

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ASIJSKÝCH STUDIÍ

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Čínský režisér a jeho tvorba – Hou Xiaoxian

Chinese Director and his Work – Hou Xiaoxian

OLOMOUC 2011 Zuzana Mottlová

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková

Čínský režisér a jeho tvorba – Hou Xiaoxian

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne:

Anotace

Tato práce je zaměřena na život a dílo taiwanského režiséra Hou Xiaoxiana. První část práce se bude zabývat samotným životem režiséra, obdobím taiwanské Nové vlny a prostředím, které nepochybně ovlivnilo jeho tvorbu. V samostatné kapitole bude dále rozebrán charakteristický styl jeho práce z hlediska techniky a vnímání obrazu, což jsou aspekty, kterými se liší od ostatních tvůrců. Druhá polovina práce se věnuje samostatným Houovým filmům rozděleným do tematických okruhů a období, ve kterých vznikaly. Filmy jsou uvedeny v chronologickém pořadí, přičemž nejrozsáhlejší část práce je věnována snímku *Město smutku*, jelikož tento snímek sklídl největší ohlas jak u taiwanských, tak u mezinárodních kritiků a je důležitý i z hlediska lepšího pochopení taiwanské historie. Dále jsou rozebírány filmy *Čas žít a čas zemřít*, *Prach ve větru*, *Květy Šanghaje*, *Millennium Mambo*, *Café Lumière* a jeho poslední film *Let červeného balónku*.

Klíčová slova: Hou Xiaoxian, taiwanská Nová vlna, *Město smutku*, *Čas žít a čas zemřít*, *Prach ve větru*, *Květy Šanghaje*, *Millennium Mambo*, *Café Lumière*, *Let červeného balónku*.

Mé poděkování patří především vedoucí práce Mgr. Kamile Hladíkové, jejíž rady a připomínky velkou měrou pomohly ke vzniku této bakalářské práce. Děkuji také Bc. Petře Knollové a Mgr. Davidu Polčákovi za korekturu textu, dále BcA. Petru Janákovi, BcA. Tomáši Holubovi a BcA. Tomáši Hájkovi za zapůjčení odborné literatury týkající se filmové terminologie.

Obsah:

1. Úvod
2. Životopis
 1. Dětství a počátky tvorby
 2. 80. léta
 3. 90. léta
 4. 2000 – současnost
3. Styl a technika práce
4. Taiwanská Nová vlna
 1. *Čas žít a čas zemřít* (1985)
 2. *Prach ve větru* (1986)
5. Historie na pozadí Houových filmů
 1. *Město smutku* (1989)
6. 90. léta
 1. *Květy Šanghaje* (1998)
7. Hou v novém miléniu
 1. *Millennium Mambo* (2001)
 2. *Café Lumière* (2003)
 3. *Let červeného balónku* (2007)
8. Závěr
9. Abstract
10. Filmografie
11. Bibliografie

1.

Úvod

Hou Xiaoxian je řazen mezi nejlepší taiwanské režiséry a je uznáván filmovými kritiky nejen v Asii, ale i po celém světě. Dokazuje to i řada ocenění získaných na filmových festivalech na Taiwanu i v zahraničí, např. cena Zlatý kuň (Taipei), Zlatý medvěd (Berlín), Zlatý lev (Benátky) nebo speciální cena poroty na filmovém festivalu v Cannes. Jako režisér je středem pozornosti mnoha filmových kritiků. Hou Xiaoxian je řazen mezi představitele taiwanské Nové vlny a jako jeden z prvních režisérů se začal ve svých filmech zabývat tématy, která byla na Taiwanu do té doby naprostým tabu. Zejména v jeho počátečních filmech se často zabývá taiwanskou historií a nahlíží na ni často z pohledu jedince, čímž se jeho dílo stává osobitým a lidským. Jeho filmy jsou velmi osobité a autor se při jejich tvorbě nebál použít nových technik a narativních postupů. Jeho dílo je ojedinělé i z hlediska práce s herci. Hou Xiaoxian se oproti ostatním režisérům 80. let rozhodl nedržet se striktně stanoveného scénáře, ale dává svým hercům možnost spoluvytvářet dialogy a děj filmu, tudíž jeho dílo působí neuvěřitelně přirozeně a upřímně.

Svou práci jsem se rozhodla rozdělit do několika částí. V první části práce se zaměřím na stručný životopis autora, ve kterém se pokusím nastínit situaci a podmínky ve kterých Hou Xiaoxian vyrůstal a společenské dění, které ve velké míře ovlivnilo jeho budoucí tvorbu. Jeho život i práci rozdělím do několika dekád, jelikož se domnívám, že každá dekáda v jeho aktivním životě nějak ovlivnila jeho tvorbu a můžeme tak sledovat autorův pozvolný umělecký růst a rozvoj. Dalším tematickým okruhem mé práce je krátký obecný rozbor jeho tvorby z hlediska tradiční čínské kultury, stylu a techniky práce. Stylu a technice práce Hou Xiaoxiana jsem se rozhodla věnovat jednu kapitolu, protože považuji jeho práci za ojedinělou a nenapodobitelnou. Soustředím se na jeho typický dlouhý záběr, který používá v téměř všech svých filmech, ale zároveň se chci věnovat i technice snímání obrazu, nasvícení a práci s kamerou.

Ve zbývajících kapitolách práce se budu věnovat samotnému rozboru Hou Xiaoxianových filmů. Jeho dílo chci rozdělit do čtyř částí. V první části se budu věnovat taiwanské Nové vlně, její obecné charakteristice a rozboru autorových dvou počátečních úspěšných filmů, které do ní patří – *Čas žít a čas zemřít* a *Prach ve větru*. V další kapitole se budu plně věnovat novodobé historii Taiwanu, která je jedním z hlavních motivů díla Hou Xiaoxiana, a jeho nejznámějšímu historickému filmu *Město smutku*, za který sklidil nemálo

ocenění a úspěchů na filmových festivalech po celém světě. Následuje kapitola věnovaná především filmu *Květy Šanghaje* a nakonec část popisující současnou tvorbu Hou Xiaoxiana a jeho filmy *Millennium Mambo*, *Café Lumière* a *Let červeného balónku*. Poslední tři filmy jsou zajímavé tím, že na sebe poutají pozornost mnoha filmových kritiků, kteří na ně nahlíží s naprosto odlišnými názory. Jedni Houovu současnou tvorbu vyzdvihují pro jeho schopnost vcítit se do života současných mladých Taiwanců a výstižně zobrazit dnešní Taiwan, ostatní ho zase kritizují, že tvoří filmy na téma, které mu není blízké a vytýkají mu jeho odklon od jeho tradičních historických témat.

Při vypracovávání této práce jsem zjistila, že v dostupných materiálech neexistuje žádná ucelená publikace zaměřená na život a dílo tohoto taiwanského režiséra napsaná v češtině. Myslím, že je velká škoda, že se česká veřejnost více nezajímá o taiwanskou kinematografii, už jen proto, že Hou Xiaoxian i ostatní asijsí tvůrci přistupují k různým tématům s odlišným pohledem. Používají rozdílnou filmovou řeč a mohou nám tak jako západním divákům nabídnout jiný způsob vnímání filmu a tím obohatit naše umělecké cítění. Právě díky této absenci materiálu v českém jazyce jsem pracovala hlavně s anglicky psanou literaturou. Co se týče obecné filmové teorie, čerpala jsem informace z překladu rozsáhlého díla Jamese Monaca – *Jak číst film* a ze skript profesora Josefa Valušiaka – *Základy střihové skladby*. Uvedené citace z anglicky psaných materiálů cituji česky podle svého vlastního překladu z angličtiny. Jména filmů uvádím tak, jak jsou uvedeny v české distribuci – např. *Svačínář*, avšak u většiny případů se jedná o můj doslovný překlad z angličtiny, jelikož většina Houových filmů u nás distribuována nebyla. Dále u každého filmu uvádím jeho oficiální čínský název a jeho přepis do transkripce pinyin (拼音). Jména osob a ostatních názvů uvádím taktéž v standardní transkripci pinyin a v závorce v čínských znacích. Jelikož práce pojednává o taiwanském režisérovi, používám v celé práci tradiční nezjednodušené znaky používané na Taiwanu. Názvy měst Šanghaj a Hong Kong uvádím ve standardním českém tvaru.

Přestože si uvědomuji, že tato práce není natolik rozsáhlá, aby mohla plně shrnout život a dílo tohoto režiséra, měla by českému čtenáři pomoci k základní orientaci v taiwanské kinematografii a díle Hou Xiaoxiana.

2.

Životopis

2.1.

Dětství a počátky tvorby

Hou Xiaoxian (侯孝賢; *Hóu Xiàoxián*) se narodil v roce 1948 v okrese Mei (梅县; Méixiàn) v provincii Guangdong (廣東). Ještě když byl malý tak on a jeho rodina opustili pevninskou Čínu kde zuřila občanská válka a utekli spolu s mnoha dalšími Číňany na Taiwan (臺灣; Táiwān). Většinu svého dětství strávil v malém provinčním městě v jižní části ostrova. Už jako malé dítě ho fascinovaly filmy a často si také našel způsob, jak se dostat do kina bez vstupenky. Oba jeho rodiče zemřeli brzy, ještě když byl Hou velmi mladý, což mělo velký dopad na jeho vývoj a dospívání. Po smrti rodičů trávil Hou spoustu času potloukáním se po městě, mezi pouličními gangy a nevěstinci. Období jeho dětství a dospívání se později stalo hlavním tématem jeho částečně autobiografického snímku *Čas žít, čas zemřít* (*A Time to Live, a Time to Die*; 童年往事; *Tóngnián wǎngshì*), (1985). V roce 1969 skončil povinnou vojenskou službu a rozhodl se jít studovat film na Akademii umění v Taipei. Přestože v té době neměl ještě ponětí o filmovém světě za hranicemi Taiwanu, ani neoplýval žádnými velkými znalostmi, co se filmu týče, byl si naprosto jistý, že se chce ve svém životě věnovat filmu a režii. V rozhovoru pro časopis *Fountain* vzpomíná na své počátky na filmové akademii: „Pamatuji se, že jsem šel do knihovny a nenašel jsem jedinou čínsky psanou knihu o filmové režii. Byla tam pouze jedna v angličtině – myslím, že se jmenovala *Film Directors*. V předmluvě se psalo o tom, že i když pochopíme obsah té knihy, stejně z nás nebudou režiséři, protože režisérem se může stát pouze génius. Zbytek knihy jsem už nečetl. Ve druhém ročníku jsem chodil na přednášky profesora Tseng Lien Ronga (pinyin: *Zeng Lianrong* – pozn. autora), který studoval v Japonsku. Přednášel nám základy filmové teorie a já jsem měl najednou jasno. Uvědomil jsem si: 'aha, tak takhle se kouká na filmy'. Na hodinách jsme sledovali řadu filmů, například *Zvětšeninu* od Antonioniho. Později jsem si uvědomil, že záběr na pouliční lampu na konci filmu byl symbolický. Profesor Zeng změnil moje vnímání a já jsem začal ve filmech vnímat symboliku.“¹

Krátce po vystudování akademie začal pracovat jako prodavač a jeho první reálná

1 Sophie Wood, „Hou Hsiao-hsien,“ 2006 <http://www.roc-taiwan.org/CZ/ct.asp?lItem=17427&ctNode=1127&mp=147&nowPage=16&pagesize=15> (22.2.2011).

zkušenost s filmem byla v roce 1973, kdy dostal práci jako asistent režie u režiséra Li Xinga (李行)

Jeho prvním filmem této spolupráce byl Li Xingův film *Srdce s milionem uzlů* (*The Heart with a Million Knots*; 心有千千結; *Xīn yǒu qiān qiān jié*), (1973). Následovalo období asi osmi let, kdy psal scénáře a různě spolupracoval na filmech. Na zhruba deseti filmech spolupracoval s kameramany Lai Chengyingem a Chen Kunhouem. S Chen Kunhouem pracoval Hou na sedmi filmech, z toho Chen režíroval čtyři a Hou tři – *Roztomilé dívky* (*Cute Girls*; 就是溜溜的她; *Jiù shì liūliū de tā*), (1980), *Radostný vítr* (*Cheerful Wind*; 風兒踢踏 踩; *Fēngr ē tācǎi*), (1981), a *Zelená tráva domova* (*The Green, Green Grass of Home*; 在那 河畔青草青; *Zài nài hépàn qīngcǎo qīng*), (1982). Během této doby Hou nasbíral mnoho zkušeností a kontaktů, které později silně ovlivnily jeho tvorbu jak z technického, tak i z estetického hlediska. Ze všeho nejdůležitější však bylo uvědomění si, jak důležitou roli ve filmu hraje osvětlení a herecký výkon. Tyto dvě věci se později staly nejdůležitějším rysem jeho tvorby.

2.2.

80. léta

Teprve až v 80. letech začal točit své vlastní filmy a stal se jedním z prvních průkopníků Nové vlny na Taiwanu (新浪潮; *Xīn làngcháo*). „Co je tak šokující na Houově minulosti, je nedostatek vnějšího vlivu, což ukazuje na to, jak je spjat se svým domovem. Na rozdíl od ostatních představitelů Nové vlny, Hou nikdy nenavštěvoval filmovou školu v zahraničí a neměl ponětí o světových trendech ve filmu, včetně těch, které ho údajně měly ovlivnit.“² Houovým charakteristickým rysem je, že se ve svých filmech naprosto inspiruje svou domovinou, kulturou a prostředím, ze kterého vzešel. Toto se později stalo jedním z rysů filmové Nové vlny. Dodnes si stojí za tím, že každý režisér by se nejdříve měl zaměřit na prostředí jemu vlastní, inspirovat se lokálními poměry a tvořit filmy pro místní lidi, než začne tvořit filmy pro širokou nebo celosvětovou veřejnost. „V raných osmdesátých letech se Hou spolu s režisérem Edwardem Yangem odvrátil od estetiky taiwanských komerčních filmů a začal tvořit filmy, které byly velice osobní, jak formou tak i obsahem.“(...) „Hou vytvořil

2 James Udden, *No Man an Island. The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009). 47, 48.

formu vyprávění, která se soustřeďovala kolem detailů každodenního života.“³

Dále následovaly filmy jako *Svačínář* (*The Sandwich Man*; 兒子的大玩偶; *Érzi de dà wán'ou*), (1983), a čtyři celovečerní filmy *Chlapci z Fengkuei* (*The boys from Fengkuei*; 風櫃來的人; *Fēngguì lái de rén*), (1983), *Léto u dědečka* (*A Summer at Grandpa's*; 冬冬的假期; *Dōngdōng de jiǎqī*), (1984), *Čas žít a čas zemřít* (*A Time to Live, a Time to Die*; 童年往事; *Tóngnián wǎngshì*), (1985), a *Prach ve větru* (*Dust in the Wind*; 戀戀風塵; *Liànliàn fēngchén*), (1986). Těchto pět filmů je považováno za hlavní díla, kterými přispěl k taiwanské Nové vlně. Všechny tyto filmy byly vytvořeny v období od roku 1980 až 1987. V těchto snímcích si Hou postupně vytvářel svůj nenapodobitelný styl.

