

# MOGOČNA AZIJA, SUROVA AZIJA: DEŽELE IZOBILJA

OLAF MÖLLER

PREVOD: MAJA LOVRENOV



Third Sister Liu

Toda spremembe, ki jih Italija potrebuje, so se šele imele začeti. Tak poster pa ima z Italijo opraviti le toliko; sranje je širše, časi so hudi: tak poster se lepo vklaplja v to, da Yesilcumski (turška produkcijska hiša) *blockbusterji* služijo na račun protizahodnih, antisemitskih in protikrščanskih čustev – očitno imajo nekateri dovolj tega, da so le podljudje v ideologiji *blockbusterjev* sanjske dežele, kakor tudi tega, da je LR Kitajska pred kratkim prepovedala *Spomine Gejše* (Memoirs of a Geisha, 2005), ne zato ker bi bil ta film odvraten primerok orientalističnega dolgočasja,

»NE KITAJSKIM IZDELKOM« JE Z ZIDOV V SREDIŠČU UDIN KRIČAL KUP PROPAGANDNIH POSTERJEV SEVERNE LIGE, KO SE JE V TEM FURLANSKEM GLAVNEM MESTU 21. APRILA ODPRL 8. FAR EAST FILM FESTIVAL – VOLITVE SO BILE KONČANE IN ODLOČENE, ČETUDI SE JE BERLUSCONI VES IZ SEBE TRUDIL UPORABITI BUSHEVO TAKTIKO NA PRODIJU ...

ampak ker v njem Japonce igrajo kitajske zvezde (čeprav je ena od teh Kitajcev zares Malezija ...).

Nasprotujoč temu duhu časa bi se lahko Far East Film Festival (FEFF) vzpostavil kot vodilna sila v mednarodni kulturi zahodnih festivalov, specializiranih za azijske kinematografije. Razlog za to postane očitno takoj, ko preučimo program festivala: FEFF s svojim poudarkom na »popularni kinematografiji« prikazuje filme, ki jih večina ostalih festivalov in tudi kinotek dandanes navadno ignorira, kar pomeni, da to zagotovo ni mesto za ljudi, ki bi iskali klone ali posnemovalce Jiaja Zhang-keja, t.j., za kustose in programske vodje, ki skušajo najti take stvari, ki brez težav ustrezajo dominantnemu diskurzu in v luči njegove omejenosti precej orientalističnim predstavam azijske kinematografije. Medtem ko je dominanten diskurz še kar zapet (nekateri bi rekli strog in odločen glede svoje estetike ...), je FEFF velikodušen: njegov duh se razteza od blage satire *D»Anothers* (2005), svobodomiselnega, norega filma Joyce Bernal z Vhongom Navarrom v glavni vlogi; do domačno ostre izumetničenosti *Dear Dakanda* (Puensanit pheuan sanit, 2005), super-konvencionalnega filma Khomkrita Treewimola; do silovito naturalističnega zadnjega filma Yanga Yazhouja, *Loach Is Fish Too* (Niqiu ye shi yu, 2005), avtorja, ki je izjemno priljubljen pri gledalcih v LR Kitajski, ampak komaj znan zunaj države; do rahločutnosti in skrbnosti naravnost populističnega *Linda Linda Linda* (2005) Yamashite Nobuhiroja, dela, ki je med tukaj ponujenimi filmi kanonu najbolj primerno; do genija Meikeja Mitsuruja, čigar levičarski *double bill Bitter Sweet* (2004) in *The Glamorous Life of Sachiko Hanai* (Hanai Sachiko no karei no shogai, 2005) – prvi izredno nežen, ganljiv in pameten izsek iz odraslega življenja; drugi nenavadna politično-filozofska farsa – je bil med vrhunci letošnje izdaje festivala. Mednarodna skupnost, ki se zbira na FEFF-u, je torej sestavljena večinoma iz resnih specialistov, akademikov, kakor tudi novinarjev, dejstvo, ki ga je festival začel upoštevati v nedavnih izdajah tako, da je resno razširil svojo sekcijo retrospektiv. Medtem ko





Desno: Singing Lovebirds  
Spodaj: Rampo Noir



je v zgodnjih letih festival novejšim avtorjem posvečal le manjše poklone, zdaj pripravljajo nekoliko večje zgodovinske programe, v tej izdaji še kar neroden, toda deloma prijetno poučen in v celoti izredno, izredno zabaven pregled glasbenih filmov iz te regije.

