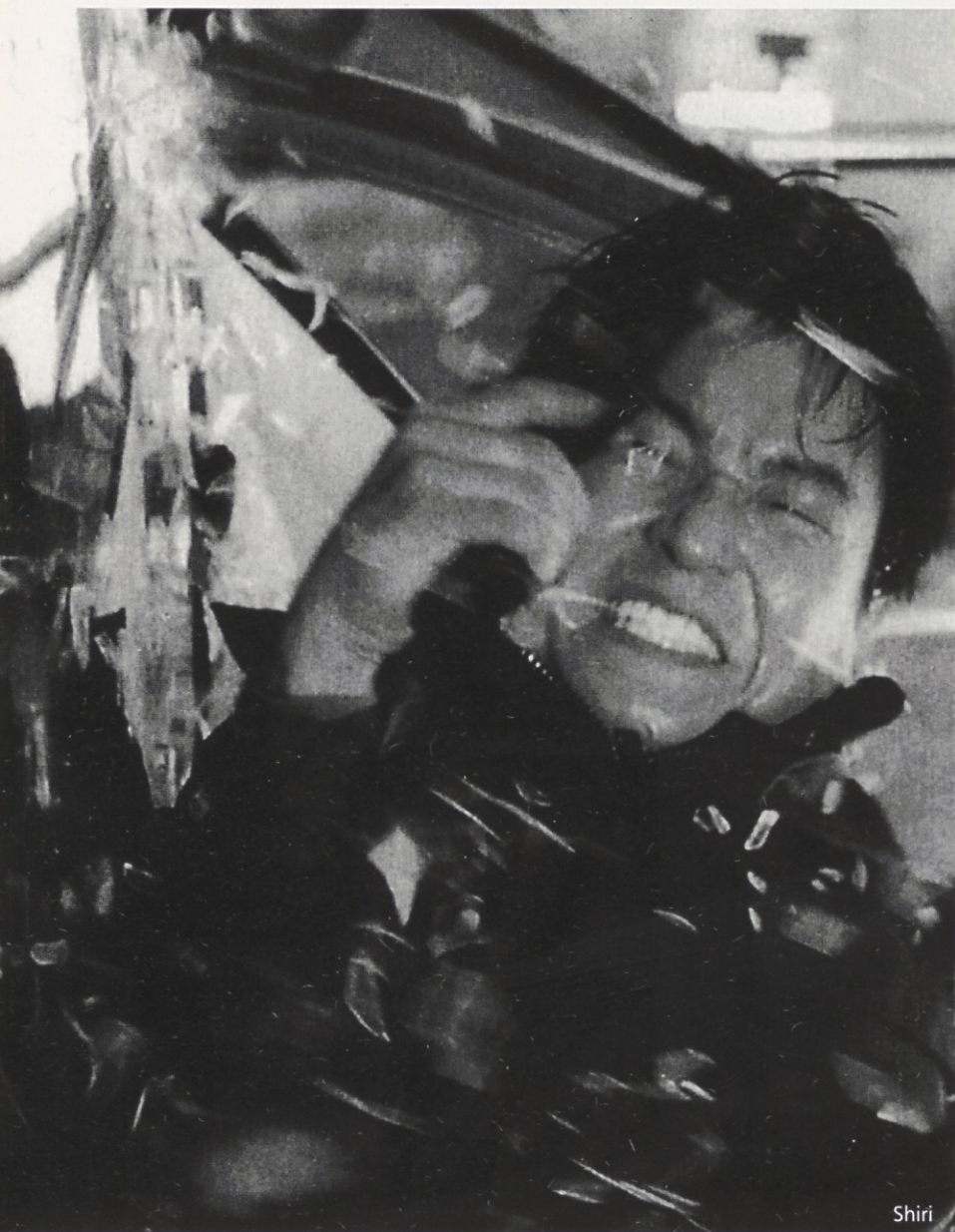


# "virtualni vzhodnoazijski kino": johnnie to in ostali



Shiri

Kot je že skoraj v navadi, izkoriščamo minuli festival daljno-vzhodnega filma v Vidmu za splošen oris položaja vpletenih kinematografij, ki so se v minulem letu zdele vse po vrsti nekam prerrojene, osvežene in polne moči, ne pa tudi nujno zanimive ali dobre. Tako smo priče renesansi južnokorejske, tajske in singapurske kinematografije; Hongkong zlagoma okreva, Kitajska in Tajvan vzdržujeta tempo, Japonska pa je v polnem ekspanzionističnem zamahu. Za redko dragocenost se je izkazal skrčeni pregled severnokorejskega filma, odvrtil pa se je tudi samotni vietnamski film, ki kljub vsemu morda signalizira boljše čase za svojo domovino. Ob vsej raznovrstnosti pa moramo poudariti, da je glavno vodilo politike festivalskega selektorja Dereka Elleya, ki skuša videmski avditorij za en teden spremeniti v "virtualni vzhodnoazijski kino s sporedom filmov, ki jih ima priložnost videti povprečen gledalec na drugem koncu planeta...", dolgoročno gledano kratkovidno, saj smo v končni fazi soočeni z, žal, precej banalnim okusom samega selektorja, še pred tem pa se spomnimo, da povprečnega gledalca na kateremkoli koncu planeta povprečni filmi oddaljenih kinematografij verjetno zanimajo še manj, kot povprečni filmi, ki se snemajo pri njem doma. Pa četudi z nekaj eksotizma tolerira revščino, ki bi jo doma preklel.

Skratka, preprost prerez devetih kinematografij, kopice žanrov in širokega razpona produkcijskih načinov stežka ponudi nadpovprečne filme. Rutinski ponudbi naj zatorej sledi rutinski pregled.

## Severna Koreja

Dva med nadpovprečnimi filmi je pričakovano prispeval To Kei-fung alias Johnnie To, najbolj zanimiv režiser aktualne hongkonške kinematografije, po enega ali dva je prispevala še vsaka izmed devetih dežel, zlasti že omenjena Severna Koreja. Slednja še v tem trenutku goji avtentičen leninski ideal kina, cepljen na vsakovrstne žanre – od ruralne melodrame do *swordfighta* po klasičnem hongkonškem vzoru, kar seveda vodi v nepopisne anahronizme in bizarne komunistične halucinacije, ki presunejo tudi poznavalce najbolj obskurnih plati filmske zgodovine. Da je kakršnakoli filmska produkcija v Ljudski Republiki Koreji v celoti poddržavljena, najbrž ni