Jeho pozdějším dílem byl film *Dcera Nilu* (*Daughter of the Nile*; 尼羅河的女兒; *Níluó Hé de nǚ'ér*), (1987), který je mnoha kritiky označován jako jakýsi „krok zpět“ v jeho filmařském řemesle. Avšak následující film byl snímek, který je dodnes považován za vrchol Houovy tvorby a tím je historické, mistrovské dílo *Město smutku* (*City of Sadness*; 悲情城市; *Bēiqíng chéngshì*), (1989), a *Loutkář* (*The Puppetmaster*; 戲夢人生; *Xì mèng rénshēng*), (1993). Hlavně kvůli *Městu smutku* si Hou vysloužil nálepkou kontroverzního režiséra. Film se odehrává na počátku padesátých let a jeho hlavním tématem je vpád KMT armády na Taiwan, vyhnání Japonců a převzetí nadvlády na ostrově Číňany z pohledu jedné taiwanské rodiny. Toto téma bylo až do osmdesátých let na Taiwanu naprosté tabu. Navíc snímek měl premiéru v roce, kdy na ostrově probíhaly volby.

Celé období od počátku až po konec osmdesátých let bylo pro Hou Xiaoxiana obdobím velkého osobního i profesního růstu. Změnilo se i celé klima taiwanské společnosti. Ye Yueyu (葉月瑜; *Yè Yuèyú* – režisérka a profesorka na hongkongské Bapstist University, specialista na asijskou kinematografii) a Darrell Davis (profesor na Lingnan University v Hongkongu, katedra vizuálních studií) to v díle *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005) označují jako období, kdy autorství ve filmu poprvé zvítězilo nad „nadvládou žánru, hvězd a politiky“ a kdy se taiwanský film začal rozcházet se svým předchozím „dědictvím“ pod přísnou kontrolou KMT.⁴

3 Barbara Scharres, „The films of Hou Hsiao-hsien.“ 2006
<http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=26088> (22.2.2011).

4 Udden, 49.

2.3.

90. léta

Pokud se budeme dívat na *Město smutku* a *Loutkaře* jako na vrchol Houovy kariéry, logicky po vrcholu musí následovat pokles. Tento „pokles“ byl viditelný v dalším filmu *Dobří muži, dobré ženy* (*Good Men, Good Women*; 好男好女; *Hǎonán hǎonǚ*), (1995). V *Sbohem jihu, sbohem* (*Goodbye South, Goodbye*; 南國再見, 南國; *Nánguó zài jiàn, Nánguó*), (1996), byla tato změna ještě markantnější. Zlom přišel až se snímkem *Květy Šanghaje* (*Flowers of Shanghai*; 海上花, *Hǎi shàng huā*), (1998). Tento film je řazen mezi další z Houových mistrovských děl. Oproti jeho dřívějším filmům se liší v tom, že se jako jediný celý odehrává na pevninské Číně a nijak se nevztahuje k problematice Taiwanu, což bylo některými příznivci Hou Xiaoxiana považováno za zradu. V tomto filmu se nám naskytuje strhující podívaná na prostředí jednoho z čínských nevěstinců pro bohatou společnost z konce minulého století. Spíše než samotným dějem filmu je divák uchvácen vizuálními obrazy nevěstince a prostředím Číny konce 19. století.

2.4.

2000 – současnost

Houovy současné filmy v porovnání s těmi staršími nejsou tak kontroverzní (jako například *Město smutku*). Od roku 1998 (*Květy Šanghaje*) Hou vytvořil čtyři filmy, každý z nich asi v dvouletém intervalu – *Millennium Mambo* (千禧曼波; *Qiānxǐ Mànbō*), (2001), *Café Lumière* (咖啡時光; *Kāfēi shíguāng*; jap. název: *Kōhī Jikō*), (2003), *Tři časy* (*Three Times*; 最好的時光; *Zuì hǎo de shí guāng*), (2005) a *Let červeného balónku* (*The Flight of the Red Ballon*; 紅氣球的旅行; *Hóng qìqiú de lǚxíng*; franc. název: *Le voyage du ballon rouge*), (2007). Dva z těchto filmů (*Millennium Mambo* a *Tři časy*) byly nominovány na cenu v Cannes, avšak neúspěšně. Ačkoliv Hou tvrdí, že netvoří své filmy pro filmové festivaly, je zajímavé, že všechny tyto filmy z poslední doby byly dokončeny do května, aby mohly být nominovány na festival v Cannes. Třebaže Hou na festivalech platí vždy za uznávaného a velmi nadějného režiséra, nikdy se mu nepodařilo vyhrát hlavní cenu v Cannes za nejlepší režii. Obdržel „pouze“ speciální cenu poroty za snímek *Loutkář* v roce 1993. Ve svých posledních filmech rozšířil Hou své pole působnosti za hranice Taiwanu i Číny. Poprvé se filmy *Café Lumière* a *Let červeného balónku* odehrávají v Japonsku a ve Francii.

Kromě režirování svých filmů spolupracuje Hou na různých projektech na podporu divadla a filmu na Taiwanu. „Navíc Hou vlastní novou společnost, Sinomovie (三視影業; *Sānshì yǐngyè* – pozn. autora), která byla vytvořena, aby dala mladým lidem šanci rozvíjet se a pracovat na projektech. Mezitím byl (Hou – pozn. autora) hnací silou při otevření nového uměleckého divadla v bývalé rezidenci amerického ambasadora v Taipei.“⁵

Jeho asi poslední celovečerní projekt byl pro Musée d'Orsay v Paříži, pro které měl Hou vytvořit film spolu s dalšími třemi režiséry - Olivierem Assayasem, Jimem Jarmuschem a Raoulem Ruizem. Hou říká: „Mohli jsme natočit, co jsme chtěli, jedinou podmínkou bylo, že tam bude Musée d'Orsay, ale museli jsme si napsat vlastní scénář. Původně měl každý film trvat půl hodiny, ale Olivier Assayas chtěl natočit delší film a taky to tak udělal. Nakonec jsme všichni natočili celovečerní film, který má víc než hodinu.“⁶ Výsledkem byl *Let červeného balónku*, který se odehrává ve Francii kolem roku 1970 a do hlavní role obsadil Juliette Binocheovou. „Štáb byl výhradně francouzský s výjimkou jedné čínské herečky, která ve Francii studuje.“⁷ V roce 2010 uvedl svůj krátký 6ti minutový film tvořený pro taiwanský pavilón pro Expo 2010. Snímek se jmenoval *Jeden den v Taipei* (*One Day in Taipei*; 台北的一天; *Táiběi de yī tiān*).

5 Udden, 169.

6 Wood.

7 Wood.

3.

Styl a technika práce

Co se týká uměleckého i technického pohledu na film, Hou Xiaoxian vyrůstal v nepříliš inspirujícím období. Kupříkladu taiwanské filmy v 70. letech 20. století byly plné protikomunistické a protijaponské propagandy, navíc ekonomická situace bránila většímu rozvoji taiwanské kinematografie. Je skoro překvapivé, že Hou Xiaoxian se naučil filmovému řemeslu v tak obtížných podmínkách. Ve svých filmech se zabývá obtížnými a často tabuizovanými tématy. Od diváka se očekává jistá míra znalosti tématu (např. historie Taiwanu ve snímku *Město smutku*), filmové řeči apod. Jeho filmy jsou mnohdy špatně stravitelné pro širokou laickou veřejnost (zejména na Západě), protože Hou často zaměňuje místo a čas děje, nebo kvůli absenci postupného vyvrcholení a katarze dějové linie. Tímto se jeho filmy odlišují od tradičního scénáře evropských či hollywoodských filmů, ve kterých film začíná zápletkou, která během celého filmu graduje a následuje vyvrcholení a následná katarze a vyřešení problému, či zápletky. Pro správné prožití a pochopení Houových filmů je nutné seznámení se s jeho stylem práce a tématy, kterými se ve svých dílech zabývá.

Mezi nejvýznamnější aspekty Houovy tvorby patří dlouhý záběr. Tento styl si osvojil v průběhu let a na základě svých zkušeností a vychází z prostředí a doby, ve které se učil filmovému řemeslu. Délka záběru taiwanských filmů a ostatní světové kinematografie se na počátku jeho tvorby poněkud lišila. Průměrná délka záběru taiwanského filmu kupříkladu v 60. letech byla zhruba 10 sekund na záběr. Naproti tomu americké nebo evropské filmy byly střihány v mnohem kratších sekvencích, což ovlivnilo i taiwanskou kinematografii a výsledkem bylo zkrácení průměrného záběru na 8 sekund (v letech 1970 – 77)⁸. Z tohoto standardu vycházel nejen Hou Xiaoxian, ale i ostatní filmaři z Hong Kongu jako například Li Hanxiang (李翰祥; *Lǐ Hànxíáng*) nebo King Hu (胡金銓; *Hú Jīnquán*).

Co se týče dlouhého záběru v taiwanských filmech, tento styl nebyl vždy určen estetickým hlediskem. Filmaři využívali dlouhé záběry hlavně z ekonomických důvodů, jelikož filmový materiál byl v 60. a 70. letech velmi drahý a bylo jednodušší pracovat s dlouhými záběry. Hou však tento styl neopouští ani v pozdější době, kdy peníze nebyly hlavním měřítkem jeho práce. Dlouhý záběr v jeho filmech vytváří nezapomenutelnou atmosféru a dodává divákovi pocit klidu a možnost vstřebat atmosféru a spoluvytvářet film svými vlastními myšlenkami. Josef Valušiak se zmiňuje o obecných pravidlech důležitosti

⁸ viz.Udden, s. 37 – 41.

délky záběru při tvorbě filmu ve své práci *Základy střihové skladby* : „Prodloužíme-li jej výrazně, dáváme záběru širší smysl, začleňujeme hrdinovu individualitu do okolního světa, do obecnějších souvislostí, necháváme divákovi čas k filosofickému shrnutí, přemýšlení. Vlastně ho k tomu vybízíme. Takové doznění může a má být jakýmsi vyvrcholením dramatu, katarzí, vyzváním k soucitu, k meditaci – prostě dovršením toho tajuplného procesu Umění. Právě doznívání filmu, sekvencí, záběrů spoluvytváří onen esoterický prostor 'mezi záběry', inspirující diváky k domýšlení autorových či k vytváření vlastních asociací, symboliky významů a emocí, které mohou vyústit až ve výzvu k putování do tajemně nádherného království dalších dimenzí.“⁹ Je to jeden z hlavních důvodů, proč jeho filmy často působí velmi poeticky a klidně. Dlouhý záběr měl však pro Houa i svůj praktický důvod.

Během několika let, kdy Hou pracoval jako člen filmového štábu a scénárista, si postupně začal uvědomovat, co všechno je třeba změnit při tvorbě filmu. Zároveň si však byl vědom toho, že dokud on sám nebude rozhodovat o svých vlastních filmech, bude se muset podřizovat doposud nastaveným normám. Když se nakonec stal sám režisérem, rozhodl se experimentovat s různými technikami práce. Jelikož si ještě nebyl vědom západní filmové techniky, kdy každá scéna měla svůj hlavní záběr, který byl nejdelší a vždy snímán ze stejného úhlu, rozhodl se pro jistou imitaci a to, že každá scéna začínala nejdelším záběrem. Zároveň tímto úvodním dlouhým záběrem dal hercům prostor pro lepší a přirozenější herecký výkon. Tato technika se mu osvědčila i při jeho pozdější tvorbě, jelikož ve svých filmech často pracoval i s neherci, kterým dával naprostou svobodu dialogu. Herci pracovali bez podrobného scénáře, většina dialogů a zvrátů se odehrávala až přímo na place.

Hou byl také jedním z prvních taiwanských režisérů, který dokázal pracovat s dětskými herci (neherci) a dokázal z nich dostat vynikající výkon. V jeho třetím komerčním filmu *Zelená tráva domova* nastal velký zlom v jeho práci s dětmi, které dokázaly hrát s jistou lehkostí a sebevědomím. Nejpatrnější moment filmu je, když se malý chlapec rozzlobí na svého otce, který zabil jeho sovu. „Kompozice tohoto 55sekundového záběru je pozoruhodná. Klade důraz na hloubku obrazu, otec stojí v popředí, zatímco malý chlapec se pohybuje diagonálně v pozadí, kope do zeleniny a věrohodně křičí, pln vzteku.“¹⁰ Tyto dětské výkony si okamžitě získaly pozornost kritiků. Při práci s dětskými herci Hou vždy dodržoval určitý postup. Nikdy neřekl dítěti, že daný záběr zahrálo špatně. Vždy se vymluvil na nějakou

9 Josef Valušiak, *AMU = DAMU + FAMU + HAMU, Základy střihové skladby*, (Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a televizní fakulta, katedra střihové skladby. 2005) 91.

10 Udden, s. 46.

technickou závadu, nebo chybu někoho jiného ze štábu. Dítě tímto způsobem neztratilo své sebevědomí a většinou napodruhé, nebo napotřetí byl jeho výkon mnohem lepší. Improvizace byla důležitá část Houova pracovního postupu a byla to věc, kterou během své kariéry nikdy nezměnil. Filmovým hercům nedává podrobný scénář, avšak pouze jim nastíní zamýšlenou situaci, náladu a atmosféru a dá jim dostatečný prostor svobodně pracovat s textem a uchopit postavu vlastním způsobem, čímž dosahuje přirozeného efektu.¹¹

Díky svému inovativnímu přístupu a novým experimentům při tvorbě svých filmů byl Hou jeden z prvních tvůrců, kteří dali základy taiwanské Nové vlně, což bylo umělecké hnutí v 80. letech na Taiwanu, které se snažilo najít nové způsoby nahlížení na film a odpoutání se od dosavadní zkosnatělé a propagandou propletené taiwanské kinematografie.

¹¹ viz. Udden.

4.