Ena od prednosti/slabosti FEFF-a je njegova heterogena sestava programa: ni vidnega jasnega estetskega koncepta – seveda ima vsaka produkcijska kultura svojo agendo –, izbira filmov je odvisna od selektorja za vsako posamezno državo – čeprav bi bilo zanimivo vedeti, kdo dejansko določi število mest, ki so na voljo vsaki državi ... Za nekatere – posebej Marka Schillinga za Japonsko in Tima Youngsa za Hongkong (PAR) – se zdi, da težijo k bolj raznovrstnemu preseku letne produkcije v »svoji« državi, medtem ko se zdijo drugi – kot Darcy Paquet za Republiko Korejo in Anchalee Chaiworaporn za Tajsko – hudičevo odločeni, da zadovoljijo vse po vrsti s tonami industrijskih zlahtnih odpadkov (zagotovo se v Koreji in na Tajskem dogaja več!); izbor del iz LR Kitajske – ki ga je opravila trojka Maria Barbieri & Shelley Kraicer & Maria Ruggieri – je ponavadi najmanj predvidljiv in je bil letos presenetljivo skop, medtem ko je bil izbor s Filipinov – po zaslugi Rogerja Garcie – sam po sebi premajhen v primerjavi z drugimi državami glede na pomembnost Pinovske (Filipinci doma in po svetu) filmske industrije; Tajvan in Singapur, zadnja in nekako najmanj pomembna, nista zares stalnici festivala: da obstaja vsakoletno poročilo o obeh v

– izjemno uporabnem – katalogu, ne pomeni, da je vsakič na programu tudi kak njun film; Malezijo, Indonezijo in Vietnam FEFF v programu in katalogu tako rekoč ignorira, izjema gor ali dol, verjetno zato, ker nobena nima filmske industrije kot take – ampak te nimata niti Tajvan in Singapur ...; vsi naredijo nekaj filmov na leto – kar je neke vrste izgubljena priložnost: če bi imeli na programu film (ali dva ali tri) iz teh držav, bi to zagotovo obogatilo program – npr., do zdaj islamska stran te regije na FEFF-u ni bila zastopana –, dvignilo bi razumevanje kompleksnosti v regiji, kot tudi privabilo nove gledalce k festivalu (kakor kaže primer majhnega, dosledno zanimivega festivala CineAsia v Kölnu, ki je v svoji zadnji izdaji radikalno razširil obseg in tako dosegel nepričakovan uspeh, ker ni ustregel le fenom in fenicam – najmanj zanesljivemu segmentu občinstva, ki si ga lahko zamislimo, zaradi njihove znane brezbriznosti do kinodvoranske izkušnje –, ampak tudi ljudem s širšim kulturnim zanimanjem za Azijo).

Medtem ko se lahko programska politika FEFF-a, namreč prepuščanje stvari v roke selektorja vsake države, obnese v primeru sodobne kinematografije, pa je povzročila nekaj problemov v letošnji retrospektivni sekciji. Mark Schilling, na primer, je izbral priložnost, da je postregel še z dodatno porcijo akcijskih filmov produkcijske hiše Nikkatsu (lanskoletna retrospektiva na FEFF-u), pod pretvezo poklona Inoueju Umetsuguju, ki je bil predstavljen kot mojster mjuziklov (no, niso bili vsi Inouejevi filmi na FEFF-u del programa mjuziklov, ampak vseeno ...). Zdaj ne moremo reči nič proti poklonu Inoueju kot takemu, razen da ni posebne omembe vreden režiser: je izurjen profesionalc, ki je posnel okoli 12 še kar v redu filmov, nekateri od teh so zgodovinsko pomembni v žanrskem smislu, ampak to velja tudi za množico