potrebno posebej poudarjati, kot zanimivost pa omenimo, da je sedanji načelnik države Kim Jong-il svojo administrativno kariero leta 1965 pričel kot načelnik Korejskih Filmskih Studijev v tedanjem očetovem režimu. Kakorkoli že, filmi posneti v sedemdesetih se od filmov posnetih v devetdesetih ne razlikujejo bistveno, saj oboji izgledajo, kot da so bili posneti kar leta '65. Temu vzrokuje tudi avtohton tip filmskega traku, ki so ga za potrebe glorifikacije barvitosti revolucije v opoziciji *technicolorju* podobno kot Sovjeti razvili tudi Kitajci in ga pozneje ponudili Severni Koreji. Tehnologija, ki so jo izumitelji sami opustili že

nil baskar

kakšnih dvajset let nazaj, je v Severni Koreji čudežno vztrajala še v devetdesetih letih.

### Južna Koreja

Onstran najbolj varovane meje na svetu je liberalizirana Južna Koreja v zadnjih petih letih doživela pravi kinematografski preporod, ki jezdi na valu trenutnega novega ekonomskega blagostanja – tako so lani domači filmi zaslužili dobrih 40% tržnega deleža (leto pred tem je delež dosegal 26%), med njimi pa velja omeniti zlasti toboganski triler Jackyja Kanga **Shiri**, ki je na domačem terenu po obisku posekal celo Cameronov **Titanik**. Zanj in za večino ostalih korejskih filmov velja, da po tehničnih vidikih produkcije prav v ničemer na zaostajajo za Hollywoodom – kar je pri domačem občinstvu predpogoj za uspeh; kar se tiče scenarijev, je formula zaenkrat preprosta: *Shiri* je izpeljanka urbanega terorističnega trilerja z odštevanjem (**Black Sunday**), **Tell Me Something** režiserja Changa Yoon–hyuna je temačna psihološka srhljivka (**Seden/Seven**), **Phantom, the Submarine** (Min Byung–chun) pa, kot naslov zgovorno priča, podmorniški akcioner (**Škrlatna plima/Crimson Tide**). Bolj zanimive in predvsem obetajoče se zdijo neodvisne produkcije, denimo **Attack the Gas Station** (Kim Song–jin), **My Heart** (v režiji veterana korejskega filma osemdesetih let Baeja Chang–hoja), **Kazoku Cinema** (Park Chul–soo) ali **Girls Night Out** (Im Song–soo). Kljub vsemu pa je tudi visokoproračunski južnokorejski film ("visokoproračunski" pomeni v Koreji med 3 – 5 milijoni USD) dovolj gledljiva in vizualno inventivna roba, predvsem pa je manj žaljiv za inteligenco kot je to v navadi pri njegovih vzornikih.