Taiwanská Nová vlna

Taiwanskou Novou vlnou nazýváme období 80. let 20. století na Taiwanu, které se v mnoha ohledech podobá období 60. let v západním světě. Přestože Taiwan byl doposud silně ovlivňován politickou vládnoucí stranou Kuomintang (國民黨; *Guómíndǎng*; dále jen KMT), došlo i na Taiwanu počátkem 80. let, podobně jako u nás a v západním světě v 60. letech, k určitému politickému a kulturnímu uvolnění, což dalo příležitost mnoha režisérům a umělcům tvořit s pocitem větší svobody. Společnost Taiwanu se dělila zhruba do dvou skupin. Starší generace lidí, kteří po 30 letech pobytu na ostrově stále doufali, že se jednoho dne politická situace mezi Taiwanem a pevninskou Čínou uklidní a oni se budou moci zase vrátit na pevninu, kterou považovali za svůj domov. Naproti tomu dorůstala generace mladých lidí, kteří se již na Taiwanu narodili a považovali ho za svoji rodnou zemi a sebe za Taiwance. Badatel Li Minghui (李明輝; *Lǐ Míng huī*) v článku „Konfucianismus a Kant v myšlenkách Mo Zongsana“ zveřejněném v *Taiwan Experience* (1994) hodnotí tento problém „tradičního a nového světa“ slovy: „Pro většinu (taiwanských – pozn. autora) intelektuálů dnes není již zapotřebí řešit problém, jestli je možno mísit tradiční svět s moderním, nacionalismus s převzetím západních kultur, ale jak je smísit co nejlépe.“¹²

Hlavním cílem taiwanské Nové vlny bylo vytvořit díla, která se budou zabývat samotným Taiwanem a životem místních lidí. Umělci měli tendence bouřit se proti do té doby uznávaným stylům a žánrům (například oblíbeným hongongským a hollywoodským zahraničním filmům) a chtěli vytvořit díla, která by mohla být označena jako „taiwanská“, která budou vystihovat taiwanskou společnost. 80. léta k tomu i nepřímo vybízela, jelikož se jednalo o dobu postupného uměleckého uvolnění, kdy se filmoví tvůrci začali dostávat příležitosti k tvorbě děl, která se vymykala ostatním, propagandou ovlivněným filmům. Autoři se nebáli experimentovat s novými narativními technikami a založit své filmy na psychologii postav spíše než na dějové linii. Poprvé se odvážili zabývat se politickými tématy (*Město smutku*), svou vlastní identitou a sociálními problémy ve společnosti (což však stále nemůžeme chápat jako naprostou svobodu tvorby, jelikož stále existovala cenzura a mnoho z prvních filmů Nové vlny vznikalo za finanční podpory vlády). Co se týče vizuálního aspektu děl, filmaři Nové vlny měli větší tendence situovat děj filmů do otevřených prostor města nebo přírody, takže dílo působilo přirozeně. Tímto se odlišují od starších režisérů, kteří dávali

¹² Udden, s. 50.

přednost práci v ateliéru.

V 80. letech měl Taiwan filmovou kulturu, která byla zásadní pro další rozvoj Hou Xiaoxiana. Popularita filmu byla na vzestupu, avšak musela čelit nemalé konkurenci ze strany hongkongských kung-fu filmů. Kromě Hou Xiaoxiana do tzv. Nové vlny patří také režiséři jako Edward Yang (楊德昌; *Yáng Déchāng*), Tao Dechen (陶德辰; *Táo Déchén*), Ang Lee (李安; *Lǐ Ān*) nebo Zhang Yi (張毅; *Zhāng Yì*). Tito režiséři se na rozdíl od v té době velmi populárních akčních kung-fu filmů snažili zobrazit život řadového obyvatele ostrova tak, aby zachovali co nejvíce realistických prvků. Byla nabourána tradiční narativní technika filmu, kdy děj směřuje k jakémusi vyvrcholení. Naproti tomu se režiséři snažili zobrazit děj v takovém tempu a s takovými zvraty, jak je tomu v lidském životě. Mnohdy se také inspirovali svým vlastním životem, takže filmy obsahovaly částečně autobiografické prvky (*Čas žít, čas zemřít*). Režiséři pracovali s novými narativními technikami a ve svých filmech se snažili soustředit se na problémy každodenního života jedince, který musí čelit problémům jako je chudoba a politická diktatura. V tomto ohledu můžeme taiwanskou Novou vlnu přirovnat k období italského neorealismu.

V 60. a 70. letech vycházel na Taiwanu kulturní časopis *Divadlo* (戲劇; *Xìjù*), který odrážel kulturní dění té doby. Tento časopis čtenáře seznamoval s hlavním děním na evropské scéně a vydával recenze některých evropských filmů, což mělo dopad na tvorbu mnoha režisérů té doby. V prosinci 1971 začal vycházet nový důležitý časopis – *Vliv* (影響; *Yǐngxiǎng*), který podněcoval režiséry, aby ve své tvorbě vycházeli ze svých rodných kořenů a hledali inspiraci ve své vlastní kultuře. Autoři, kteří přispívali do tohoto časopisu, se pravidelně scházeli, aby diskutovali o současném dění ve filmové kultuře na Taiwanu. Dalším důležitým aspektem pro filmovou tvorbu bylo založení prvního národního filmového archivu v roce 1978 (dnes pod názvem Chinese Taipei Film Archive). Dodnes je tento archiv jednou z nejdůležitějších institucí na ostrově v oblasti filmu, která zajišťuje vzdělávací programy, knihovny a vše, co se týče čínské filmové tvorby. V této době (poč. 80. let) se Hou seznamuje s jednou z nejdůležitějších filmových kritiček v zemi – Peggy Chiao (焦雄屏; *Jiāo Xióngpíng*). Hou se setkal s Peggy při rozhovoru pro noviny. Později to byla právě ona, kdo ho seznámil s filmy a režiséry, kteří ovlivnili jeho budoucí tvorbu.

Na počátku 80. let v taiwanském filmovém průmyslu začíná doba finanční krize. Kromě vládou sponzorovaných filmů se točily víceméně pouze nízkorozpočtové filmy. V polovině 80. let byl taiwanský filmový průmysl stále více ohrožován hongkongskými filmy,

kteří začaly dokonce konkurovat místní produkci na každoročním vyhlášení taiwanské filmové ceny Zlatý kůň v Taipei, což je obdobou amerického Oscara. Dalším prvkem, který ovlivňoval taiwanský film do 80. let, byla silná vládní cenzura. Vláda cenzurovala nejen výsledný film, ale už i jeho scénář. V roce 1978 se James Soong (宋楚瑜; *Sòng Chǔyù*) stává vedoucím Vládního úřadu pro informace (GIO; 新聞局; *Xīnwén Jú*). Soong si uvědomuje, jak vládní cenzura brzdí konkurenceschopnost taiwanského filmu, a proto v roce 1982 prosadil konec cenzury scénářů. Vláda cenzurovala jen konečný film jako takový. Dalším Soongovým krokem pro konkurenceschopnost taiwanských filmů byla nová politika, kterou upřednostňoval tři hlavní principy pro tvoření filmu – profesionalitu, uměleckou zručnost a v neposlední řadě mezinárodní konkurenceschopnost. Taiwanští režiséři byli podporováni v tom, aby tvořili takové filmy, které by byly úspěšné na filmových festivalech za hranicemi Číny, a zároveň aby jejich rozpočet byl co nejmenší, což rozhodně nebyl lehký úkol.

Jedním z prvních zlomových filmů byl film *Dospívání* (*Growing up*; 小畢的故事; *Xiǎo bì de gùshì*), (1983) režiséra Chen Kunhoua. Na scénáři spolupracoval Hou Xiaoxian a mladý spisovatel Zhu Tianwen (朱天文; *Zhū Tiānwén*). Hned po tomto úspěšném filmu následoval Hou Xiaoxianův *Svačínář* (1983). Oba filmy zaznamenaly velký komerční úspěch, nejen pro jejich uměleckou kvalitu, ale i proto, že divákům nabídly něco nového. Ve filmu *Svačínář* se Hou zabývá problematikou nejednoznačnosti kulturní identity. Tato nejednoznačnost je symbolizována hlavním hrdinou, který v přestrojení za klauna objíždí město a s velkou tabulí dělá reklamu místnímu divadlu. Jeho ponižující přestrojení však neláká dostatečné množství lidí. Navíc později zjišťuje, že jeho nedávno narozené dítě ho bez klaunského přestrojení nemůže poznat. „V retrospektivě může být tento příběh chápán jako podobenství existenčního dilematu taiwanského obyvatelstva.“¹³

Byl to právě Hou Xiaoxian a Chen Kunhou, kteří se zasloužili o jeden z mnoha prvků Nové vlny – použití filmového materiálu. Byli první, kdo začal vidět problém v malém množství filmového materiálu. „V jejich prvním společném projektu, režirovaném Chenem – *Jízda na vlně* (1980) údajně použili „neuvěřitelných“ 35 000 stop filmového materiálu v době kdy by se nikdo neopovažoval použít více než 30 000.“¹⁴ Časem se použití většího množství materiálu stalo typickým pro režiséry Nové vlny.

Jedním z dalších mezníků byl rok 1986, kdy do kin přišly snímky *Teroristé*

13 Jonathan Rosenbaum, „A force unto himself (on Hou Hsiao-Hsien).“ 2000
<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6393> (23.2.2011).

14 Udden, s. 45.

(*The Terrorizers*; 恐怖分子; *Kǒngbù fēnzi*), (Edward Yang) a *Prach ve větru* (Hou Xiaoxian). V tomto roce vláda ocenila Houův snímek cenou Vládního úřadu pro informace za kulturní přínos pro Čínskou republiku. Vláda si začala uvědomovat, že úspěchy tohoto i jiných snímků mohou pomoci k dobré reprezentaci státu. Začala vnímat filmové festivaly jako příležitosti k různým diplomatickým setkáním a uvědomila si, že prezentace čínské i taiwanské kinematografie je oproti ostatním státům dosti chabá. Do této doby skoro jediným významným propagátorem taiwanského a čínského filmu obecně byla Peggy Chiao, což nestačilo. Taiwanské filmy byly navíc ve velké nevýhodě kvůli neustálému opomíjení ze strany vlády. Žádný festival neoznačil snímky jako „taiwanské“. Například v Berlíně, v roce 1986, snímek *Čas žít a čas zemřít* byl označen jako „čínsko-taiwanský“. Edwardu Yangovi bylo na mezinárodním filmovém festivale v Locarnu dokonce řečeno, že jeho snímek *Teroristé* se musí při hodnocení podřídit politickým zájmům. Dalším příkladem bylo, když *Chlapci z Fengkuei* a *Léto u dědečka* byly uvedeny na festivale v Berlíně, navzdory tlakům Čínské lidové republiky, která usilovala o to, aby snímky byly stáhnuty ze všech nominací. Navzdory tomu tento snímek získal druhou cenu. Přes všechny tyto politické tlaky se tyto snímky dokázaly dostat na jedny z předních míst celosvětové kinematografie. Jedním z hlavních důvodů bylo bezesporu to, že to byly jedny z nejoriginálnějších snímků východní Asie, což dokazuje i to, že Houův snímek *Prach ve větru*, byl jedním z prvních snímků, mezinárodně označen jako „taiwanský“.

4.1.

***Čas žít a čas zemřít* (*A Time to Live, a Time to Die*; 童年往事; *Tóngnián wǎngshì*)**

Čas žít a čas zemřít je autobiografický film. Biografie a zejména autobiografie je v Číně považována za tradiční literární žánr, který je určitým pojítkem s minulostí a čerpá z originálního zdroje. „Autobiografie (自傳; *zìzhuàn* pozn. autora) ... se hlavně zabývá hledáním vlastního místa ve společnosti (a přírodě), které může zajistit harmonii existence. Je to také způsob jak dát najevo respekt k památce rodičů a rodině, která spolu se společností má největší dopad na lidský život.“¹⁵ Hou na sebe ve filmu upozorňuje jen nepřímo. Nic v rámci děje nenasvědčuje tomu, že se později v životě stane slavným režisérem. Přestože v jeho dětství zažil věci, které ho hluboce zasáhly a měly velký dopad na jeho pozdější život, ve filmu *Čas žít a čas zemřít* si udržuje jakýsi odstup od citových projevů. Ke svým problémům

15 Chris Berry, *Chinese Films in Focus* (Londýn: British Film Institute, 2008) 213.

a vnitřním pocitům přistupuje s určitým nadhledem, jako by byl sám pozorovatelem svého vlastního příběhu a ne jeho hlavní postava. Do popředí zde staví rodinu, zemi a kulturu, což by se dalo vysvětlit tradičním konfuciánským pojetím hodnot a rodiny, kdy rodina a rodné místo je to nejdůležitější v životě člověka. Hou ve svém díle střídá témata vnitřních pocitů a izolovaného líčení společenského postavení lidí na vesnici za použití dlouhých záběrů na okolní život.

Stejně jako v dalších Houových filmech ani zde nenajdeme gradaci děje, katarzi či vyvrcholení příběhu. Film plyne ve stejném tempu jako život, bez počátku, vyvrcholení a konce. Ve filmu se opět opakují některé záběry snímané statickou kamerou. Např. ženy sedící na dřevěné podlaze domu, nejstarší syn, který pracuje u otcova stolu, babička spící na zemi na rákosové podložce atd. Hou u těchto scén, které snímají rutinní život rodiny, opět využívá statických záběrů kamery a tzv. rámování obrazu. Například při natáčení záběru na otce sedícího za pracovním stolem kamera snímá obraz z venku, nikoliv zevnitř místnosti. Každý obraz se skládá z několika dalších obrazů, jako jsou okna, dveře, zrcadla apod. Opět tento způsob sestavení obrazu nám dává nahlédnout tomu, jak lidé v té době vnímali věci kolem sebe, když procházeli ulicemi. Všechny dveře a okna bývaly otevřené a lidé vasedávali před svými domy, v době dlouho před mrakodrapy, turisty a urbanizací Taiwanu. Díky této technice se nám naskýtá podobný pohled do života lidí, jak ho vnímali kdysi, když byli na ulici a viděli, co se děje v domech svých sousedů.

Film začíná komentářem vypravěče, ve kterém popisuje rodinný dům, pár statických záběrů okolí a poté záběr na babičku, která jde do vesnice a hledá svého vnuka. Dále vidíme skupinu dětí na ulici. Už tímto úvodem nám autor naznačuje, že děj a tempo filmu bude plynulé a pomalé. Hou přistupuje k autobiografickému filmu skoro jako k dokumentu, přestože film není doslovným a věrohodným popisem Houova dětství. Hou se bezesporu inspiroval svým vlastním životem. Většina herců nejsou profesionálové, dialogy jsou upravovány přímo na place, přičemž Hou ponechává hercům prostor vytvářet dialogy podle jejich vlastních pocitů bez podrobného scénáře, aby scéna působila co nejpřirozeněji. Snaží se co nejvíce se přiblížit podmínkám v minulosti. Například při záběru na školní třídu jeho sestry, kde se spolužáci připravují na společné focení. Kamera snímá, jak se češou, upravují si šaty, následuje stříh a záběr na starou černobílou fotografii třídy. Podobně jako u filmu *Město smutku* používá nepřímé způsoby, jak divákovi nastínit historické pozadí příběhu, jakým je např. hlas z rádia oznamující důležité události, anebo dopis od příbuzných z pevniny, z něhož

se dozvídáme tehdejší poměry v komunistické Číně.

Díky pohledu na rodinu ve filmu nám i přibližuje příběh a pocity mnoha dalších Číňanů, kteří se rozhodli nebo byli donuceni uprchnout na Taiwan. Hou, stejně jako chlapec ve filmu sám osobně považuje Taiwan za svůj domov, protože zde strávil naprostou většinu svého života. Avšak jeho rodiče se stále považují za uprchlíky. Mají problémy najít své místo v nové zemi, kde měli původně zůstat pouze pár měsíců, ale kde nakonec byli nuceni zůstat navždy. Nepochybně nejsilnější symbol tohoto vydědění ze své vlastní země je postava babičky. Tato stará dáma čas od času zmizí a nakonec ji rodina najde ztracenou někde ve vesnici. Neustále hledá smyšlený most, který by ji zavedl zpět domů, jelikož sama nemůže zůstat daleko od hrobů svých předků. Tyto scény používá Hou jako metaforu konce života, tradičního návratu ke svým předkům - „čas zemřít“, rozpadu mysli a těla a metaforu exilu a zpřetrhání veškerých pout se svou minulostí.