filmov Leslieja Selanderja, še posebej ker je Inoue še vedno živ in je lahko tudi prišel. Toda: glede na to, da nekateri pomembnejši japonski režiserji mjuziklov niso bili zastopani na programu – Sugie Toshio, Sugawa Eizo, *kayo eiga* (vrsta mjuzikla) *meisterkatsudoya* (mojstrski obrtnik) Sasaki Yasushi ... –, enako kot so popolnoma zaobšli določene še kar pomembne podžanre/trende/modne muhe kot *sannin musume eiga* (vrsta mjuzikla) –, se zdi poudarjanje Inoueja več kot le rahlo pretiravanje. To zagodrnjano: to je bila v enaki meri posledica Schillingovih strasti kot dejstva, da je veliko stvari, ki so umanjale, producirala hiša Toho, kar naj novinec bere »neznosni za sodelovanje in super-dragi«; to pomeni, da so z vztrajanjem pri hiši Nikkatsu (in Shochiku, še en studio, s katerim je nekoliko lažje poslovati) sledili liniji najmanjšega odpora.

Dodaten problem je bil, da so samo tri osrednje države FEFF-a dejansko imele nekaj takega kot kulturo mjuziklov: Japonska, Hongkong in Filipini; druge – predvsem Kitajska – so imele drugačne kulture kinematografij mjuzikla, če sploh: vtis je bil, da so bile produkcije iz Tajske, Koreje in Tajvana predstavljene le iz nekakšnega čuta dolžnosti kot neke filmsko zgodovinske nuje, medtem ko so se Filipinov odkrižali s pičilim enim filmom. Namig na običajne probleme s kopijami, pri čemer so predvajali pet filmov (glej Ekran, poročilo o Torinu, št. 5-6, 2005). In tako bi lahko nadaljevali v nedogled – še celo neofiti so lahko, zahvaljujoč bojevitemu in zelo informativnemu zvezku »Asia canta! / Asia sings!«, ki ga je uredil Roger Garcia in ga je izdal festival v spremljavo retrospektivi, razbrali večino teh ... nerodnosti.

Na koncu je program sestavljalo 17 filmov, v katerih so ljudje kdaj tudi peli. Trije od teh so resne mojstrovine: predvsem Makino Masahirov *Singing Lovebirds* (Oshidori utagassen, 1939), strasten,





Ashima  
Desno: The Wild Wild Rose

razigran in realističen *jidai* mjuzikl s funky partituro jazz mojstra Okuboja Tokujiroja in z resnim političnim jezikanjem; potem Wang Tianlinova trmasta, noirovska parafraza Carmen *The Wild Wild Rose* (Ye meigui zhi lian, 1960), katere bahanje tipa »jaz sem mandarinski mjuzikl, ki bo končal vse mandarinske mjuzikle« bi lahko navdušilo še najbolj nergavega skeptika; in končno nepričakovani zmagovalec, Liu Qiongov *Ashima* (1964), opera o etnični manjšini v stilu ponarejene folklore, katere elegantna, pretanjena režija, navdahnjena s šanghajskim levičarskim modernizmom 30. let – začinjena z nenadnimi eksperimentalnimi poskusi – je dodobra izkoristila svoje čudovite posnetke eksteriera – z veličastnim gibanjem skozi epske pokrajine – in svoje divje navdihnjene studijske scene. Ljubitelji komunistične popularne kulture so se navdušili tudi nad dvema prava maoističnima lepoticama, Su Lijevim *Third Sister Liu* (Liu Sanjie, 1961), pogosto posnemanim vzorom glavne glasbene zabave, in Xie Tian & Chen Fangqian & Xu Fengovim *The Red Guards of Hong Lake* (Honghu chiwei dui, 1961), zgodnjim modelom za kinematografijo, ki je s pomočjo Wang Pingove matere vseh maoistično kičastih spektaklov s kmečko-delavsko-vojaškim vrhuncem, *The East Is Red* (Dongfang hong, 1965), našla svojo končno obliko v *Yang ban xi* (edine opere in baleti, ki so bili dovoljeni med kulturno revolucijo) adaptacijah obdobja kulturne revolucije – ki so pred kratkim spet začele zanimati delovno ljudstvo – od nove levice do neoliberalnih amnezičnih strokovnjakov nostalgije – kot izrazi nekakšnega maoističnega pop arta, z vrhovodci, kot so Zhang Yimou, ki je *The Red Detachment of Women* (Hongse niangzi jun) in *Third Sister Liu* postavil na odru, ter Zhang Yuan s filmsko adaptacijo *Zhang Jie* (2004): delček zgodovine je povrnjen in nepozabljen, nepredstavljen ...



