

# Hou Hsiao-hsien

Taiwanesiske Hou Hsiao-hsien er en af den internationale filmscenes mest spændende instruktører. Hans film har modtaget et væld af priser på de største festivaler, men er stadig skammeligt ukendte for det almindelige vestlige biografpublikum

I Hou Hsiao-hsiens 12. film, *Good Men, Good Women (Hao Nan Hao Nu, 1995)*, modtager en feteret skuespillerinde anonyme faxer med udvalgte uddrag af hendes egen, stjålne, dagbog, hvilket gør fortiden så levende for hende, at den kommer til at indvirke på hendes nutid.

At levendegøre fortiden i kraft af egne og andres personlige erindringer er kerne i Hou Hsiao-hsiens mesterlige filmkunst. Taiwans væsentligste instruktør - og en af den internationale filmscenes allerstørste nulevende filmkunstnere - indsætter imidlertid altid det individuelle og/eller private i en større historisk kontekst. Med kameraet som pen har han i sine indtil videre 15 spillefilm ikke bare skrevet sit lands turbulente historie og givet den tilbage til sine landsmænd, men tillige gjort det i et uhyre stilsikkert formsprog, der balancerer på en hårfin æg mellem fiktion og dokumentarisme. Skal man sætte ord på Hous stil, må det - i den korte udgave - blive noget i retning af stileret realisme i et helt unikt udtryk, der lader improviseret umiddelbarhed og traditionel kinesisk essens-tænkning gå op i en højere enhed.

**HHHs egen historie.** Hou Hsiao-hsien er født på det kinesiske fastland i 1947. Kun en måned efter drengens fødsel rejste hans far til Taiwan i håb om dér at finde bedre

livsbetingelser. Familien fulgte efter i 1949, men da opholdet fra starten var tænkt som en midlertidig foranstaltning, kunne Hous forældre aldrig slippe følelsen af kun at være på gennemrejse. Selv om de politiske begivenheder endte med at gøre opholdet permanent, kom de aldrig til rigtigt at slå rødder i Taiwan.

Som mange andre taiwanesere var Hou som ung involveret i bandekriminalitet, som han først slap ud af, da han kom i militæret. Her så han film i lange baner og besluttede, at han ville være enten skuespiller, sanger eller filminstruktør. Han har optrådt som skuespiller i bl.a. *Taipei Story (Qingmei, 1985)* af vennen Edward Yang, som sammen med Hou var en af hovedskikkelserne i den såkaldte nye taiwanesiske film, der fra midten af 1980'erne i neorealisticke ånd satte fokus på almindelige taiwaneseres hverdag. Og at han stadig er i besiddelse af en glimrende sangstemme, dokumenteres i franske Olivier Assayas' fortræffelige portrætfilm *HHH: Portrait de Hou Hsiao-Hsien* (1997), hvor Hou lufter et formidabelt crooner-talent på en af Taipeis karaoke-barer.

Han er dog først og fremmest filminstruktør, men i modsætning til de fleste af sine nybølge-kolleger er han ikke uddannet på filmskole i Vesten. Hou er gået den hårde vej og startede som assistent i den nationale filmproduktion, der med sine

sparsomme lowbudget-sværdfilm, komedier og melodramaer dengang stod helt i skyggen af de importerede kung fu-film fra Hong Kong.

Hou omtaler selv sine første film som kommercielle komedier, men fra 1983 - hvor han både yder et bidrag til kollektiv-filmene *The Sandwich Man* (*Erh-tzu-te ta Wanou*), der anses for den ny bølges første væsentlige film, og selv laver den delvist selvbiografiske *The Boys from Fengkuei* (*Fengkueilaite jen*) om en gruppe unge studenters famlende møde med voksenlivet inden militærtjenesten - begynder omridset såvel af Hous personlige stil som af hans forkærlighed for Taiwans historie oplevet gennem enkeltindivider at tegne sig.

Endnu tydeligere bliver begge dele i *A Summer at Grandpa's* (*Dongdong de Ziaqi*, 1984), der er en nostalgisk hyldelse til det gamle, rurale Taiwan, personificeret ved Hous faste, kvindelige manuskriptforfatter Chu Tien-wens bedstefar, og, ikke mindst, i *The Time to Live and the Time to Die* (*Tong Nien Wang-shih*, 1985), der væver en kollektiv, national erindringshistorie på baggrund af Hous og hans forældres egne skæbner.

Altsammen er det dog endnu kun forstudier til den historiske trilogi, der er den foreløbige sværvægter i Hous produktion.

**Tre epoker i Taiwans historie.** Den allerede nævnte *Good Men, Good Women*, der trækker tråde fra 1950'ernes kolde krig til dagens Taiwan, er tredje og sidste del i trilogien, som tillige omfatter de hver på sin måde mesterlige *A City of Sadness* (*Pei chi'ing Ch'eng-shi i*, 1989), der vandt Guldløven i Venedig, og *The Puppetmaster* (*Hsimeng Rensheng*, 1993), der fik juryens pris i Cannes.