Další metaforou exilu v očích chlapcova otce byl bambusový nábytek v jejich domě – tento symbol používá i ve filmu *Chlapci z Fengkuei*. Chlapcova sestra po smrti otce čte jeho deník a zjišťuje, že v celém domě měli bambusový nábytek z čistě praktického důvodu. Bambus byl v té době jeden z nejlevnějších a nejlehčích materiálů pro výrobu nábytku. Jejich otec se nechtěl na Taiwanu usadit nadlouho, naopak vždy byl připraven pro návrat na pevninu, v naději že KMT armáda se opět ujme moci. Bambusový nábytek se stává symbolem předčasné smrti otce a následných ekonomických potíží. Je to také symbolem Taiwanu, impéria vybudovaného z exilu, symbolizující jak útočiště, tak i ztrátu, prázdnotu a beznaděj.¹⁶

Je zajímavé, že po každé dramatické sekvenci následuje záběr na seskupení stromů na nebe, což naznačuje cyklické vnímání času, typické pro Čínu. Život a historie v Číně není chápána jako lineární plynutí času, jak je tomu v Evropě a v západním světě, ale jako cyklus, který se neustále opakuje v určitých periodách. Historické a osobní problémy se dramaticky mění, ale pohled na stromy a nebe je stále stejný, jak tomu bylo, když byl chlapec ještě dítě.

Jak již název filmu napovídá, Hou rozděluje své vzpomínky na „čas žít“ a „čas zemřít“. „Čas žít“ zahrnuje vzpomínky na dětství, mládí, první lásky, pocity ztráty apod. V těchto momentech se film zdá být lehkým, spontánním a téměř nesouvislým. V „čase zemřít“ se Hou zaměřuje na tragické události, které jako by byly přirozenou součástí lidského koloběhu, avšak klíčové pro Houův další vývoj. První z nich je smrt otce. Během chlapcova dospívání se tato ztráta projeví jako procitnutí a vědomí prázdnoty a rozkolu, což

¹⁶ viz. Berry, 212 – 217.

charakterizuje i situaci tehdejšího Taiwanu. Ve filmu není záběr na samotnou smrt otce, ale obraz je na pár vteřin černý. Následuje dlouhá scéna truchlení, střední záběr na chlapce, který jde do koupelny. Uslyší výkřik a otočí hlavu. Kamera detailně zabírá jeho oči, zešířoka rozevřené strachem. Následující záběr ukazuje, že to byla jeho matka, která vykřikla. Dále je další detailní záběr na chlapce v období puberty. Uběhlo asi deset let. Tyto scény jsou zajímavé, jelikož Hou ve svém díle málokdy používá detailních záběrů. „Hou se rozhodl vyhnout se období truchlení a obtížným letům bez svého otce, takže tyto dramatické a bolestivé chvíle ve filmu nejsou. Nemůžeme je vidět, ale jejich přítomnost má dopad na zbytek filmu, z kterého číší nevyslovená, ale silná prázdnota. Chlapcova existence je založena na prázdnotě a uvědomění si ztráty.“¹⁷ V tomto ohledu je téma filmu již nastíněno na začátku hlasem chlapce, který říká: „tento film je o mém otci...“. Jeho otec umírá poměrně brzy, tudíž tento film není doslova o jeho otci, ale spíš o absenci otce v jeho životě. Posledním záběrem z dětství je právě onen detailní záběr očí, ve kterých se zračí hrůza a strach z rozpadu rodiny. Následuje střih a v dalším záběru vidíme mladého chlapce asi po deseti letech s úplně jiným výrazem ve tváři – mladého, apatického a rozzlobeného chlapce.

U smrti matky používá podobných záběrů a stylu jako u smrti otce. Jako by tím chtěl ještě více zdůraznit cykly lidského života. Tak jako smrt otce uzavírala Houovo dětství, tak smrt matky uzavírá jeho dospívání. Má za sebou první zkušenosti se zklamáním, šarvátky mezi pouličními gangy, první zkušenosti se sexem a také vyrovnání se s matčinou nemocí a pozdější smrtí. Dlouhými záběry kamery, která snímá tyto zásadní okamžiky, nechává divákovi dostatek času, aby se mu vryl do mysli obraz utrpení, podobně jako se tyto chvíle vryly do života samotného Hou Xiaoxiana.

Poslední motiv smrti je smrt babičky, symbol, který nám nastiňuje Houovo budoucí povolání. Babička zemře ve spánku. Chlapec a jeho bratři ji najdou, až když po jejím těle lezou mravenci. Jako první vidíme detail mladého chlapce, který píše, poté dlouhý záběr na dům spolu s komentářem autora. Dále střední záběr na babičku ležící na podlaze, jako by spala, detail na její ruce, po kterých lezou mravenci a střední záběr na její bílou tvář. Následuje další dlouhý záběr na vnuky, kteří se dívají na svou mrtvou babičku s provinilým výrazem ve tváři, protože ji nenašli dříve. Autorův hlas začíná větu se slovy „vzpomínám si...“. Touto frází jako by sám chlapec přebíral roli své matky, která byla známá svým vyprávěním historek. Také si tím uvědomujeme další fázi chlapcova života – vyprávění

17 Berry, 216.

příběhů. Nyní když je mrtvá, koloběh života nesmí být přerušen a chlapec přebírá roli vypravěče příběhů.¹⁸

Film získal cenu kritiků - FIPRESCI (zkratka pro Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) na festivale v Berlíně v roce 1986.

4.2.

Prach ve větru (Dust in the Wind; 戀戀風塵; Liànliàn fēngchén), (1986)

Rok 1986 by se dal nazvat mezníkem pro taiwanskou kinematografii, alespoň co se týče estetického a diplomatického hlediska. Byl to rok, kdy byl do kin uveden snímek *Teroristé* Edwarda Yanga a Houův *Prach ve větru*, který zaznamenal velký úspěch jak u diváků, tak u kritiky. Každý Houův snímek z období Nové vlny získal nějakou cenu na festivalech a ne jinak tomu bylo i u *Prachu ve větru*, který jich obdržel hned několik – cenu za nejlepší režii, kinematografii a nejlepší hudbu na festivale v Nantes. V témž roce také Hou spolu s Yangem obdrželi ocenění od Vládního úřadu pro informace za kulturní přínos pro Čínskou republiku. Toto ocenění bylo důkazem, že vláda začala vnímat film jako vhodnou formu reprezentace národa.

„Úvodní scéna filmu *Prach ve větru* začíná téměř nepatrnou rozostřenou bílou skvrnou – pravděpodobně vztahující se k 'prachu' v názvu filmu – která postupně mění pozici z centra obrazu na okraj a pokračuje v pohybu, postupně se zaostřuje odhalujíc světlo na konci tunelu, kterým projíždí vlak plný pasažérů. Je to nesmazatelná metafora toho, co se ukáže být sladkobolná zkušenost první lásky dvou mladých studentů...“¹⁹

Snímek se odehrává v 70. letech a pojednává o chlapci (Wan) z malé hornické vesničky na sever od Taipei. Wan se rozhodne se přemístit do Taipei, kde si najde práci v tiskařské firmě. Ve volném čase navštěvuje večerní školu. Zhruba po dvou letech jeho přítelkyně z dětství (Huen) přijde do Taipei a najde si práci jako švadlena. Tráví spolu hodně času a jejich vztah se postupně vyvíjí. Najednou Wan dostane povolávací dopis na vojnu. Odvelen na ostrov Kinmen dostává celý rok pravidelně dopisy do Huen. Po nějaké době dopisy přestanou přicházet a Wan se od svého bratra dovídá, že Huen se vdala za někoho jiného. Wan se po čase vrací zpátky domů. Film končí scénou, která se odehrává na poli u domu, kde Wana přivítá jeho dědeček a mluví spolu o počasí.

18 viz. Berry, 216 – 217.

19 Bérénice Reynaud, „Scritly Film School – Hou Hsiao-hsien.“ 2000
<<http://www.filmref.com/directors/dirpages/hou.html#city>>, (25.3.2011).

Prach ve větru je jedním z nejdleších filmů Hou Xiaoxiana. Nikdo nezemře, neumírá, ani otcovo zranění v dole není nikterak závažné. *Prach ve větru* neobsahuje žádné dynamické scény, ani nesměruje k žádnému vyvrcholení. Přes to všechno Hou dokázal tuto ne příliš zajímavou dějovou linii zpracovat do hloubky a dokázal, že někdy není důležitý příběh, který je vyprávěn, ale způsob, jakým je vyprávěn. Nedá se říci, že je to intelektuálně náročný snímek, spíše od diváka vyžaduje jistou míru otevřenosti a schopnosti odlišného vnímání děje. Je to mnohem hlubší a hodnotnější snímek, než jaký by se dal očekávat od tak jednoduchého děje. Hloubka filmu tentokrát neleží jednoduše v dlouhých, vzdálených, statických a komplikovaných obrazech, ale v tom, jak jsou skloubeny dohromady zcela neotřelým způsobem.

První a poslední záběr představuje dva hlavní motivy – vlak a panenskou přírodu. Poslední záběr je zaměřen na mraky a moře mísící se s vrcholy kopců a z povzdálí slyšíme houkání vlaku. Během filmu se nám několikrát naskytne záběr na nádražní hodiny, které jsou jistým spojením s hodinkami, které Wanovi daroval jeho otec. Příroda a město jsou odděleny vlakem. Příroda a vesnice jsou snímány hlavně venkovními záběry, naproti tomu z Taipei vidíme jen vnitřní prostory budov, kde pracují a žijí Wan a Huen.

Všudypřítomným motivem je jídlo. „Esej Charlese Tessona na tento film se zabývá důležitostí symboliky jídla v *Prachu ve větru* shrnuté v poslední scéně, kdy Wan poslouchá svého dědečka, který mluví o špatné úrodě a nevypočitatelném počasí. 'Chlapec se vrací domů, a zároveň se vrací ke zdroji potravy a znovu se propojuje s přírodou.' Pro Houa toto jsou nevyhnutelné skutečnosti – jídlo, krajina, příroda – převyšující naši minulost utvářející základy lidského bytí, ať už na Taiwanu, nebo kdekoliv jinde.“²⁰

Co se týče techniky natáčení, Hou těží ze všech dosavadních zkušeností. Průměrná délka záběru je 33 sekund, což je více než u většiny ostatních filmů. Kamera snímá obraz z mnohem větší vzdálenosti než u ostatních Houových snímků. Film obsahuje 196 záběrů, z čehož 35 nesnímá žádné osoby, pouze přírodu. Tyto záběry snímají místní prostředí nebo detailní záběry. 7 záběrů snímá hodiny nebo vlakové signály – motiv vlaku spojující přírodu s městem. Zhruba 12 záběrů jsou čistě krajina bez lidí. Ze zbývajících 161 záběrů je asi čtvrtina extrémně dlouhých, často opět motiv spojení člověka a přírody, kde člověk působí jako tečka uprostřed krajiny. Většina obrazů je z místní hornické vesničky. Dokonce záběry osob z přelidněného Taipei působí dojemem nicotnosti a naprostého pohlcení člověka okolím. Méně

20 Udden, 79.

než pětinu záběrů snímá kamera v pohybu, ostatní jsou statické.²¹

Úspěchu a pozitivní kritiky se *Prach ve větru* dočkal i za hranicemi Taiwanu. *New York City Tribune* tento úspěch vyjádřil takto: „... stejně jako Van Gogh pomocí štětce dokázal vylicít pracující dělníky na poli s jistou něžností a soucitem pro těžký úděl v jejich životě, stejně tak Hou Hsiao Hsien (Hou Xiaoxian – pozn. autora) tvoří každý záběr s jemností, jistotou a zároveň uměleckým odstupem uznávaného režiséra.“²²

21 viz. Udden, 78 – 81.

22 Scharres.

5.

Historie na pozadí Houových filmů

Žádné jiné období nebylo pro Taiwan komplikovanější než období japonské koloniální nadvlády a zhruba 5 let, které následovaly krátce po převzetí vlády čínskou KMT armádou v roce 1949. Hou se rozhodl zabývat se problematikou taiwanské novodobé historie, čímž si na jednu stranu vysloužil obdiv diváků a filmových kritiků, ale na stranu druhou nepřízeň vládnoucí strany. Jeho *Město smutku* bylo první otevřenou prací na jedno z vůbec nejožehavějších témat taiwanské historie – incident 28. února v roce 1947. Tento incident začal poměrně nevýznamnou událostí, avšak nabral takových rozměrů, že toto téma bylo tabu po mnoho následujících let. Vše začalo, když se v podvečer 27. února jedna stará vdova pokoušela prodat nekolikované cigarety a byla zatčena a smrtelně zraněna KMT vojáky. Tato situace vyburcovala dlouho potlačovanou nenávist taiwanského obyvatelstva proti KMT vojákům a guvernérovi Chen Yi (陳儀; *Chén Yi*), který měl na starost armádu na ostrově. Celá událost se začala vyhrocovat. Demonstranti po Chen Yim žádali reformy, týkající se hlavně zrušení útlaku taiwanského obyvatelstva a napravení chaosu, který na ostrově po příchodu KMT armády vládl. Asi nejdůležitějším požadavkem bylo, „aby vojenská policie směla zatýkat pouze vojenské osoby a ne civilisty, aby Taiwanci sloužící v armádě, námořnictvu a letectvu byli pokud možno povoláváni ke službě pouze na Taiwanu a aby byl zrušen Štáb vojenské posádky na Taiwanu, který Taiwan spravuje jako okupované území.“²³ Právě tento požadavek byl pro guvernéra klíčovým důvodem k tomu, aby přes veškeré sliby z pevniny povolal na Taiwan početné vojsko, které se mělo vypořádat s demonstrujícím obyvatelstvem. Celá událost začala v sobotu 8. března ráno. Ačkoliv guvernér tvrdil, že vojenskou posilu na Taiwan nepovolá, vylodili se v Keelungu ozbrojení vojáci přivezení z pevniny a násilně si prorazili cestu do Taipei. V hlavním městě následně celý týden beztrestně rabovali a vraždili, aniž by vláda nebo policie jakkoliv zakročila. Členové Výboru pro urovnání incidentu, vydavatelé letáků a dalších tiskovin, právníci, obchodníci a ostatní prominentní osoby, které se angažovaly v akcích předcházejících dní, byly zatčeny a 13. března bez soudu popraveny. O tomto incidentu se začalo otevřeně mluvit až v 80. letech, kdy došlo k postupnému politickému uvolnění.