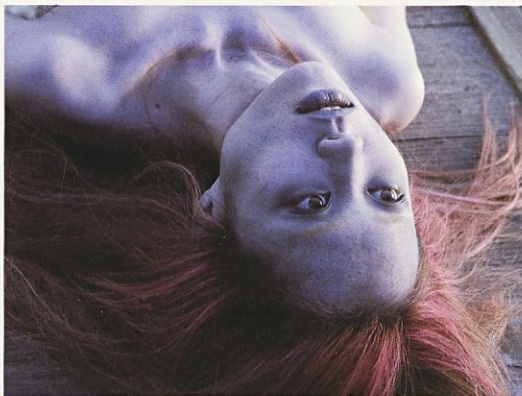
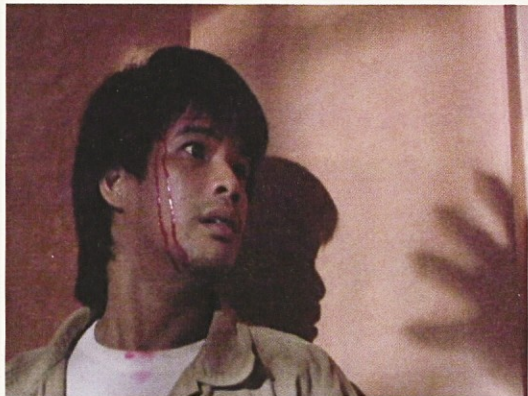
Obstajajo pa tudi zakladi, ki bi jih lahko izkopal iz kopice trenutnih filmov. No, naokoli je bilo kar nekaj precej zadovoljujočih filmov – naj samo omenimo: vedno zanesljivega režiserja grozljivk Cheang Posoija in njegov ganljiv, čeprav nekoliko neuravnotežen *Home Sweet Home* (Gwai mut, 2005); Miike Takashijev za ameriško televizijo, za katero je bil sploh posnet, preveč nasilen slog, ki gre skozi vse nesmisle *ero gro* (erotično groteskni) filmov, *Imprint* (2005); Edmond Pang Ho-cheungov udeleženec berlinskega tekmovalnega programa, spretno izdelana evokacija šele nedavno izgubljenega Macaa, *Isabella* (Yi sai bui lai, 2006); Otani Kentarov očarljiv *Nana* (2005); Wai Ka-faieva bolj prepričevalna kot prepričljiva vaja iz histerične družbene kritike, *The Shopaholics* (Jeui ngoi lui yan gau mut kwong, 2006); očarljiv, toda glede na spolno politiko nekoliko vprašljiv prvenec Fukagawe Yoshihiroja, mladega talenta s PIA festivala, *When the Show Tent Came to My Town* (Okami shojo, 2005); in Kobayashi Masaki & Mashima Richirov *mockumentary Sky Jumping Pairs – Road to Torino 2006* (2006) –, toda le peščica izbranih, poleg že omenjenih mojstrov in carja Meikeja Mitsuruja, je imela tisto iskrico briljantnosti, ki zares naredi razliko.