### Tajska

O "Ring efektu" in trendu "Saiko Horaa" šokerjev, ki je iz Japonske preko Južne Koreje zmagoslavno zajel tudi azijski jugovzhod, berite v sosednjem besedilu Jurija Medena, med vidne odmeve pa opazovalci umeščajo lansko tajsko uspešnico **Nang Nak** Nonzeeja Nimibutra, efektno grozljivko z okusno fotografijo in zvokom ter precej trapastimi zasuki. Sicer pa se zdi, da se tajska kinematografija hitro konsolidira in povzema razvoj ostalih regionalnih žepnih filmskih sil (J. Koreja, Singapur). Drugi tajski film, **6IXTYNIN3** režiserja Pen–eka Ratanaruanga, je sveža in domiselna urbana kriminalka, ki se ne zaustavlja pri žanrskih omejitvah, temveč zlagoma inkorporira širši družbeni kontekst, v čemer je nujno kritična.

### Singapur

Iz Singapurja prihaja simpatična mestna drama **Eating Air** režiserja Kelvina Tonga, ki uspešno spaja miniaturno mladostniško ljubezensko zgodbo s socialnim tkivom singapurskega predmestja in priključuje v spomin **Upornike neonskega boga** (Rebels of the Neon God, 1992) Tsai Ming–lianga ter **Made in Hong Kong** (1997) Fruita Chana.

### Tajvan

Tajvan je v selekciji Dereka Elleya pomenil bolj malo, kot ekskluzivno odkritje se je ponujal **The Personals** Chena Kou–foja, sicer dobro zastavljena psevdodokumentarna drama samske medicinske sestre srednjih let, ki preko oglasa v časopisu išče primerne partnerja, a se film utopi v predvidljivih in razvlečenih razgradnjah introspektivnega čustvovanja, ki v kontekstu sodobnega tajvanskega filma nikakor ne prepričajo.

### Kitajska

Celinsko Kitajsko sta predstavljala vsaj dva dobra filma, če smo ostale odpisali bodisi zaradi privlačno zakamuflirane, a toliko bolj perfidne režimske motivacije (**Thached Memories** Xuja Genga) ali splošne preproščine, ki so jo ponujale od države producirane komedije in drame, ljudstvu namenjeni razvedrilni sedativi.

Svetli izjemi sta torej dve: **Lunar Eclipse** mladega začetnika Wanga Quan'ana ter **Shower** Zhanga Yanga, posneti v

produkciji kitajske neodvisne hiše Imar Films Co., podprte z ameriškim kapitalom s sedežem v Pekingju, ki je lani že predstavila svoj prvenec **Spicy Love Soup**. Podobno kot slednji je tudi *Shower*, žal, v mnogočem prototip festivalskega ljubljence občinstva, ki bo poleg rotterdamske nagrade občinstva kakšnega podobnega priznanja gotovo še deležen. Žal zato, ker film zaradi idealnega razmerja politične, kulturne in sentimentalne komponente ne preseže obetavnih zastavkov, režiser pa namesto vizije ponuja obrtno korektnost in preverjene prijeme. Če izdamo, da se film odvija v pekinškem javnem kopalšču, tradicionalnem prizorišču moške solidarnosti, ki iz moderne kitajske družbe izginja, z njim pa izginja tudi njegova klientela šestdeset–in–več–letnikov, med katerimi je tudi protagonistov oče, in da imamo opravka še z umsko malce zaostalim bratom, potem je najbrž vse razvidno. Seveda ima film v luči navedenega vse možnosti za uspeh tako pri občinstvu kot kritiki.