Není tedy divu, že uvedení *Města smutku* do kin předčilo všechny kulturní události roku 1989 na Taiwanu. Film začíná v roce 1945 kapitulací Japonska na základě rozkazu

23 Ivana Bakešová, Rudolf Fürst a Zdeňka Heřmanová, *Dějiny Taiwanu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004) 95.

generála Douglase A. MacArthura, podle kterého měly čínské autority spolu s pomocí amerického vojska převzít nadvládu nad Taiwanem. Končí rokem 1949, kdy se celá KMT armáda přestěhovala na Taiwan a ujala se moci. Čtyři roky po uvedení tohoto snímku přichází Hou s dalším mistrovským dílem *Loutkář* (1993). V úvodní scéně tohoto filmu se dovidáme, že v roce 1895 byl Taiwan předán Japonsku, avšak dále nás hlas vypravěče informuje, že děj začíná právě tam, kde skončil děj *Města smutku* – tedy v roce 1945. Přestože oba filmy jsou založeny na faktických historických událostech, které se odehrávaly zpravidla na ulicích Taiwanu, Hou na ně nahlíží opět z pohledu jednotlivce a ukazuje dopad historie na život člověka a jeho rodiny. Právě proto, že se v těchto snímcích nezaobírá žádnými bombastickými záběry z ulic města, které by evropskému divákovi pomohly pochopit historické pozadí filmu, může se divák cítit poněkud zmaten a nepochopit návaznost některých záběrů. Pro hlubší pochopení Houových historických filmů je bezpochyby důležité seznámit se s historickým pozadím Taiwanu.

Houova slavná „trilogie“, která zahrnuje filmy *Město smutku* (1989), *Loutkář* (1993) a *Dobří muži, dobré ženy* (1995), je dobrým příkladem jak se Hou snaží najít taiwanskou identitu prostřednictvím historie. Taiwan se neustále snaží vypořádat se s historickými újmami, jako například rozdělení lidí na „waishengren“ (obyvatelé, jejichž rodina přišla na Taiwan z pevniny) a rodilé Taiwance, způsobené incidentem 28. února, při kterém byly armádou údajně zabity desetitisíce rodilých Taiwanců. Hou věří, že pouze až se taiwanští obyvatelé poučí z chyb minulosti, teprve potom mohou najít společnou půdu pod nohama a jít dál. Houovy filmy mají většinou politický podtext a on sám často mluví o politice na veřejnosti, přestože se považuje za politicky nestranného.²⁴

5.1.

Město smutku (City of Sadness; 悲情城市; Bēiqíng chéngshì), (1989)

Děj filmu začíná scénou, kdy kouřící muž zapaluje svíčku v tradičně zařízeném obydlí. Z vedlejšího pokoje se ozývá sténání a křik jeho právě rodící manželky. Všichni napjatě očekávají příchod nového potomka na svět a do toho můžeme slyšet hlas z rádia, který oznamuje kapitulaci japonské armády. Do pokoje vstupuje porodní asistentka s právě narozeným chlapcem v náručí a gratuluje muži. Zároveň nás autor titulky informuje, že 15.

24 Larry Ling-hsuan, „Rural and Urban Dynamics in Taiwan New Wave Cinema - A Comparative Study of Films by Hou Hsiao-hsien and Edward Yang.“ 2008
<http://www.uri.edu/iaics/content/2008v17n2/20%20Larry%20Ling-hsuan%20Tung.pdf> (20.2.2011).

srpna 1945 byla japonská armáda donucena vzdát se a Taiwan byl „osvobozen“ po 51 letech japonské okupace. Novorozenému chlapci je dáno jméno Ming, což znamená Světlo. Jméno chlapce paradoxně kontrastuje s tím, co se bude odehrávat.

Město smutku sleduje příběh rodiny Lin po dobu zhruba čtyř let od roku 1945. Nejstarší bratr rodiny Lin – Wen Cheung (Chen Song Yong) se vrací z války a otvírá si restauraci „Little Shanghai“, kde se později schází celá rodina. Druhý bratr Wen Sun byl poslán do války na Filipínách a jeho postava ve filmu není fyzicky přítomna. Třetí bratr Wen Leung (Jack Kao; 高捷; *Gāo Jié*) utrpěl během čínsko-japonské války těžkou psychickou újmu, která se ještě zhoršila, poté co byl ve vězení násilně zbit a označen za japonského kolaboranta. Jeho postava v ději nehraje příliš důležitou roli, avšak je vždy přítomen na všech rodinných událostech. Na druhou stranu právě díky jeho postavě vidíme, jaký dopad může mít válka na jednotlivce. Opět zde vnímáme jeho situaci jen z pohledu ostatních lidí, protože od Wen Leunga se nikdy nedozvíme co se mu vlastně stalo, stejně jako jeho sourozenci. Pouze sledujeme následek nějaké události z minulosti. Čtvrtý bratr Wen Ching (Tony Leung; 梁朝偉; *Liáng Cháowěi*) je následkem zranění a vysoké horečky, kterou prodělal v osmi letech, hluchoněmý. S ostatními se dorozumívá pomocí znakového písma. Pracuje jako fotograf ve svém studiu, kde se pravidelně stýká s ostatními intelektuály a probírají problematiku současné politické situace. Právě toto spojení s taiwanskými intelektuály se mu stane osudným. Dále můžeme ve filmu sledovat osud japonského učitele Ogawy a jeho dcery Shizuko. Dále pak Wen Chingova přítele Hinoe, což je intelektuál a vzdělaný člověk, který pracuje jako učitel v místní škole. Později ve filmu se musí přestěhovat do hor, aby ušetřil svou rodinu politické perzekuce. Jeho sestra Hinomi pracuje jako sestřička v místní nemocnici a je svědkem neustálého chaosu v nemocnici, kde neustále přibývají oběti politických čistek a bojů mezi místními gangy. Během celého příběhu se vztah mezi Hinomi a Wen Chingem vyvíjí a končí svatbou a dítětem. Jejich spokojené soužití je ale přerušeno incidentem, který je znám jako incident 28. února (28.2.1947), kdy byla zastřelena velká část civilního obyvatelstva, spoustu lidí uvězněno a zvedla se velká protičínská vlna.

Ačkoliv se děj filmu odehrává v politicky velmi vypjaté situaci, divák není svědkem žádných bombastických bojových scén. Na všechny události nahlíží z pohledu jednotlivých členů rodiny Lin. Samotná rodina je složena z lidí různého postavení – intelektuálů, gangsterů a zastánců tradičních hodnot a morálky. Z tohoto pohledu je rodina Lin jakousi metaforou celé

taiwanské společnosti. Děj filmu je prokládán hlasem Hinome, která si zapisuje všechny události do svého deníku a tím divákovi umožňuje nahlédnout do své mysli a vnímat celou situaci z pohledu jednotlivce.

Tématem *Města smutku* je zejména incident 28. února a celkové převzetí nadvlády nad ostrovem KMT armádou. Je důležité si uvědomit, že Hou byl první z těch, kteří se odvážili poukazovat na tuto událost. Film se poprvé objevil v kinech v roce 1989, tedy pouhé dva roky od zrušení stanného práva na Taiwanu. Do této doby bylo téma incidentu 28. února naprosté tabu, jelikož vláda krátce po tomto incidentu vydala prohlášení, že většina z událostí spojených s incidentem se nestala a to, co se odehrálo, bylo dílem komunistů a nepřátel režimu. Bylo to až po pozvednutí stanného práva, kdy vláda uznala, že se incident opravdu stal a tímto se stal součástí moderní historie Taiwanu. Není tedy divu, že u naprosté většiny lidí toto téma vyvolávalo zvědavost a film se krátce po uvedení do kin stal naprostým trhákem.

Pokud se divák zaměří na vizuální stránku filmu, upoutá jeho pozornost práce kamery a kompozice obrazu. Jak je již dříve uvedeno v kapitole o technice a způsobu režie Hou Xiaoxiana, film je prokládán velkou spoustou dlouhých a statických záběrů tolik typických pro Houa. „Průměrná délka záběru v *Městě smutku* je zhruba 42 sekund. Tato průměrná délka je velkým skokem od jeho předchozích filmů, z kterých *Prach ve větru* měl nejdelší, okolo 33 s. na záběr. Dále je zde statická kamera. V *Městě smutku* jen něco málo přes 29 % záběrů jsou v pohybu.“²⁵ Dalším rysem je tzv. rámování obrazu. Asi nejtypičtějším a nejopakovanějším obrazem tohoto typu je náhled do hlavního vchodu nemocnice. Celý obraz je jakoby „orámován“ samotným vchodem, kamera je statická a až za tímto rámem teprve divák vidí, co se vlastně děje. Celý záběr tedy působí dojmem jakéhosi „obrazu v obraze“. Tento pohled je použit ve filmu poměrně často a vždy ze stejného úhlu. John Orr ve své přednášce na University of Edinburgh tvrdí: „Vidíme je procházet (zraněné oběti policejního zásahu – pozn. autora) a celé to působí, jako kdybychom byli vzdálenými pozorovateli, kteří sledují celou událost a sami si nejsou jisti, co se vlastně děje. Konec konců celá událost byla jakousi pohřbenou minulostí. Myslím si, že toto byl Houův záměr.“ (...) „Dívat se na celý film s pocitem lidí v té době, kteří si vlastně také nebyli stoprocentně jisti, co se děje a museli si udělat obrázek o situaci v zemi podle toho, co právě viděli na ulicích.“²⁶

25 Udden, 105.

26 John Orr, „Style and meaning in the films of Hou Hsiao Hsien.“
<http://pcast1.ucsd.edu/cinemachina/cc150307-2.mp3> (22.2.2011).

Z hereckého hlediska asi nejsložitější a nejpropracovanější postavou byla postava nejmladšího ze čtyř bratrů – hluchoněmého Wen Chinga, kterého hrál Tony Leung. V původním scénáři jeho postava neměla být hluchoněmá. Avšak jak už tomu bylo v mnoha Houových filmech, Hou často přetváří scénář až při samotném natáčení, kdy má příležitost spolupracovat s herci a vidět věci a souvislosti přímo na place. Jelikož však Tony Leung, pochází z Kantonu na jihu Číny, bylo by pro něj nemožné napodobit taiwanský akcent. Za normálních okolností by se tento problém vyřešil postprodukčním dabingem do místního taiwanského dialektu, ale Hou byl proti. Profesor Orr celou situaci vysvětluje: „V tomto filmu ale Hou vycházel ze svých zkušeností a chtěl použít 'živý' zvuk bez postprodukčního dabování. Takže musel řešit opravdové dilema, protože pocíťoval, že kvalita živého hlasu byla při tvorbě filmu opravdu nutná. Nakonec tento problém vyřešil tím, že z postavy Lin Wen Chinga udělal hluchoněmého fotografa. Způsob vyjadřování pocitů jeho postavy vycházel hlavně z očí a gestikulace celého těla, což nakonec v tomto filmu funguje velmi dobře.“²⁷

Město smutku rozhodně není jednoduchý film, u kterého si může divák sednout a jednoduše „vypnout“. Hou nutí svého diváka uvažovat, co se vlastně ve filmu děje. Tohoto dosahuje hlavně díky míchání různých časových a dějových linií. Divák musí uvažovat, v jaké době se která scéna odehrává. Děj filmu není časově posloupný, v některých chvílích se vrací do minulosti, aniž by na to diváka výrazněji upozornil. Třikrát ve filmu používá titulky, aby naznačil časový posun v ději. Někdy se dovídáme časovou posloupnost z hlasu Hinome, která si vše zapisuje do svého deníku. Přestože Hou často skáče v ději, film nepůsobí nijak uspěchaným dojmem. Právě naopak, Hou se zaměřuje na každodenní činnost členů rodiny v napjaté politické situaci a soustředí se na to, jak se postupně mění jejich domácí život na pozadí dramatických historických událostí. Dramatické scény nevidíme ani ve vyvrcholení filmu, kdy Hinomi a Wen Ching obdrží dopis, z kterého se dozví, že bratr Hinomi, který se skrýval v horách, byl zadržen KMT vojáky. Hinomi a Wen Ching se ocitají na nádraží. Na dalším záběru vidíme jejich společnou fotografii a následuje opět komentář z Hinomina deníku, kde se dozvíme, že tři dny poté byl Wen Ching zatčen a od té doby je nezvěstný. Poslední scéna se opět vrací do domu rodiny Lin, kde rodina sedí kolem jídelního stolu a zaobírá se svými každodenními maličkostmi. Z posledních titulků se dovídáme, že je rok 1949 a KMT armáda se oficiálně usadila na ostrově. Wen Ching se nevrátil. Avšak život rodiny jde dál.

27 Orr.

Většina natáčení se odehrává uvnitř domu nebo v uzavřených prostorách. Můžeme vidět několik scén, kdy se rodina shromáždí k jídlu kolem stolu, přičemž většina těchto scén je snímána ze stejného úhlu jako scény předešlé. Toto platí jak u těchto „jídelních“ scén, tak u scén snímáných z vchodu do nemocnice. Pohled na nemocniční koridor se nemění. Ale vždy, když dojde k významné události, či zvratu v ději, naskytne se nám pohled na koridor nemocnice. Přestože, jak jsem se již zmínila, většina děje se odehrává v uzavřených prostorách, několikrát během filmu můžeme vidět záběry na krajinu. Tyto záběry jsou opět statické a připomínají spíše klasické čínské krajinné malby. Autor používá tyto záběry v kontrastu k násilí a rodinné tragédii během filmu. Tímto je jakoby staví do protikladu s přírodou a tudíž působí malicherně a zbytečně.

Město smutku je opravdovým mistrovským dílem. Je to historický film bez okázalých scén; pohled na historii a tragické události z pohledu jedince, bez patosu a přikrášlení, čímž působí neuvěřitelně přirozeně a lidsky.

Město smutku získalo ocenění Zlatého lva na festivalu v Benátkách, což je nejvyšší ocenění, které na tomto festivalu mohlo získat. Díky filmu se také proslavilo město Jioufen (九份; *Jiǔfèn*) v okrese Taipei, kde probíhalo natáčení.

6.

90. léta

Z pohledu Houovy kariéry můžeme říci, že se Hou vypracoval z téměř „ničeho“ k jednomu z nejlepších festivalových režisérů. Zhruba za ani necelé desetiletí zažil skomírající krizi taiwanského filmového průmyslu, vznik a vzestup Nové vlny a natočil svůj doposud nejlepší film *Město smutku*. Tímto snímkem si Hou nastavil pomyslnou laťku hodně vysoko, což znamenalo, že v 90. letech filmoví kritici s napětím očekávali, co přijde dál a tušili, že po takovém úspěchu, který zaznamenal jeho předchozí film, musí nutně přijít pomyslný pád. Tímto očekávaným snímkem byl *Dobří muži, dobré ženy* (1995). Tento film rozhodně nebyl žádný „propadák“, avšak při zhlédnutí divák zaznamenal určitou změnu. Doposud se Hou soustředil na historické události týkající se Taiwanu. Ve snímku *Dobří muži, dobré ženy* jako by se Hou rozloučil se starým tématem a postupy a vydává se novým směrem. Historie Taiwanu není sice ve filmu opomenuta, avšak je to jeden z prvních celovečerních filmů, který se odehrává na současném Taiwanu. Pokud bereme snímek *Dobří muži, dobré ženy* jako jakýsi náznak změny Houova zpracování filmu, v následujícím filmu *Sbohem jihu, sbohem* (1996), který se však nesetkal s příliš pozitivními ohlasy jak u diváků, tak u filmové kritiky, je jistý posun v tvorbě Hou Xiaoxiana velmi patrný. Pokud bychom mohli označit *Sbohem jihu, sbohem* jako často přehlížený a opomíjený film, přesný opak platí pro následující snímek *Květy Šanghaje* (1998), který se poprvé odehrává na pevninské Číně. Už jen pro tento fakt, někteří taiwanští vlastenci označili Houa za vlastizrádce, jiní obdivovali vizuální krásu filmu a práci s osvětlením a kamerou a jiní označili *Květy Šanghaje* za nejlepší „čínský“ film, přestože byl točen v taiwanské produkci.