Največje presenečenje je bil verjetno Law Wing-cheongov *2 Become 1* (Tin san yat deui, 2005) – resnično topla, praktično didaktična komedija o raku na prsih! Zveni preveč čudno, da bi si predstavljali? –

no, Lawju, montažerju nekaj filmov Johnnieja To Keifunga (kot tudi občasnemu korežiserskemu koleščku v Milkyway mašineriji), to uspe s čarom, taktom in brezhibnim občutkom za gibanje: kako balansirati in potem zmiksati navidezno antagonistične tone in registre, kako usmerjati ta nasilen izbruh čustev, kako utemeljevati politiko bolezn, kako biti izobraževalen, ne da bi iz muhe delal slona itd. *2 Become 1* je tiste vrste mojstrovina, ki jo lahko ustvarijo samo filmske kulture, kot je Hongkong: saj je še vedno v bistvu nerazdeljena – umetnost, zabava in družbena vprašanja spadajo v skupen prostor.

Na tem vztraja tudi film, kot je Huang Jianxinov *Gimme Kudos* (Qiuqiu ni, biaoyang wo, 2005), čeprav se zdi, da je filmska kultura LR Kitajske vse bolj odločena, da se razdeli in tako sledi zahodnemu modelu kot del ekonomskega/kulturnega prerazvoja v privatizacijo in potrošništvo. Huang, pridružen član pete generacije (k filmu je prišel prek študija kitajske književnosti kot scenarist v Xi'an Film Studio) in mojster, ki bi ga morali nujno na novo oceniti, je bil po zgodnjem uspehu s svojim prvencem *The Black Cannon Incident* (Heipao shijian, 1985) po hitrem postopku izključen iz zahodnjaškega izbora režiserjev, ko je postalo jasno, da njegovih filmov ni moč klasificirati pod Zhang-Chenov diskurz melodramatičnega spektakla, ki je tu postal glavno vodilo na trgu – kajti Huangova odlika je satira, ki jo zelo redko srečamo v kitajski filmski zgodovini (mimogrede: njegova edina potrjena polomija je bil poskus posneti nekaj Zhangovskega ...). Medtem ko so imeli njegovi prvi filmi določen domačen proto-kafkovski ton, začinjen z nekaj ščepci norosti – njegova spretnost stilizacije jim je dala nekaj divje edinstvenega, intelektualno poživljajočega –, so njegova kasnejša dela postajala vse bolj poudarjeno zaznamovana z občutkom melanholije: nekaj bistvene je počasi izginjalo, nekaj, česar so se ljudje





Levo: Beneath the Cogon  
Sredina: Imprint  
Sredina spodaj: Isabella  
Spodaj desno: The Shopaholics



instinktivno spominjali, ampak kar se je do zdaj izrodilo iz moralnega vzgiba v formo, ki ji sledimo brez prepričanja. V njegovem zadnjem filmu novinar postopoma spozna ta občutek izgube, kar je posledica raziskave brez pravega rezultata – ker se film na eni od svojih ravni ukvarja z vsakdanjo kulturo igranja vlog, zadevni primer ostaja nejasen, medtem ko postopoma popolnoma izgubljam občutek o tem, ali nekdo govori resnico ali igra: medtem ko je spoštovanje resnice v središču vsega dogajanja tu, se noben ne zdi zaupanja vreden. Razpoke idiosinkrazij in absurdnosti se pojavljajo v gladki realistični površini filma – na koncu so črepinje edino, kar zlepi razpoke skupaj in tako pripelje do tega, da novinar prelomi s svojim življenjem.

V določenem smislu je Rico Maria Ilardejeva mojstrovina *Beneath the Cogon* (Sa ilalim ng Cogon, 2005) nasprotujoči spremljevalni film Huangovemu izkazu moči: to je film, ki je ves v razpokah, ki izključno zaradi čiste briljantnosti avtorja najdejo določeno notranjo harmonijo. *Beneath the Cogon* je roparska burka v obliki političnega šunda, grozljivka z Moreaujevskimi razsežnostmi, ki postane film s pošastmi, ki postane ljubzenska zgodba, ki postane – zgodba o pogledu postrani. To je film, ki ga sestavljajo zgolj žanrski deli, motivi in spomini, uporabljeni s ponižno, visoko modernistično resnostjo pravega vernika, poznavalca in ljubitelja – v filmu ni nobene realnosti: vse je zgolj duhovna/duševna pokrajina misli, sanj in vizij, skozi katere lebdimo mirno, tudi ko se stvari zaostrijo ali pa se prikaže sanjska pošast iz mavca. *Beneath the Cogon* je delno Roger Corman,

delno Lucio Fulci, delno Gerardo de Leon, in v tem je edinstven in izrazito originalen.