Bolj razveseljiv je **Lunar Eclipse**, intimna drama, ki se oglašuje kot: "Two stories, one woman/Two women, one story", kar sicer zveni dovolj poznano, a se v izteku izkaže za mnogo več. Tisto več je enkratna atmosfera, ki jo film zgradi preko pretanjene fotografije, eliptične montaže in neobičajnih, že skorajda nadrealističnih situacij. Ključen je tudi prispevek obeh igralcev – markantnega Wuja Chaa, še zlasti pa talentirane Yu Nan, ki je v film prišla naravnost iz akademije. Film sicer kakšno malenkost dolguje Antonioniju ali celo Kieslowskemu, a uspe s svojo zadržano lepoto prepričati in na svojstven način zapeljati gledalca. Režiser Wang Quan'an, ki sicer izhaja iz Xi'anskih filmskih studijev, poleg Pekinga drugega žarišča kitajske filmske produkcije, se zna znotraj konteksta režiserjev šeste generacije, kjer se bo hočeš nočeš znašel, izkazati za enega zanimivejših avtorjev.

### Hongkong

Hongkonško filmsko industrijo je v zadnjem letu zajel precejšen optimizem, saj se obiski kinematografov in izkupički družb prvič v petih letih niso še zmanjšali, temveč vztrajajo na predlanskih vrednostih. Produkcija filmov poleg tega narašča in bo z pojavom prenovljenih investorjev, kot sta denima panazijska medijska konglomerata Media Asia in China Star, letos dosegla kakšnih 100 filmov. Poglavitni razlog je seveda nova mrežna ekonomija, ki se na področju popularne kulture hrani z priljubljenostjo pevcev in igralcev, katerih spletne strani dosejajo astronomski obiski tudi v širšem kitajsko govorečem azijskem prostoru. Posel je tako donosen, da lokalna mrežna podjetja vlagajo denar v produkcijo filmov, da bi si zagotovila mamljivo vsebino za spletne strani. Nekateri načrti so še bolj ambiciozni: trdka Star East načrtuje spletni portal, ki bo gostil fanovske strani stotih priljubljenih hongkonških umetnikov, Yahoo HK in China Star pa bosta v *download* kmalu ponudila kopico skompresiranih hongkonških filmov. Industrij se torej pišejo boljši časi, vsi pa se strinjajo, da zlato obdobje osemdesetih let ni ponovljivo, saj so investitorji zaradi tveganih monetarnih gibanj v Aziji bolj previdni pri produciranju filmov in od režiserjev prvič v zgodovini lokalne filmske industrije zahtevajo tudi scenarije. Do včeraj je bil v Hongkongu scenarist navadno le izkušen zapisovalec režiserjevih idej, mnogokrat pa je v procesu nastajanja filma popolnoma umanjkal, saj je režiser igralce ustno seznanil z vlogami in dialogom pred ali celo med samim snemanjem. Scenarist, ki bi pisal 'spekulativne' scenarije in jih nato ponujal producentom, bi tako preživel le stežka. Najpogosteje je producent odločil, katere zvezdnike bi rad združil v filmu določenega žanra, izvedbo ideje pa prepustil scenaristu in režiserju. Seveda so obstajale tudi izjeme, zlasti med generacijo hongkonških "novovalovskih" avtorjev, denimo Ann Hui, Stanley Kwan, Allen Fong in drugi, ki so filme snemali po povprej napisanih scenarijih, seveda pa govorimo o dramsko in družbeno motiviranih in predvsem bolj premišljenih filmih. A kakorkoli že, tovrstna produkcijska politika izumira, z njo pa tudi eden najprepoznavnejših atributov hongkonškega filma,



Running Out of Time

njegova vitalnost in nenačrtna spontanost kot plod trenutnih prebliskov režiserja in ekipe. Žal izginja tudi določen tip "fizične kinematografije", s čemer mislimo filme borilnih veščin, ki so od sredine devetdesetih let poniknili med bolj konvencionalnimi žanri. Organska povezava kantonske kinematografije s prakso borilnih veščin je bila mogoče le v sistemu hiperprodukcije, ko je serijsko bljuvanje filmov zagotavljalo stabilen dobiček in preživetje velikemu številu dejanskih praktikov, kaskaderjev in koreografov, ki so danes v veliki meri ostali brez dela. Danes zvezde pač niso več mojstri borilnih veščin, ki se za silo znajdejo tudi pred kamerami, temveč igralci in pevci, ki se za silo obvladajo tudi kakšno borilno figuro.