Změna nebyla patrná jen v Houových filmech, nýbrž politickými změnami v 90. letech procházel celý Taiwan, což bylo možná jedním z hlavních důvodů nového nahlížení na Houovu tvorbu. Během 90. let Taiwan zažíval novou vládu prezidenta Li Denghui (李登輝; *Lǐ Dēnghuī*), předsedy KMT v letech 1988 – 2000. Díky Li Denghuie se Taiwan demokratizoval závratnou rychlostí, avšak co se týče taiwanského filmového průmyslu, jen málo bylo uděláno v jeho prospěch, což směřovalo k další finanční krizi ve filmovém průmyslu. Naštěstí Houovy filmy z let 1995-1998 (všechny nominovány na festivale v Cannes), nebyly závislé na státních dotacích. Hou byl poměrně bez problémů schopen najít investory ze zahraničí, většinou z Shochiku – japonského filmového studia, stejně jak tomu bylo i při financování projektů *Město smutku* a *Loutkář*.

6.1.

Květy Šanghaje (Flowers of Shanghai; 海上花, Hǎi shàng huā), (1998)

Květy Šanghaje (1998) je Hou Xiaoxianův čtrnáctý film. Scénář je založen na stejnojmenném románu od Han Bangqinga (韓邦慶; *Hán Bāngqìng*), (1856 – 1894). Film nás uvádí do jednoho z nejluxusnějších nevěstinců v Šanghaji v druhé polovině devatenáctého století. Film začíná scénou z nevěstince, kde všichni sedí kolem stolu, popíjejí a hrají hru. V čele stolu vidíme Pearl (Carina Lau; 劉嘉玲; *Liú Jiālíng*) a jejího zákazníka Hong Snagqinga (Luo Zaier; 羅載而; *Luó Zàier*), který je bohatý obchodník. Po jejich levé straně se nachází Jasmine (Vicky Wei; 魏筱惠; *Wèi Yóuhuì*) se svým zákazníkem Wang Lianshengem (Tony Leung; 梁家輝; *Liáng Jiāhuī*), úředníkem pro zahraniční záležitosti z provincie Guangdong. Po jejich pravici jsou ostatní zákazníci. Wang Liansheng po celou dobu zůstává potichu, poté se omluví a opustí společnost. V momentě začnou všichni kolem stolu pomlouvat Wanga a jeho vztah k Crimson (Hada Michiko; 羽田美智子 - japonská herečka) a Jasmine. Tato scéna trvá zhruba 8 minut. Pro diváka není v první chvíli podstatné zapamatovat si jména osob a jejich souvislosti, spíše je divák uveden do jakési snové atmosféry plné krásného prostředí, intrik a pomluv.²⁸

Jelikož původní román, na kterém je scénář založen, je velmi obsáhlý, Hou se nemohl věnovat ději a postavám tak podrobně, jak je tomu v knize. Hou se zaměřil na tři skupiny postav.

První je vztah mezi Hong Shanqing, Pearl a její náhradnicí Jade. Mezi Hongem a Pearl nejsou skoro žádné intimní chvíle. Toto naznačuje, že Hong používá nevěstince ne pro potěšení, ale hlavně pro obchodní záležitosti.

Do další skupiny postav patří Emerald, její zákazník Luo Zifu a její ochránkyně Dame Huang. Emerald byla prodána do nevěstince ve věku pouhých sedmi let a je si plně vědoma své hodnoty pro nevěstince. Emerald získává kontrolu nad Dame Huang, když spolkně větší množství opia, aby se zabila. Avšak její zákazník, Luo Zifu, je její vzdorovitostí uchvácen a věří, že Emerald je příkladem cudnosti a ctnosti, v místě, kde cudnost není žádoucí. Emerald se nakonec vykoupí z nevěstince. Její poslední scéna v nevěstinci je, když pečlivě počítá každý šperk a vrací je Dame Huang.

Ve třetí skupině sledujeme osobu Wang Lianshenga, Crimson a Jasmine. Crimson zárlí

²⁸ viz. Berry, 114.

na Wangův vztah k Jasmine. Jelikož Wang je její jediný zákazník, hrozí jí tímto finanční krach. Wang nabídne Crimson finanční odškodnění, avšak Crimson ho odmítne s tím, že chce jeho náklonnost, ne jeho peníze. Avšak poté, co si mezi sebou vybudují jistý vztah, Wang přistihne Crimson v loži s operním zpěvákem. Rozlícen tím, že Crimson porušila „etické“ pravidlo nevěstince, kdy prostitutka by měla být věrná svému stálému zákazníkovi podobně jako manželka manželovi, Wang odvrhne Crimson a ožení se s Jasmine. Avšak později se přijde na to, že Wang vyhodil Jasmine, jelikož ji přistihl při aféře s jeho synovcem. Při závěrečné scéně vidíme Wangův návrat ke Crimson.

Tyto tři skupiny se různě promíchávají, takže je v některých chvílích velmi složité sledovat dějovou linii filmu, zvláště pro ty diváky, kteří nejsou obeznámeni s původním románem. Avšak pro Houa se zdá být důležitější atmosféra celého filmu, spíše než srozumitelná dějová linie. Nezaměřuje se na vzájemnou interakci hlavních postav, ale na unikátní prostředí, které tuto interakci umožňuje.

Co se týče filmové kritiky, byly u tohoto filmu vyzdviženy Houovy stylistické inovace. Z hlediska formy je na tomto filmu nejzajímavější (kromě tradičních dlouhých záběrů) způsob nasvícení. Hou využívá tzv. low-key osvětlení, které se zakládá na velkých kontrastech a využívá efekt zvaný chiaroscuro. „Němečtí expresionisté dvacátých let si z malířství vypůjčili kód chiaroscuro, malby omezeným počtem barev k dramatickému efektu – umožnil jim zdůraznit rozvržení před věrností realitě.“ (...) „Ve svých nejlepších polohách byl tento propracovaný systém schopný určitých neobyčejných, jemných efektů, ale přitom byl bytostně nerealistický; zřídka vidíme u expresionistů přirozené scény, jež mají jak velmi vysokou světelnou hladinu, tak pečlivě vyvážené podpůrné světlo.“²⁹ Co se týče osvětlení, Hou také využívá efektu „fade-out“ a „fade-in“, který spočívá v postupném zvyšování a snižování intenzity osvětlení.³⁰

Jak kritiky, tak i publikum ale nejvíc překvapilo, že *Květy Šanghaje* jsou prvním filmem, jehož děj i motivy jsou z pevninské Číny a ne z Houova rodného Taiwanu. Během rozhovoru v Cannes Hou toto dilema objasnil slovy: „Na jednu stranu mé rozhodnutí bylo náhodné. Prostě se mi zalíbil román *Květy Šanghaje*, na který jsem narazil, když jsem připravoval materiál pro jiný film. Na druhou stranu jsem cítil, že jsem umělecky vospěl natolik, abych se mohl oprostít od Taiwanu a vytvořit něco nového.“³¹ Rozhodně se však nedá

29 James Monaco, *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. (Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004) 191.

30 viz. Udden, 39-46.

31 Berry, 114.

řici, že by Hou v tomto filmu vytvořil něco úplně nového. Určitou změnou je již výše zmíněný způsob osvětlení a práce kamery. Zůstávají typické dlouhé záběry, které převládají během celého filmu. Z pohledu děje se film odehrává na pevninské Číně, avšak z politických a logistických důvodů byl film točen na Taiwanu. Původní plán byl natočit interiérové scény v ateliéru a venkovní scény natočit v ulicích Šanghaje. Avšak požadavek natáčení byl čínskou komunistickou stranou zamítnut, jelikož hlavní téma filmu je prostituce, tudíž film byl označen za dekadentní a tedy nevhodný. Hou se tedy musel podřídit místním autoritám a natočit celý film v ateliéru. O to víc si však celý štáb dal záležet na autenticitě všech detailů z pozdního devatenáctého století. Byl navržen starožitný nábytek, oblečení bylo vše ručně dělané a poslané z Pekingu, šperky, dekorace, make-up a ostatní rekvizity dovezeny z Nanjingu, Suzhou a Šanghaje.

Naprosté uzavření se do ateliéru při natáčení se zdá být drastickým přechodem od slavných Houových panoramatických scén přírodních krás Taiwanu a poklidného pozorování hlavních postav z povzdálí. Avšak tato „uzavřenost“ se nakonec stala jednou z předností filmu, jelikož koresponduje s původní románovou předlohou. Film má vyvolávat částečný pocit stísněnosti, vyvolaný kolonialismem a pocitem uvězněnosti prostitutek v nevěstinci, které čekají na vykoupení a svobodný život (pokud něco jako svobodný život existovalo pro ženy v Číně 19. stol.). Hou zdůrazňuje uzavřenou atmosféru v souvislosti se vztahem mezi stálými zákazníky a vysoce postavenými prostitutkami, které jsou výhradně Číňanky. Mnoho filmových kritiků, přirovnává *Květy Šanghaje* k scénám z klasického čínského románu *Sen v červeném domě* (紅樓夢; *Hóng Lóu Mèng*). Sám Hou toto srovnání nepopírá. „V jednom rozhovoru v roce 2001 říká, že je v románu zcela fascinován detailním popisem každodenního života, který musel být velmi formální a intrikářský. Navíc vždy miloval velké rodiny a komplikované recepce a hostiny popisované v románu *Sen v červeném domě*.“³² Avšak je důležité si uvědomit, že *Květy Šanghaje* jsou víceméně představou Houa o čínské kultuře. Hou na toto sám poukazuje a tvrdí, že film není o Číně před sto lety, ale o tom jak on sám, coby dnešní obyvatel Taiwanu, si představuje Čínu před sto lety. Hou to vysvětluje slovy: „Co se mě týče, zdrojem kultury Taiwanu je Čína. Ale není to dnešní pevninská Čína a politická situace, která odděluje Taiwan od zbytku Číny. Jsou to klasické knihy a poezie, kterým jsem byl vystaven ve škole, jsou to bojové romány a klasické romány, které jsem miloval a které se staly důležitou částí mé minulosti a základem mého kreativního vývoje. Samozřejmě, že jsem

32 Udden, 143.

vyrůstal na Taiwanu a je to prostředí, které je mi nejbližší, ale Čína před sto lety, o které vytvářím film, je ta Čína, o které jsem četl, představoval si ji a chápal ze všech těch knih. Tato pomyslná Čína a dnešní Čína jsou pravděpodobně dvě naprosto rozličné věci.³³

Sám Hou podotýká, že Čína není hlavní myšlenkou filmu. Film *Květy Šanghaje* se vyvinul z plánu na původní film o tzv. „otci Taiwanu“ Zheng Chenggongovi (鄭成功; *Zhèng Chénggōng*; zvaném také Koxinga), který vyhnal Holanďany z ostrova v 17. století. Během sběru materiálu na tento původní film Hou objevil, že jedním z Zhengových oblíbených míst, kde trávil volné chvíle byl nevěstinec. Toto vedlo Houa k tomu, aby si přečetl román *Květy Šanghaje* jako podklad k filmu. Brzy se Hou doslova zamiloval do románu, ve kterém obdivoval prostředí a spleť postav a rozhodl se raději natočit film založený na románu. V jednom rozhovoru se Hou zmiňuje, že hlavní myšlenkou filmu je vztah mezi mužem a ženou a to, jak ženy jsou převážně těmi, kdo rozhoduje v důležitých situacích, přestože se to zdá být na první pohled jinak. Podle Houa by děj románu mohl být zasazen do jakékoliv doby a jakéhokoliv místa na zemi, protože v každé době existují dvě skupiny lidí – ti kteří kontrolují a ti, kteří jsou kontrolováni. *Květy Šanghaje* jednoduše ukazují, jak tento vztah funguje ve společnosti, která je velmi noblesní a zakládá si na pravidlech.³⁴

Za zmínku také stojí to, že poměry v Šanghaji na konci 19. století jsou naprosto odlišné od poměrů ve zbytku Číny. Během vlády dynastie Qing (清朝; *Qīng Cháo*) bylo naprosto nepřipustné, aby muž a žena se spolu otevřeně ukazovali a komunikovali na veřejnosti, manželství byla domluvená a romantická láska skoro neexistovala a pokud ano, tak na ni nebyl brán ohled. Avšak v zahraničních koncesích Šanghaje byly tyto věci dovoleny. Byly to místa, kde se setkávali u jídla muži i ženy, mužům bylo dovoleno romanticky svádět ženy a naopak ženy měly právo nápadníka odmítnout nebo získat jistou dávku svobody tím, že nashromáždily dostatečné jmění, aby byly samostatné. „Huang Wenying, hlavní výtvarník filmu, uvádí, že dokonce nábytek a dekorace ve filmu reprezentují určitý mix stylů té doby. (Dodává, že najmutí vietnamských tesařů bylo téměř objevené, jelikož jejich práce stále nesla prvky francouzského vlivu.)“³⁵ Díky tomu celá atmosféra filmu vytvářela místo jakéhosi imaginárního prostoru pečlivě zkonstruované utopie, kde nefungovala normální pravidla chování a společenského postavení.

Dále vyvstává otázka pracovního postupu Hou Xiaoxiana. Je zajímavé, že Hou coby

33 tamtéž

34 viz. Berry, 114-120.

35 Udden, 144.

do té doby známý režisér, který si zakládá na tom, aby děj filmu i prostředí bylo úzce spjato s jeho osobními zážitky a prostředím, se kterým je velmi dobře seznámen, započal a velmi úspěšně zvládl film, který se odehrává v jiném prostředí, době a je založen na zcela fiktivních zážitcích. Když se však na tuto problematiku podíváme z trochu odlišného úhlu, zjistíme, že film má s autorem mnoho společného. Jak je již uvedeno, Šanghaj konce 19. století byla prosperující přístav, který se těšil vzrůstající ekonomice, bohatství a luxusu díky mezinárodnímu obchodu. Z tohoto hlediska tedy Šanghaj má mnoho společného s postavením Taiwanu v druhé pol. 20. století. Nevěstinec ve filmu je symbolem jakéhosi vnitřního světa, který má svá pravidla. Například zhruba uprostřed filmu je scéna, ze které se jen letmo dovídáme o okolním světě. Jsme svědky toho, jak zákazníci nevěstince si užívají a hodují, v tom uslyší z venku nějaký rozruch. Většina z nich se okamžitě přesune k oknu, aby viděli, co se děje. Když zjistí, že zásah policie venku se jich netýká, vrací se k plnému stolu a hodování. Tato scéna navozuje pocit, že tento nevěstinec je jakýmsi světem sám pro sebe, který má svá vlastní pravidla, ekonomiku a který je tolerován okolním světem, který příliš nezasahuje do vnitřních záležitostí. A toto je právě situace, s kterou je Hou velmi dobře obeznámen – je to situace Taiwanu v druhé polovině 20. století.