Najboljši primerek celotnega festivala je prišel na koncu z Japonske, najbogatejše in najbolj raznovrstne filmske kulture v regiji, mogoče na svetu: *Rampo Noir* (Rampo jigoku, 2005), projekt omnibusa, posvečen pisanju Edogawe Rampoja, ki se ponaša z impresivnim naborom režiserjev: velika živina iz sveta videospotov in reklam, Takeuchi Suguru (*Mars Canal/Kasei no unga*), stari odpadnik in ekscentrik, ki vedno znova usklajuje sadomazohistične mesene užitke z zahtevami budistične misli, Jissoji Akio (*Mirror Hell/Kagami jigoku*), odgovor *pinku eiga* (erotičnega filma) Davidu Cronenbergu in Atomu Egoyanu, obsesija, ki je popolnoma njegova, *shitenno* (božanstvo) Sato Hisayasu (*Caterpillar/Imomushi*), in na koncu še *mangaka* (mojster mang) s svojim režijskim prvencem, Kaneko Atsushi (*Crawling Bugs/Mushi*). V prvih treh epizodah je *Rampo Noir* zadeva, ki se stoočstotno uvršča med prvih deset: način, kako prvi trije filmi delujejo skupaj, a so še vedno popolnoma zvesti posebni viziji svojih režiserjev, je osupljiv – ni le posebnost kozmosa Rampovih tem in podob, ki vse avtomatično poveže, kot pokaže *Crawling Bugs* ..., in niso le podobne texture in odtenki, ki se uporabljajo od filma do filma, tisto, kar kaže na poenotujočo vizijo nekje v ozadju (Jissoji je v bistvu tisti, ki je začel projekt) – predvsem je to način, kako se te arhetipske Rampove podobe gibljejo in se jih prisili v razvoj skozi te tri filme, začevši z ekstremno kratkim eksperimentalnim *Mars Canal*, ki deluje kot neke vrste

prascena, ki potem naplete eksemplarično zgodbo iz teh Rampovskih podob, ki razjasnijo Rampovo temo: nasilno zlitje zahodnih in japonskih nazorov, ki tvorijo kulturo Taishojeve ere, vsi pa dosežejo kritično maso v *Caterpillar*, totalni *shuri* (sceni pokola), ko Sato izdela pokrajino idej iz okoli pol ducata Rampovih zgodb v pandemij kot veliko zgodbo japonskega modernizma. In mogoče obstaja celo način, kako utemeljiti *Crawling Bugs* v njegovi neokusni kičastosti: kot postmoderna Rampov potem – toda vseeno zadnja epizoda predstavlja razočaranje.

Še posebej po sijajnosti Jissojija: *Mirror Hell* daje vtis apoteoze Jissojijevega kina, način, kako zgosti toliko vsega – podob in motivov – v to eno samo kratko delo; FEFF bi moral posvetiti retrospektivo njemu (in ne Inoueju), namesto, da so prikazali le njegovi dve zgodnejši, enako mojstrski adaptaciji Rampoja, *A Watcher in the Attic* (Edogawa Rampo monogatari - Yaneura no sanposha, 1994) – odlična vaja v zvočnem filmu – in *Murder on D-Street* (D-zaka no satsujin jiken, 1997) ... no, ampak Jissoji je mojster, ki ne bo nikoli prišel iz mode, ker sploh nikoli ne bo prišel v modo: njegova umetnost neuporabnega in praznega, zrcaljenja v neskončnost, prevzetnosti in propada namerno vzdržuje distanco z vsemi trendi, preteklimi in sedanjimi – vedno bo čas za potomca družine budističnih duhovnikov.