Før en nærmere præsentation af filmene

vil læseren sikkert sætte pris på et kort rids af Taiwans bevægede historie. Efter at Kina i 1895 havde tabt den kinesisk-japanske krig, kom øen frem til 1945 under japansk herredømme. Indtil Maos kommunister fire år senere, i 1949, tog magten på fastlandet, og Chang Kai-shek flygtede til Taiwan, var øen i hænderne på gennemkorrupte kinesiske embedsmænd, hvilket førte til et oprør, der den 22. februar 1947 blev slået ned med hård hånd. Mellem 18.000 og 28.000 taiwanese-re måtte lade livet, og der blev indført undtagelsestilstand, som først ophævedes igen i 1987 som led i 1980'ernes demokratiseringsproces.

Frem til sin død i 1975 bestræbte Chang Kai-shek og hans nationalistiske parti, Kuomintang, sig nidkært på at udradere ethvert spor af japansk sprog og kultur. I stedet skulle mandarinsproget og den traditionelle kinesiske kultur være enerådende på øen. Samtidig knyttede man imidlertid nære militære, politiske og handelsmæssige bånd til USA og åbnede portene på vid gab for amerikansk populærkultur. Og i dette krydsfelt mellem tre stærke kulturer har Taiwan siden 1950'erne oplevet et økonomisk boom, som på meget kort tid har transformeret landet fra et næsten feudalt, ruralt samfund til et hypermoderne, højteknologisk og urbant industrisamfund.

Med udgangspunkt i fire brøders skæbner fortæller *A City of Sadness* Taiwans historie i de bevægede år fra japanernes tilbagetog i 1945 til Chiang Kai-sheks personlige magtovertagelse i 1949. I Taiwan skabte filmene røre, fordi den tog hul på og rejste debat om den ellers tabubelagte februar-massakre i 1947. Hou undgår imidlertid omhyggeligt at vise volden direkte, men koncentrerer sig i stedet om de politiske begivenheders konsekven-

ser for ganske almindelige mennesker. Set med filmæstetiske briller er filmen dog først og fremmest bemærkelsesværdig ved den måde, hvorpå den kondenserer periodens historie til en umådeligt fin gobelin af kun nødtørftigt sammennittede scener, der næsten alle består af lange, diskret iagttagende totalbilledindstillinger.

Distancen er altafgørende for Hou, der mener, at afstand avler klarhed.

De fire brødræs far spilles af Li Tien-fu, der nok er skuespiller men først og fremmest marionetfører og som sådan en institution i taiwanesisk kultur. Hou, der allerede havde brugt Li i flere film, karakteriserer ham som "et levende leksikon over den kinesiske tradition", og i veneration over for denne tradition besluttede han at lave en film om Lis liv. Resultatet er *The Puppetmaster*, som med udgangspunkt i Li tegner et portræt af Taiwans historie fra Lis fødsel under japansk herredømme i 1909 frem til øens tilbagegivelse til kineserne i 1945.

Mere end nogen anden af Hous film forener *The Puppetmaster* det dokumentariske med det fiktive. Det sker i en firelagget struktur, hvor Hous nænsomme fiktionisering af Lis liv og perioden i det hele taget sættes op imod dels den gamle Lis egne kommentarer til kameraet, dels "dokumentariske" optagelser af teater- og dukketeater-fremførelser af periodens begivenheder.

I såvel *A City of Sadness* som *The Puppetmaster* er kameraet næsten lige så statisk som hos Ozu, og det holder sig på omtrent lige så diskret afstand af personernes følelser som Mizoguchis. Og selv om begge film på deres egen beskedne måde er stort anlagte historiske fresker, tyer Hou aldrig til den brede pensel. Hver indstilling er så minutiøst udført som et maleri af Rembrandt, men rækker ved

Hous udstrakte brug af off-screen rummet langt uden for billedrammen - ud til den virkelige historie og den virkelige tilskuer.

**Liu-pai - ufærdigheden som omdrejningspunkt.** Vestlige kritikere har sammenlignet Hous lavmælte stil med såvel Ozus som Bressons og i hovedsagen set ham som en modernistisk filmskaber. Det er måske forståeligt nok, men dels yder sammenligningerne ikke Hous særegne udtryk retfærdighed, dels har de intet med Hous reelle inspirationskilder at gøre. Selv hævder han nemlig at have hentet sin stil i klassisk kinesisk teater og malerkunst. Et klassisk kinesisk maleri afgrænses f.eks. ikke af rammen, men præsenterer et essentielt fragment af evigheden. Maleren undgår bevidst at "lukke" værket, der skal fungere som en dør, der åbnes for betragterens egne overvejelser. Den tekniske betegnelse er *liu-pai*, hvilket direkte oversat skulle betyde noget i retning af, at man "efterlader en hvidhed" på lærredet.