Te tranzicije se dobro zaveda tudi eden zadnjih hongkonških zvezdnikov minule generacije Jackie Chan, ko v svojem zadnjem filmu **Gorgeus**, sicer solidni romantično akcijski komediji, borilne sekvence skrbno dozira in jim daje že skorajda prestižni značaj. Dejanska fizična veščina, ki je bila nekoč za ambicioznega igralca predpogoj vstopu v industrijo kantonskega popularnega filma, je tako danes kvečjemu le še nostalgični atribut minulih časov.

#### Johnnie To

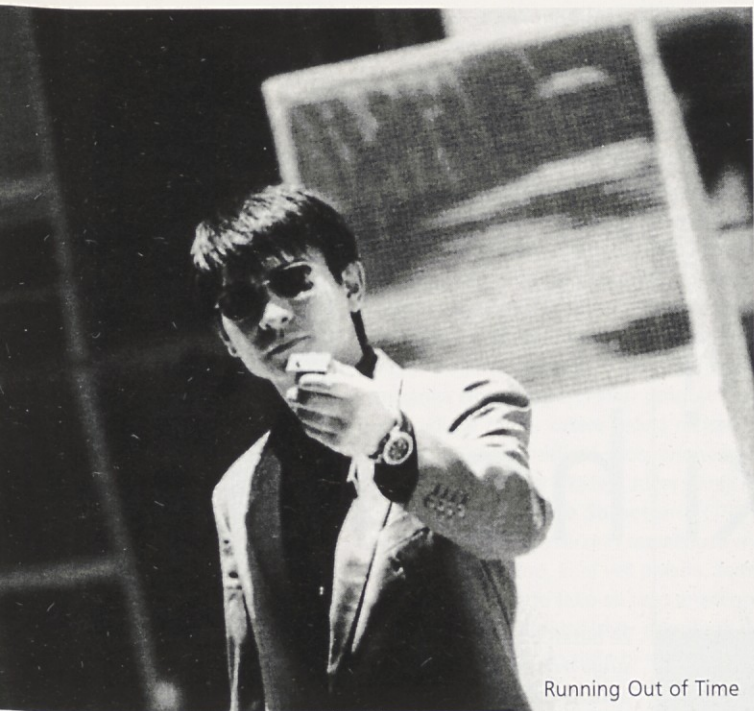
Tudi nasplošno se zdi, da se je hongkonški film rešil "zastonskega" nasilja in pričel bolj spoštovati funkcijo scenarista. Zanimiv je primer produkcijske hiše Milkyway Image, pod vodstvom že omenjenega producenta in režiserja Johnnieja Toja, ki je za potrebe svojega zadnjega filma **Running Out of Time** septembra lani uvozil dva francoska scenarista, Laurenta Cortiauda in Juliena Carbona. Četudi je bil To na koncu razočaran nad njunim "hollywoodskim" izdelkom in je scenarij predal hišnemu scenaristu Yau Nai-hoju, ki ga je popolnoma spremenil, anekdota priča o miselnem zasuku hongkonških režiserjev, ki jih je pričela skrbeti kakovost, predvsem pa celovitost njihovih scenarijev.

Milkyway Image je kotišče talentov, ki zadnja leta s svojimi urbani akcijskimi trilerji in kriminalkami prenavlja in osvežuje žanr. Družbo sta 1997 osnovala Johnnie To in producent/scenarist/režiser Wai Ka-fai, ko sta med delom na televiziji prepoznala podobne filmske vizije in nujnost neodvisne produkcije. Milkyway je šolski primer kreativne in dobro naoljene skupine ustvarjalcev (Johnnie To, Wai Ka-fai, Patrick Yau, Yau Nai-ho in igralec Lau Ching-wan) in tehnikov, ki vsaki produkciji vtisnejo svoj prepoznaven pečat. In če je Tojev opus med njimi dosedaj najbolj zanimiv in obsežen, mu posvetimo še besedo ali dve.