Tento film získal ocenění za nejlepší režii a nejlepší umělecké vedení (Wen Yinghuang) na Asia-Pacific Film Festival v roce 1998 a v dalším roce získal cenu Zlatého bažanta na filmovém festivale v Kerale. Byl také nominován na Zlatou palmu na festivale v Cannes, kterou bohužel nezískal.

7.

Hou v novém miléniu

Vezmeme-li v potaz politické změny a režimy, traumatizující mocenské a politické kampaně a nucenou rozpolcenost, kterou si Taiwan a jeho obyvatelé museli projít v druhé polovině 20. století až do dneška, Taiwan a jeho občané by měli být respektováni jako národ, který se vyznačuje schopností se adaptovat a přežít v často kritických podmínkách. Toto platilo v 70. a 80. letech a platí to i dnes v novém miléniu. Na Taiwanu je Hou považován za velmi uznávanou osobnost filmového i mediálního světa, která zažila mnoho důležitých osobních i politických změn a uchovala si svou schopnost neotřelého a osobitého způsobu vyprávění, ve kterém odráží všechny své zkušenosti, se kterými se může zosobnit spousta rodilých Taiwanců. Rok 2000 je na Taiwanu rokem dalších důležitých změn. Tohoto roku byl poprvé na Taiwanu zvolen kandidát DPP (民主進步黨; *Mínjhǔ Jìnbùdǎng*; Demokratická pokroková strana) Chen Shuibian (陳水扁; *Chén Shuǐbiǎn*) jako prezident Čínské republiky. Toto oficiálně ukončilo zhruba padesátiletou nadvládu KMT a bylo to přivětivě přivítáno širokou taiwanskou veřejností. Po znovuzvolení v roce 2004, v druhém období jeho vlády, však toto nadšení veřejnosti vyprchalo a Chen Shui Bian a DPP získalo mnoho odpůrců, což vyvrcholilo ve volbách v roce 2008, kdy se moci opět ujala KMT.

Navzdory všem těmto politickým změnám, které Hou během svého života prožil, se veřejně nepřiklání k žádné politické straně, což platí i pro jeho filmy. Toto pravidlo však „porušil“ před prezidentskými volbami v roce 2004, když se stal mluvčím nové skupiny zvané „Aliance pro etnickou rovnoprávnost“. Téma etnické rovnoprávnosti se stalo hlavním tématem i při prezidentských volbách, avšak Hou sám zdůrazňuje, že není zastáncem ani KMT ani DPP.

Přestože se zdá, že se v posledních letech Hou častěji angažuje v taiwanských záležitostech a jeho filmy po roce 2000 jsou pravým opakem. Doposud byl Houovým hlavním tématem Taiwan a jeho vnitřní záležitosti jak z pohledu jedince, tak z pohledu historie. Po roce 2000 se setkáváme s filmy, které se na první pohled Taiwanu buď vůbec netýkají, anebo se setkáváme s novým přístupem jako je tomu například u *Millenium Mambo*. V dalších filmech šel Hou ještě dál a posunul děj za hranice Taiwanu – *Café Lumière*, nebo dokonce až do daleké Evropy – *Let červeného balónku*.

Hou Xiaoxian a Edward Yang stále pokračují jako hlavní představitelé taiwanské Nové vlny, kterou nyní uvádí do 21. století. Jejich práce nyní inspirovala mnoho mladých režisérů

na Taiwanu. Se stále rostoucí tendencí urbanizace a kosmopolitní společností se dá předpokládat rostoucí převaha městského prostředí v taiwanských filmech. Podobně jako na spoustě jiných míst v Asii i na Taiwanu jsou lidé téměř posedlí svou metropolí a aktivně usilují o urbanizaci společnosti, a to především jejich nejvyššími budovami na světě, vysokorychlostními vlaky a spleťtí sítí podzemní dopravy. Mezitímco se v západním světě potýkáme pouze s rostoucí mírou globalizace, Taiwanci se musí vypořádat i s čím dál větší westernizací společnosti, snahou naučit se anglicky a osvojit si západní hodnoty. Je pouze přirozené, že diváci více ocení filmy s městskou tematikou a venkovské prostředí bude považováno za nudné a zastaralé.

7.1.

***Millennium Mambo* (千禧曼波; *Qiānxǐ Mǎnbō*), (2001)**

Jak sám Hou Xiaoxian tvrdí, *Millennium Mambo* v něčem připomíná *Květy Šanghaje* v novém miléniu. Oba filmy představují osoby, které nejsou schopné utéci z prostředí, které je pohlcuje a ničí. V jiném rozhovoru zase tvrdí, že *Millennium Mambo* symbolizuje nový rytmus a nový rozvoj Taiwanu v novém tisíciletí. Avšak sám přiznává, že při natáčení často zapochyboval, jestli by toto téma nemělo být ponecháno mladým lidem, s pocitem, že pouze mladí lidé mohou točit věrohodné filmy o mladých lidech. Mnoho filmových kritiků a odborníků má na tento film odlišné názory. Například „Mark Lee (李屏賓; *Lǐ Píngbīn* – pozn. autora) popisuje film jako „oslavnou píseň mládí zpracovanou téměř v dokumentárním stylu“³⁶. Na druhou stranu existují i kritici filmu. Například profesor John Orr namítá: „Myslím si, že problémem v *Millennium Mambo* je, že postavy nejsou Houovy generace. Hou jakoby promítá sám sebe a aspekty svého mládí v 50. letech do další generace, jako by on sám byl mladý. ... Jeho filmy nejsou opravdu 'cool', protože on sám není 'cool' režisér. Také zde chybí dramatičnost, protože postavy se jen různě poflakují a nic nedělají...“³⁷ Zhu Tianwen (朱天文; *Zhū Tiānwén*; taiwanská spisovatelka, která z velké části spolupracovala na scénáři k *Millennium Mambo*) v rozhovoru s Michaelem Berrym krátce před premiérou v Cannes připouští: „Pro Hou Xiaoxiana bylo vždy jednodušší zabývat se ve filmu motivy, na které je možno nahlížet se vzdálenější historickou perspektivou, s jistým odstupem. Ale když přijde na současný Taiwan, je příliš blízko a má problémy najít správnou perspektivu, jak zachytit jeho

36 Udden, 170.

37 Orr.

příběh.³⁸

Hou si sám nebyl v mnoha ohledech jistý natáčením tohoto filmu, avšak byl hluboce ovlivněn s těmito mladými lidmi a také film má spojitost s otevřením nové nadace Sinomovie a jejich webové stránky (www.sinomovie.com) v roce 2001, která je tvořena hlavně pro mladé lidi. Původní plán byl rychle natočit tento film a pět dalších v digitální kvalitě, které by potom byly ponechány na stránkách ke zpracování komukoliv, kdo by se cítil schopen se toho ujmout. Avšak Hou se rozhodl nenatáčet na digitální materiál, a vznikl celovečerní film. Filmu předcházely zhruba dva roky přípravy. Během nich se Hou seznamoval s hlavními postavami a také s prostředím, ve kterém se film odehrává. Hou tvrdí, že spolu s Jackem Kao a Lim Giong (hl. postavy) navštívil pár večírků a technopárty, ale vždy se snažil udržet si odstup. Na druhou stranu ale sám připouští, že jednou i vyzkoušel extázi, aby byl schopen porozumět pocitům lidí a vizuálnímu vjemu po požití drogy.

Asi největší rozdíl mezi *Millennium Mambo* a jeho předchozími filmy je, že v tomto filmu se lidé nepokoušejí přežít situace, do kterých se dostali kvůli svému společenskému postavení, nebo hříčkám osudu. Místo toho film spíše apeluje na možnost volby a životního stylu. V jeho předchozích filmech se Hou snažil vyhýbat se jednostrannosti hlavních postav. Ani tzv. záporní hrdinové nebyli nikdy úplně zvrácení. Naopak je tomu u hlavní postavy Hao Hao, přítele Vicky (Shu Qi; 舒淇; *Shū Qi*), který se chová jako násilnický, hrubý a žárlivý přítel, jež se záměrně zasloužil o to, aby nedokončila ani základní vzdělání ze strachu, aby na něm nepřestala být závislá. Odmítá pracovat, nezdráhá se ani okrást svého vlastního otce a nedělá nic, kvůli čemu by s ním mohl divák aspoň na chvíli sympatizovat. Ani samotná Vicky si příliš nezasluhuje divákovy sympatie. Je očividně nešťastná ze soužití s Hao Hao, ale nedokáže se vymanit z jeho vlivu. Jak ve filmu sama přiznává, chová se jako by byla jeho osobou hypnotizována a neustále se k němu vrací. Z nějakého důvodu se rozhodne zůstat v tomto vztahu dokud neutratí 500 000 dolarů ze svého majetku. Nakonec se jí podaří Hao Haa opustit a najde si někoho, kdo se o ni skutečně zajímá (přestože si divák stále klade otázku „co jí trvalo tak dlouho...?“).

Taipei zde kontrastuje se zasněženým Hokkaidó v Japonsku. Taipei je zobrazena jako místo plné nočních klubů a podsvětí. Dokonce i byt v Taipei, kde bydlí Vicky a Hao Hao, vypadá jako jeden z nočních klubů. Scény nejsou téměř nikdy točeny na denním světle, všude je přítomné surrealistické osvětlení, neony, nebo blikající světla zářivek. Naproti tomu

38 Udden, 171.

Japonsko je zachyceno přirozeně a s nádechem nostalgie, jak je tomu například při scéně v městečku Yubari. Hou tvrdí, že miluje Taipei, ale má také rád Yubari, protože je tolik podobné Fengshan (凤山县; *Fèngshān Xiàn*; místu kde vyrůstal).

Film *Millennium Mambo* získal v roce 2001 technickou cenu na filmovém festivalu v Cannes. Také byl nominován na Zlatou palmu. Dále získal cenu za režii na festivalu v Chicagu a Ghentu. V neposlední řadě vyhrál cenu za nejlepší kinematografii, nejlepší filmovou hudbu a nejlepší zvukové efekty na filmovém festivalu Zlatý kůň v Taipei.

7.2.

Café Lumière (咖啡時光; *Kāfēi shíguāng*; jap. název: *Kōhī Jikō*)

Café Lumière je výsledkem spolupráce s japonskou filmovou společností Shochiku (松竹株式會社; *Shōchiku*), která po dlouhou dobu zaměstnávala japonského mistra, režiséra a scénáristu Yasijuro Ozu (小津 安二郎; *Ozu Yasujirō*). Při příležitosti stého výročí jeho narození se společnost rozhodla natočit film na jeho počest. K velkému překvapení široké veřejnosti vybraným režisérem, který se měl zhostit tohoto úkolu, nebyl žádný z japonských režisérů, ale byl to Hou Xiaoxian. Možná právě pro Houovy dlouhé statické obrazy je právě on spojován s označením nositele Ozuova odkazu. Přes to všechno můžeme v jejich tvorbě zachytit spoustu odlišností. Na rozdíl od Houa Ozu svou práci zakládá na umění střihu. „Navíc ačkoliv Hou často mluví s respektem o Ozu, není to proto, že by měl tendence se s ním ztotožnit, ale protože závidí, jak úspěšně Ozu dokáže zachytit současné Japonsko, což je něco, co se Houovi nepovedlo se současným Taiwanem. Hou tvrdí, že spousta lidí je srovnává pouze proto, že Hou často používá ve svých filmech domy ve taiwanském stylu, které ovšem také existují na Taiwanu, avšak jinak jsou Hou a Ozu velice odlišní. (Například Hou zmiňuje, že on nepoužívá Ozuovo vyhlášenou nízce posazenou kameru.) Avšak nic z toho ho neodradilo, aby přijal tento úkol a výsledkem je *Café Lumière*.³⁹

Film se natáčel v Japonsku, byli obsazeni japonští herci a celý je pouze v japonštině. Centrem děje je japonská rodina, kde dcera (spisovatelka Yoko) je těhotná a chce vychovávat dítě jako svobodná matka. Otec dítěte je Taiwanec, avšak ve filmu není přítomen. Yoko je spisovatelka a právě sbírá informace o jednom hudebním skladateli. Často se schází s Hajime, což je majitel obchodu s knihami. Tento snímek se nese, co se týče hlavních postav, v Ozuově stylu záhady. Divák například vůbec netuší, jaké jsou pravé pocity Yoko vůči Hajime a

39 Udden, 173.

obráceně, ani se toho příliš nedovídáme o názoru rodičů na její těhotenství. Jako ve spoustě Ozuových filmů i zde je absence jakýchkoliv záchytných bodů v ději. Divákovi nezbyvá než si domýšlet a hádat, jaké jsou pocity hlavních hrdinů.

Film se nese v Ozuově duchu, avšak Houův rukopis je zde jasně rozpoznatelný. Například průměrná délka záběru je 66 sekund, přičemž Ozu nikdy nepřekročil hranici 20 sekund. Ozuova kamera ke konci jeho tvorby byla převážně statická, avšak Hou se zde vrací ke své dřívější tvorbě a u víc než poloviny záběrů je viditelný pohyb kamery a zhruba pětina obsahuje nějakou formu orámování obrazu. Tématicky *Café Lumière* reprezentuje Ozův styl, avšak stylisticky je patrná práce Houa.

Café Lumière je považováno co do současného tématu za jedno z nejuspěšnějších děl, přestože se příliš netýká Taiwanu. Možná je tomu tak právě kvůli kulturní vzdálenosti a nadhledu, s jakým je mu umožněno vnímat Japonsko. Hlavní postava Yoko se snaží vypátrat co nejvíce informací o taiwanském skladateli, který nějakou dobu pobýval v Japonsku, avšak nachází pouze fragmenty a útržky informací, podobně jako Hou o taiwanské historii. Snímek také obsahuje známky Houova filmařského umění. Například ve scéně, kdy Yoko objasní otcí a nevlastní matce, proč se nechce vdát za otce svého dítěte, Hou pečlivě rozestavěl všechny tři postavy v jedné místnosti. Otec je snímán ze střední vzdálenosti na levé straně stolu, zatímco dcera je obrácena čelem ke kameře. Napravo od ní je usazena její nevlastní matka, jejíž hlava je nejblíže kameře a částečně divákovi blokuje pohled na Yoko. Velice působivá v této scéně je otcova mlčenlivost. Když dcera nadhodí nepříjemné téma svého těhotenství, otec okamžitě přestane jíst a až do konce filmu neřekne ani slovo. Tímto nechává diváka v napětí a dává mu možnost, aby si sám domyslel otcův názor na celou situaci. Nejpozoruhodnější moment je dlouhý záběr na vlak v Tokiu. Kamera zaměřuje na Yoko a poté na přejíždí na okno, z kterého vidíme vedlejší vlak ujíždějící stejným směrem, pouze trochu rychleji. Skrz toto okno druhého vlaku vidíme Hajime, který pozoruje okolí a netuší vzájemnou blízkost s Yoko. Tento záběr je symbolem zmeškané příležitosti jejich vztahu, ve kterém si jsou nevědomky velice blízko, a přesto se míjejí.

