udělat co nejlepší práci a neměla žádné rozpaky před slavným režisérem.

Měla v sobě skvělý potenciál pro to, být herečkou. U Houa hrála v *Millennium Mambo*, *Tři časy* a po deseti letech v *Assassinovi*.

O: Dá se tedy předpokládat, že když píšete scénář, píšete ho s představou Shu Qi v hlavní roli?

HHH: *Millennium Mambo* jsem psal s vědomím toho, že v něm bude hrát. A protože nám spolupráce tak výborně vyšla, připravili jsme *Tři časy*, přičemž jsme od začátku věděli že ona bude hlavní herečkou.

O: Já mám dotaz na využití hudby. V tomhle období, které se výrazně liší od období vzniku *Města smutku* jakousi senzualitou a výrazným použitím hudby. Tak mě zajímá, jestli myslíte na hudbu už při psaní scénáře a máte ji dopředu připravenou? Případně necháte se jí ovlivnit při střihu?

HHH: Na hudbu nemyslím předem, na té začínám pracovat až když je film natočený a sestříhaný. Mám spolupracovníka Lian Tianga, kterému dám „hotovou věc“ a on jí

opatří hudbou, která k filmu bude sedět.

Na druhou stranu, v případě filmů jako je *Millennium Mambo*, kde hraje hudba ambietně, tak se tato hudba ozývá už na place v průběhu natáčení, jako součást děje, který zachycujeme.

O: Říká se, že někteří režiséři připravují film s tím, že myslí na mezinárodní festivalové publikum. Jako třeba Kim Ki-duk. Zajímalo by mě, jestli vy myslíte na taiwanské publikum nebo mezinárodní publikum, nebo jestli to neřešíte.

HHH: Ne. Já myslím na to, že film se musí prodat, protože jestli se neprodá, tak nebudu mít peníze na jiný film. Ale na festivaly nemyslím. Zároveň, když jsem třeba spatřil Shu Qi, tak jsem věděl, že ji chci udělat film „na tělo“.

Já natáčím tak, že dělám dlouhé záběry, aby se v nich herci mohli rozehrát. Takže pak závisí na herci, co do toho vloží ze sebe. Jakým způsobem naplní tu situaci, kterou jsem předestřel. Ale diktovat jim podrobně, co mají dělat, to není styl mé práce.

V *Millenium Mambo* ve scéně, kdy milenec prohledává Vicky, jediná instrukce, kterou dostali byla, že ji má herec Hao Haa prohledat. A pak herce nechám hrát podle nich samotných. Točilo se až do momentu, kdy byla Shu Qi tak našťvaná, až to vypadalo, že herce praští.

Mně jde o výchozí situaci. Herci o té situaci vědí, pak ji mají nějakým vlastním způsobem naplnit. My jsme nedělali žádné herecké zkoušky. Bylo na hercích, jakým způsobem budou ty situace realizovat během natáčení.

O: Ten nápad, že dva stejní herci budou hrát páry v různých časech, to jste měl v hlavě úplně od začátku nebo jak se to zrodilo?

HHH: Ano bylo to tak. To už jsem Shu Qi znal a speciálně pro ni jsem vymyslel tento film a tento úkol, aby v různých dobách hrála podobnou situaci.

O: K filmu *Tři časy*. Zajímalo by mě, jak vznikla posloupnost těch příběhů, jak vznikla celá kompozice filmu?

CTW: První příběh se odehrává v době, kdy v Čínské lidové republice řádila kulturní

revoluce. A v té době byla na Tchaj-wanu velmi populární americká kultura. Proto jsou v pozadí téhle části americké pop songy, i americká kultura. Druhý příběh je zasazen do roku 1911, což byl přelomový okamžik v čínských dějinách, který všichni Číňané znají. Byl to rok, kdy padla dynastie Čching a byla založena Čínská republika. Druhá epizoda nese název Sen o svobodě. A třetí příběh je vsazen do počátku 21. století. Tedy do reality dnešního Tchaj-wanu. Pro všechny lidi sinofonního prostředí jsou to velice odlišné signifikantní období, které nesou jasný význam, a my jsme chtěli do všech těch třech období vsadit milostný příběh. Samozřejmě, zejména v prvních dvou příbězích západní diváci nemusí úplně chápat všechny souvislosti, ale to nevadí. Jde o jednotlivé příběhy o lásce a je to srozumitelné i bez těch historických souvislostí.