Johnnie To se izmojstri v dvajsetletnem delu na televiziji, prvo priložnost pa izkoristi leta 1978 z filmom **Enigmatic Case**. Nezadovoljen s svojim režiserskim znanjem se vrne na televizijo in zares debitira šele leta 1986 z horror komedijo **Happy Ghost III**. Nato dobro desetletje režira vse po vrsti: drame, *gong fu pian* in urbane akcionerje, med presežki pa velja omeniti sijajno družinsko dramo s Chow Yun-fatom **All About Ah Long** (1989), tipično hongkonški *over the top* fantazijski akcioner **The Heroic Trio** (1992), nadpovprečen kung-fu **The Bare-Footed Kid** (1993) in spodobno dramo o gasilcih **Lifeline** (1997), kjer prvič režira svojega priljubljenega igralca Lau Ching-wana. Medtem se To uveljavi kot producent: **Beyond Hypothermia** (1996), **Too Many Ways To Be No. 1** (1997, Wai Ka-fai), **The Odd One Dies** (1997), **Longest Nite** (1998) in **Expect the Unexpected** (1998, vse Patrick Yau). Filme navajamo, ker vsi nosijo močan Tojev pečat, pri **Longest Nite** in **Expect the Unexpected** v končni fazi režijo dejansko vzame v svoje roke, medtem ko Patrick Yau opravlja le nalogo direktorja lokacij. Zares pa To impresionira leta 1998 z **A Hero Never Dies** in suvereno nadaljuje z lanskima **The Mission** in **Running Out of Time**.

*The Mission* je na prvi pogled dovolj direktno in stilistično izpopolnjeno posvetilo francoskemu gangsterskemu filmu šestdesetih in sedemdesetih let – a če se je Melvillovemu **Samuraju** (Le samourai, 1967) poklonil že notorični John Woo v kultnem **Killerju** (1989), Tojev *Mission* bolj kot individualnega herojskega borca rekreira melvilovski motiv skupine profesionalcev (**Hazarder Bob/Bob le flambeur**, 1953; **Rdeči krog/Le cercle rouge**, 1970). Imamo torej pet poklicnih kriminalcev, ki jih za osebno zaščito najame ogroženi šef triade. To je tako rekoč vsa zasnova filma, preostanek predstavlja pričakovanje napada fantomskih atentatorjev, ki se večkrat res zgodi in ekipo na koncu pripelje do skritega naročnika atentata in obračuna. A ves ta premočrtni razvoj zgodbe se v končni fazi pokaže za nepomembnega, saj pravi fokus filma vseskozi vztraja na subtilnem razmerju moči med petimi možmi, ki se naposled poruši zaradi prestopka najmlajšega med njimi (fant se povalja z šefovo ženo). In šele tu se ritem filma naposled zgosti, nastopi drama petih molčečih mož z neberljivimi obrazi in povsem nepredvidljivim koncem.

Kljub obilju referenc in za režiserja dovolj novim prijemom pa ostaja *The Mission* prepoznavno Tojevski film, torej podložen s subtilnim humorjem in do abstrakcije izčiščenimi žanrskimi kodi. Značilna je tudi skorajda ironična uporaba glasbe, minimalističnega in smešno preprostega lajtmotiva, ki z drobnimi variacijami odzvanja skozi cel film in skorajda zanika svojo utečeno dramsko funkcijo *drsnih rezov*, te žlahtne figure čiste žanske govornice, ki so Toju tudi sicer pri srcu. Zares unikatna (tako v kontekstu hongkonškega žanrskega filma kot Tojevih predhodnih filmov) pa je Tojeva disciplinirana in minimalistična režija, ki privilegira molk pred poplavo besed; prezenco protagonistov pred igro; statično in abstraktno akcijsko koreografijo pred frenetičnim delom kamere, tako značilnim za hongkonški film; čakanje in suspenzijo filmskega časa v korist banalnih dogodkov; skupino in dogodkovne relacije pred psihologijo subjekta. Najlepše primere seveda najdemo v akcijskih sekvencah, ki bruhajo nenapovedano, brez napete in ekspresivne predigre – preprosto se *pripetijo*. Ponekod se odvijajo prehitro, da bi jim pogled lahko sledil – dobesedno kot hipen odsev napadalca v kovinskem stebru –, drugod se filmsko polje razpre daleč v lastno globino ali je, nasprotno, prebodeno z redkim bližnjim planom, spet drugič pa je dogodek raztresen po prostoru, ki ga v trajanju kadriranje vedno bolj zakriva, namesto da bi ga, kot ima navado in funkcijo klasični razrez, opisovalo. Trenutek katarzične konfrontacije tako postane neoprijemljiv in hipen abstraktni sprimek poetične lepote, presežni estetski incident, odrešen nareka naracije. In še takrat, ko je trenutek herojske akcije nevarno prisoten, režiser "heroja" opiše kot klinično natančega in neprizadetega profesionalca, ki napadalca ulovi