Café Lumière poukazuje na to, že přes občasnou kritiku Houových současných filmů je Hou stále schopen tvořit zajímavé a dobré filmy i ze současného prostředí Asie.

7.3.

Let červeného balónku (The Flight of the Red Ballon; 紅氣球的旅行; Hóng qìqiú de lǚxíng; franc. název: Le voyage du ballon rouge), (2007)

Let červeného balónku je prozatím Houův poslední film a zároveň první film, který se odehrává mimo Asii, a to v současné Paříži. Také je to bohužel snímek, který nebyl zařazen mezi soutěžní snímky v Cannes v roce 2007. Přesto je to Houův první film, který zaznamenal úspěch v USA, což naznačuje začínající úspěch Hou Xiaoxiana ve státech, kde je Hou doposud poměrně neznámým režisérem.

Film vznikl na základě spolupráce s pařížským Musée d'Orsay a byl inspirován Lamorisseovým filmem *Červený balónek* (1956). Hlavní postavy se ujala francouzská hvězda Juliette Binocheová (v roli Suzanne). Také je to první film, na jehož scénáři po velmi dlouhé době nespocoval Zhu Tian Wen. „Jay Hoberman uvádí, že Hou nepsal pro herce vůbec žádné dialogy, což byl jeho pracovní postup už od počátků jeho tvorby. Klasicky si také ponechává svůj dlouhý záběr – v průměru 75 sekund.“⁴⁰ Avšak většina záběrů je tentokrát snímána pohyblivou kamerou. Nejzajímavější jsou však záběry z přeplněného pařížského bytu. Kamera je většinou statická, soustředí se na obraz jako celek s občasným záběrem na detail. V tomto malém bytě dokázal Hou vytvořit jakýsi svět sám o sobě – Simon si hraje, Suzanne hystericky pobíhá sem a tam a křičí, klavírista v klidu ladí piano a Song se nenápadně pohybuje mezi nimi. Při těchto interiérových scénách Hou využívá svých zkušeností z některých z jeho nejlepších snímků – *Město smutku*, *Loutkář* nebo *Květy Šanghaje*. Dokonce Suzannina profese – loutkářka, má jistou spojitost s Houovými předchozími filmy. Suzanne ztvárňuje čínskou loutkovou hru, přeloženou do francouzštiny, a přebírá své umění od čínského mistra Ah Zhong (skutečné jméno mistra je Li Tian Lu; 李天祿; *Lǐ Tiānlù* - ve filmu je ztvárněn svým synem).

Hou zde v mnoha ohledech ztvárnil sám sebe v postavě Song, Simonovy chůvy. Song je taiwanská studentka filmu v Paříži, která se zároveň stará o Simona. O jejím životě toho moc nevíme, kromě toho, že pracuje na projektu – přepracování původního filmu *Červený balónek* (stejně jako Hou). Nikdy se neúčastní dramatu odehrávající se v Suzannině životě, filmem jen jako by proplouvá, jako tichý pozorovatel. Hou také naznačuje určité limity jejího vnímání – např. Song nikdy nevidí červený balónek, který je neustále pronásleduje. Dokonce ani tehdy, když se objeví za okny bytu, Song je totiž příliš zaneprázdněna pozorováním

40 Udden, 177

počítačové obrazovky.

Mimo jiné *Let červeného balónku* zaznamenal velký úspěch, zčásti proto, že Hou byl opět schopen uchopit téma s určitým nadhledem – v tomto případě kulturním. „Zdá se, jako by si Hou osvojil tento nadhled a dokázal ho zpracovat. *Let červeného balónku* je rozhodně pojat jako film člověka zvenčí, nahlížen z odlišné perspektivy a založen na dislokaci.“⁴¹ Tento film je jen dalším důkazem, který svědčí o tom, že Hou nejlépe pracuje s tématy, která může uchopit z určité vzdálenosti a s jistým nadhledem.

41 Udden, 178.

8.

Závěr

Cílem této práce bylo shrnout život a dílo taiwanského režiséra Hou Xiaoxiana a jeho vliv na taiwanskou i mezinárodní kinematografii. Z režisérova životopisu je patrné, že Hou Xiaoxian se musel ke své kariéře uznávaného režiséra vypracovat od úplného základu. Vyrůstal v poněkud chudé rodině. Přestože ho jeho rodiče podporovali ve vzdělání, kvůli jejich brzké smrti a smrti jeho babičky musel Hou vzít svůj osud do vlastních rukou už v raném věku. Díky své vlastní pili a ctizádosti se dostal na uznávanou Akademii umění v Taipei, která mu otevřela oči a mysl, a začal tak lépe vstřebávat informace a podněty z oblasti filmu. Špatná dostupnost zahraniční kinematografie a informací o filmové tvorbě však způsobila, že se jeho studium omezilo na čerpání informací z nedostatečných a zastaralých čínských publikací a několika přednášek čínských profesorů. Hou jako jeden z mála čínských režisérů té doby nepodstoupil zahraniční stáže v západních zemích, což se na první pohled zdálo být na škodu jeho tvorbě. Právě díky tomu, že své studium a počátky tvorby strávil na Taiwanu, utvořil si tak svůj nenapodobitelný styl a rozpracoval témata blízká místním lidem. Sám později tvrdí, že nelituje toho, že nebyl zahlcen zahraniční produkcí již v raném věku, jelikož díky tomu měl příležitost se plně soustředit na místní taiwanské prostředí a kulturu a zpracovat tak ve svých prvních filmech témata, která mu byla vlastní a blízká.

Shrneme-li jeho tvorbu od prvopočátků, vidíme, jak se témata Hou Xiaoxianových filmů postupně rozrůstají. Během prvních 20 let své tvorby se věnuje pouze problematice Taiwanu a zejména jeho historii. Toto téma bylo nepochybně v 80. a 90. letech velmi aktuální, jelikož se jednalo o dobu politického uvolnění a umělcům byla dána možnost se otevřeně vyjádřit a zpracovávat témata, která byla do té doby naprostým tabu. Hou Xiaoxian byl jeden z prvních, který se této příležitosti ujal a sklidil za to očekávaný úspěch a oblibu místních obyvatel. Postupem času se jeho tvorba začala posouvat za hranice Taiwanu. Nejprve na pevninskou Čínu, ve filmu *Květy Šanghaje*, poté do Japonska ve snímku *Café Lumière*, a dokonce až do vzdálené Paříže v *Letu červeného balónku*. Jistý posun je patrný nejenom v místech, do kterých situoval své filmy, ale i v rozebíraném tématu. V 80. a 90. letech se soustředil hlavně na historické události. Avšak postupem doby se začal odpoutávat od historie a rozhodl se zpracovávat témata, která mu na první pohled nejsou příliš vlastní, jako např. život mladých lidí ve velkoměstech současného Taiwanu (*Millennium Mambo*). Spousta filmových kritiků zastává názor, že by se Hou měl držet témat, která jsou mu vlastní a která

jsou osvědčena v jeho nejúspěšnějších filmech. Jiní se shodují na tom, že Hou v posledních letech své tvorby dokázal široké veřejnosti, že je schopen zpracovávat současná témata, aniž by tím utrpěl umělecký ráz jeho díla.

Podle mého názoru je dobře, že se Houovo dílo posouvá dopředu a nezůstává zakotveno v historii a jeho stylu 80. let. Hou ve svých posledních filmech dokázal, že taiwanská kinematografie snese srovnání s ostatní světovou kinematografií. Jeho poslední filmy působí odlehčeně, a přesto ne banálně. Jeho styl oproti masové hollywoodské a evropské produkci působí lehce, klidně, a přitom vybízí k přemýšlení, aniž by používal patetické či emotivní scény. Jeho hlavními tématy jsou lidé a jejich vztah k místnímu prostředí. Jeho poslední film *Let červeného balónku* zaznamenal úspěch i mezi americkými diváky, což je poprvé, kdy se jeho film setkal s pozitivním ohlasem i v USA. Pevně doufám, že se i česká veřejnost v budoucnu více otevře současné taiwanské kinematografii a že díla Hou Xiaoxiana budou známá i za hranicemi filmových festivalů.

9.

Abstract

In this thesis I focused on the life and work of Taiwanese director Hou Xiaoxian. First part of this thesis is dealing with the biography of the director, then I looked more in detail on the period of Taiwanese New Wave cinema in the film industry and the background, which undoubtedly inspired Hou Haoxian's life and work. In a separate chapter I introduced the characteristic style, technique and the perception of the image, that are the main aspects which make Hou Xiaoxian's work different from the works of other directors. Second half of this thesis is dealing with the separate analysis of Hou's films, divided into several sections according to the period in which they were produced. All the films are introduced in chronological order. The most extensive part is devoted to the film *City of Sadness*, because this film was widely accepted by the Taiwanese and other critics from all over the world. Moreover, this film is important for better and deeper understanding of Taiwanese history. The thesis also contains the analyses of these films: *A Time to Live*, *A Time to Die*, *Dust in the Wind*, *Flowers of Shanghai*, *Millennium Mambo*, *Café Lumière* and Hou's most recent film *The Flight of the Red Balloon*.

Key words: Hou Xiaoxian, Taiwanese New Wave cinema, *City of Sadness*, *A Time to Live*, *A Time to Die*, *Dust in the Wind*, *Flowers of Shanghai*, *Millennium Mambo*, *Café Lumière*, *The Flight of the Red Balloon*.

10.

Filmografie Hou Xiaoxiana

Roztomilé dívky (*Cute Girls*; 就是溜溜的她; *Jiùshì liūliūde tā*; 1980)

Radostný vítr (*Cheerful Wind*; 風兒踢踏踩; *Fēngr tī tàcǎi*; 1981)

Zelená tráva domova (*The Green, Green Grass of Home*; 在那河畔青草青; *Zài nài hépàn qīngcǎo qīng*; 1982)

Svačínář (*The Sandwich Man*; 兒子的大玩偶; *Érzi de dà wán'ou*; 1983)

Chlapci z Fengkuei (*The boys from Fengkuei*; 風櫃來的人; *Fēngguì lái de rén*; 1983)

Léto u dědečka (*A Summer at Grandpa's*; 冬冬的假期; *Dōngdōng de jiǎqī*; 1984)

Čas žít a čas zemřít (*A Time to Live, a Time to Die*; 童年往事; *Tóngnián wǎngshì*; 1985)

Prach ve větru (*Dust in the Wind*; 戀戀風塵; *Liànliàn fēngchén*; 1986)

Dcera Nilu (*Daughter of the Nile*; 尼羅河的女兒; *Níluó Hé de nǚ'ér*; 1987)

Město smutku (*City of Sadness*; 悲情城市; *Bēiqíng chéngshì*; 1989)

Loutkář (*The Puppetmaster*; 戲夢人生; *Xì mèng rénnshēng*; 1993)

Dobří muži, dobré ženy (*Good Men, Good Women*; 好男好女; *Hǎonán hǎonǚ*; 1995)

Sbohem jihu, sbohem (*Goodbye South, Goodbye*; 南國再見, 南國; *Nánguó zài jiàn, Nánguó*; 1996) *Květy Šanghaje* (*Flowers of Shanghai*; 海上花; *Hǎi shàng huā*; 1998)

Millennium Mambo (千禧曼波; *Qiānxǐ Mǎnbō*; 2001)

Café Lumière (咖啡時光; *Kāfēi shíguāng*; jap. název: *Kōhī Jikō*; 2003)

Tři časy (*Three Times*; 最好的時光; *Zuì hǎo de shí guāng*; 2005)

Let červeného balónku (*The Flight of the Red Ballon*; 紅氣球的旅行; *Hóng qìqiú de lǚxíng*; franc. název: *Le voyage du ballon rouge*; 2007)

Jeden den v Taipei (*One Day in Taipei*; 台北的一天; *Táiběi de yī tiān*; 2010).

11.

Bibliografie

Tištěné zdroje:

BAKEŠOVÁ, Ivana, FÜRST, Rudolf a HEŘMANOVÁ, Zdeňka. *Dějiny Taiwanu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

BERRY, Chris. *Chinese Films in Focus*. Londýn: British Film Institute, 2008.

MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Z angl. přel. Tomáš Liška a Jan Valenta. Praha: Albatros nakladatelství, a. s., 2004.

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

VALUŠIAK, Josef. *AMU = DAMU+FAMU+HAMU. Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a televizní fakulta, katedra střihové skladby. 2005.

Elektronické zdroje:

BURNET, Colin. „Parametric Narration and Optical Transition Devices: Hou Hsiao-hsien and Robert Bresson in Comparison.“ 15.12.2010

<http://www.sensesofcinema.com/2004/33/hou_hsiao_hsien_bresson/>, (20.2.2011).

LARRY, Ling-hsuan. „Rural and Urban Dynamics in Taiwan New Wave Cinema - A Comparative Study of Films by Hou Hsiao-hsien and Edward Yang.“ 2.2008

<<http://www.uri.edu/iaics/content/2008v17n2/20%20Larry%20Ling-hsuan%20Tung.pdf>>, (20.2.2011).

ORR, John, prof.. „Style and meaning in the films of Hou Hsiao Hsien.“

<<http://pcast1.ucs.ed.ac.uk/cinemachina/cc150307-2.mp3>>,

(22.2.2011).

REYNAUD, Bérénice. „Scritly Film School – Hou Hsiao-hsien.“ 2000

<<http://www.filmref.com/directors/dirpages/hou.html#city>>, (25.3.2011).

ROSENBAUM, Johathan. „A force Unto Himself (on Hou Hsiao-Hsien).“ 2.6.2000

<<http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6393>>, (23.2.2011).

SCHARRES, Barbara. „The films of Hou Hsiao-hsien.“ 6.2000

<<http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=26088>>. (22.2.2011).

WOOD, Sophie. „Hou Hsiao-hsien.“ 10.12.2006 <[http://www.roc-taiwan.org/CZ/ct.asp?](http://www.roc-taiwan.org/CZ/ct.asp?xItem=17427&ctNode=1127&mp=147&nowPage=16&pagesize=15)

[xItem=17427&ctNode=1127&mp=147&nowPage=16&pagesize=15](http://www.roc-taiwan.org/CZ/ct.asp?xItem=17427&ctNode=1127&mp=147&nowPage=16&pagesize=15)>, (26.2.2011).