I pagt med disse principper har Hou gjort "ufærdigheden" til omdrejningspunkt for sine film. Han holder f.eks. aldrig prøver med sine spillere - som ofte er amatører - men vil have, at de på deres krop skal forstå ideen bag manuskriptet, hvorefter de får lov at improvisere mere eller mindre efter behag. Tilsvarende ydmyg er han over for de faktiske rum og locations, som han "lytter til" og giver forrang for manuskriptet. Resultatet er en overbevisende spontanitet og forfriskende autenticitet i udtrykket.

Det vil imidlertid være en stor fejl at tro, at Hous film er den skinbarlige, uredigerede virkelighed. Nok er der store hvide huller i hans fortællinger, men i overensstemmelse med det klassiske kinesiske teaters dramaturgiske struktur er scenerne nøje



*Goodbye South, Goodbye*

udvalgte. I det klassiske kinesiske teater hænger de enkelte scener ikke kausallogisk sammen, men udtrykker hver især en essentiel del af en større helhed. Hous film befinder sig således meget langt fra den vestlige dramaturgis foreskrevne klimakser, points of no return og konfliktløsende lukninger. Man dumper ind *in medias res* - og forbliver der! Den, der utålmodigt leder efter forklaringer, der skal få fragmenterne til at koagulere til en sammenhængende fortælling, leder forgæves. Hou viser kun det essentielle og overlader generøst alle mellemregninger og konklusioner til tilskueren.

**Stilstand i fuld fart.** Efter den historiske trilogi overraskede Hou ved at rette søgen mod Taiwans nutid. Det skete i filmen *Goodbye South, Goodbye* (*Nanguo Zaijian*, *Nanguo*, 1996), der med solidarisk indlevelse skildrer en gruppe *small time* krimi-

nelle, hvis værdihorisont ikke rækker længere end til rent materielle goder - hurtige fortjenester på spil og diverse former for plåt - mens de venter på, at den ultimative drøm om en fast food-restaurant i Shanghais forlystelseliv kan realiseres.

Det mest bemærkelsesværdige ved *Goodbye South, Goodbye* er imidlertid ikke så meget filmens desillusionerede fremstilling af det moderne Taiwans værdimæssige vakuum som den måde, hvorpå Hou skildrer dette moralske forfald som en stilstand i fuld fart. Strukturen er lige så elliptisk, indstillingerne lige så lange og kameraet generelt lige så urokkeligt som i de foregående film, men som noget nyt lader Hou fortællingen punktere af en række bevægelsesscener, hvor personerne i bil, tog eller på motorcykel haster fra det ene sted til det andet, ofte med mobiltelefonen klinet til øret og ledsaget af pumpende techno-rytmer. Det er fart for far-

tens egen skyld og kommunikationsteknologi for teknologiens egen skyld. Reelt kommunikeres der ikke, og personernes tilværelse flytter sig ikke så meget som en millimeter.

Fra *Goodbye South, Goodbyes* diagnose af nutidens frenetiske og højkapitalistiske Taiwan sprang Hou i den efterfølgende *Flowers of Shanghai* (*Hai Shang Hua*, 1998) tilbage til fortiden med en lidenskabelig historie om livet på Shanghais bordeller i det 19. århundrede. Og på dette års Cannes-festival kunne han præsentere sit seneste opus, *Millennium Mambo* (2001), som er en endnu mere radikal og hæsblæsende nutidsfilm end *Goodbye South, Goodbye*, ja ved sin voice-over, som

fra år 2011 ser tilbage på 2001, rækker den sågar ud i fremtiden. *Millennium Mambo*, der udspiller sig på Taipeis technodiskoteker, hvor en fortabt generation drøner derudad på høj-oktan ecstasy, vandt ingen priser i Cannes, men Hou har allerede planer om at lade den efterfølge af en *Mambo 2* og måske en *Mambo 3*.

Mens vi venter på både den ene og den anden *Mambo* - for slet ikke at tale om hele Hous fascinerende oeuvre i øvrigt - kan man i cyberspace snuse til hans seneste fremtidsfortidsvision på [www.sinomovie.com](http://www.sinomovie.com).

Eva Jørholt

## Filmografi

1980	Chiu Shih liu-liu-te ta/Cute Girl
1981	Feng-erh ti-ta-tsai/Cheerful Wind
1983	Tsai na ho-pan ching tsao-ching/Green, Green Grass of Home
1983	Erh-tzu-te ta Wanou/The Sandwich Man
1983	Fengkueilaite jen/The Boys from Fengkuei
1984	Dongdong de Ziaqi/A Summer at Grandpa's
1985	Tong Nien Wang-shih/The Time to Live and the Time to Die
1986	Lien Lien Feng-chen/Dust in the Wind
1987	Nilho nue-erh/Daughter of the Nile
1989	Pei chi'ing Ch'eng-shi i/A City of Sadness
1993	Hsimeng Rensheng/The Puppetmaster
1995	Hao Nan Hao Nu/Good Men, Good Women
1996	Nanguo Zaijian, Nanguo/Goodbye South, Goodbye
1998	Hai Shang Hua/Flowers of Shanghai
2001	Millennium Mambo