Running Out of Time



The Mission: Johnnie To (desno)

živlega, medtem pa ogrozi življenja svojih kolegov (obračun v opuščeni stavbi).

Če je kdaj obstajalo kaj takšnega kot zbirka zenovskih koanov za gangsterje, potem je *The Mission* idealen filmski približek. Odrešen individualistične tragike samotnega heroja – kot vsaka prava *fabula* (bi lahko rekli kar basen z kriminalci namesto ljudi?) namreč nujno prinese pedagoški happy end, ki nikakor ne pripada fatalističnemu univerzumu melvillovskega ali celo samurajskega subjekta, temveč igrivemu in paradoksalnemu univerzumu mojstra in učenca (ali večih mojstrov).

Statična in ploskovita geometrija, nazorna in reducirana prizorišča, odsotnost motečega in zavajajočega dialoga ter igriva in repetitivna glasba v tej luči seveda niso več umetniške stilistične kaprice, temveč osnovni zahtevek Tojevega učnega procesa, ki nas uči le svoje zgradbe.

Tretji Tojev lanski film (spomladi je posnel še en film – **Where a Good Man Goes**, ki pa v Evropi še ni doživel premiere), *Running Out of Time*, je za režiserja mnogo bolj tipičen in ne prinaša bistvenih presežkov. V osnovi gre za nadgradnjo mehanizma *A Hero Never Dies*: dva močna individualca, tokrat vsak na svoji strani zakona, se cel film igrata slepe miši, ki dobivajo s kemijo obeh igralcev, hišnega karizmatika Lau Ching-wana in velepopularnega hongkonškega igralca in pevca Andyja Laua, skorajda erotične podtone. Junaka v pozicijah sicer nista več enakovredna, saj se bolelni kriminallec (Andy Lau) z omejenim rokom trajanja načrtno poigrava z živci stoičnega pogajalca (Lau Ching-wan), da bi sē na koncu med njima spletla prav posebna povezava, ki preraste njun načelni antagonizem. Nič posebno novega, le Tojeve narativne zasede in prezenca obeh igralcev, ki zagotavljata nadpovprečno žanrsko blago. Drugače je film dokaj podoben ostalim Tojevim produkcijam; labirintska, a za odženek manj mračna mizanscena, kot je v celoti vedrejša tudi prevladujoča atmosfera filma. V ušesa zopet bode himnični napev, ki si ga To tokrat izposodi kar pri Morriconeju – herojska komponenta je v svoji patetiki tako zopet pod vprašajem. Vsekakor gre upoštevati, da je film nastal v bolj komercialni produkciji konglomerata China Star, še vedno pa se zdi preveč enigmatičen za širšo potrošnjo.

Če je Tojev največji dosežek, *A Hero Never Dies*, sarkastičen epitaf specifičnemu hongkonškemu žanru "herojskega prelivanja krvi" (*heroic bloodshed*), ki znotraj utečenih formalnih konvencij skriva nepredvidljive zasuke in premislek žanra, sta oba pričujoča naslednika vsaj na istri ravni ali v primeru *The Mission* še veliko več; še najmanj, kar lahko končno rečemo je, da imamo opravka z dovolj eklektičnim

režiserjem, ki iz bogate metodologije hongkonškega filma pobira najboljše in na svojstven način oživilja žanr ter ga pospremi z relevantnim premislekom. In kot se je določeno obdobje kantonske kinematografije končalo, a prav v izteku tudi najbolj pluraliziralo, se množi in raz-množuje tudi kinematografija Johnnieja Toja. Najboljše pri vsem pa se zdi to, da vsak izmed novih odcepov vodi v svojo pravo smer. •