

DELAŠ Z ZELO OMEJENIM PRORAČUNOM, IN TO POSTANE IZZIV

NIKA BOHINC

Hongkonški režiser Johnnie To je Zahod osvojil predvsem s svojimi hitrimi in drzno koreografiranimi akcijami, ki so imenitna paša za oči in sodijo v sam vrh sodobnega žanrskega filma. Tokrat se strinjajo tako pristaši popularne zabave kot zagovorniki sedme umetnosti, med katerimi je zaslovel kot avtor »eksperimentalnih« akcijskih filmov, prevračevalec žanrskih obrazcev, ki jih zna spretno spojiti z zanimivimi intelektualnimi idejami.

Debitiral je leta 1980, star 25 let, s filmom *The Enigmatic Case* (Bi shui han shan duo ming jin), naslednje petletje namenil intenzivnemu študiju procesa dela na televiziji, se na filmsko sceno zopet vrnil v drugi polovici osemdesetih in do danes posnel 47 celovečernih filmov. Kar nekaj smo jih že videli tudi na Ljubljanskem mednarodnem filmskem festivalu, Ekran pa o režiserjevih novih filmih poroča že skorajda celo desetletje, odkar v Vidmu poteka Far East Film, eden izmed prvih festivalov zunaj Azije, ki so začeli slaviti Tojeve vivisekcije hongkonške družbe ter njegove portrete nevarnih triad, pokvarjenih policistov, prebrisanih tatov in drugih nepridipravov. V Tojevi vsestranski filmografiji sicer najdemo tudi komedije, romantične in pustolovske filme, včasih se vanje prikrade celo kaj strašljivega, nadnaravnega.

V zadnjem letu in pol so se njegovemu opusu poklonili pomembni filmski festivali (retrospektiva na lanskem rotterdamskem festivalu) in institucije (spomladi so veliko pregledno retrospektivo prikazali v Cinémathèque Française). Na vprašanje, ali zaradi tolikšne pozornosti, ki je namenjena njegovi dvajsetletni karieri, tudi sam več gleda »nazaj«, odgovori, da se zdaj še bolj pogosto sprašuje, kaj mu bo prinesla prihodnost: »Zanima me, kaj bom kot režiser postal.

Čeprav sem že dolgo pri filmu, imam še vedno občutek, da še zelo malo vem in da moram resnico, bistvo filma še odkriti.«

Z gospodom Tojem sva se pogovarjala na festivalu neodvisnega filma v Lizboni (IndieLisboa), kjer je bil skupaj s katalonskim režiserjem Joséjem Luisom Guerinom glavni gost festivala. Pripotoval je s številnim spremstvom, v kavbojskih škornjih in s sončnimi očali, ki jih je le redko odložil, z nekaj zvezdniki muhami (ne mara intervjujev, brez razloga odpove udeležbo na srečanju z gosti in povabljenimi veljaki, sklicanem v njegovo čast, rajši zavije v igralnice in najdražje restavracije v mestu), premišljen v svojih odgovorih in zadržan.

Malo za šalo, malo pa zares bi lahko rekli, da so filmi, ki nosijo vaš podpis in s katerimi ste tudi najbolj zasloveli, enačba med moškimi, pištolami in zamrznjenim gibanjem. Povejte mi kaj o moških, pištolah in »negibnosti v gibanju«, zakaj vas zanimajo in kako se enačba izide?

Močan vpliv na moje akcijske filme prihaja iz starih klasik studia Shaw Brothers. V teh filmih borilnih veščin vidite soočenje dveh legendarnih mojstrov meča, in preden se spopad začne, vedno nastopi dolgo čakanje, dvoboj pa se pogosto odloči v dveh, treh hitrih izmenjavah. Od tu najbrž pride ta »zamrznjena akcija«.

V filmih imamo junake, ki se hkrati bojujejo s stotimi nasprotniki, ljudi, ki kot zmešani streljajo s pištolo, in ko jih zadene krogla, se njihova telesa zvijajo – v plesu ... Vse to nam kaže, da je resničnost zelo drugačna od filmov, a ravno zato filmi dovoljujejo tisto dimenzijo, v kateri lahko ustvariš karkoli želiš. Ko v filmu uporabljam pištole, me zanimata čas in hitrost

krogle, ki ju lahko manipuliram, lahko sta zelo počasna, lahko pa takojšnja. Na tem delam, ko koreografiram, oblikujem površino podobe.

Kar pa zadeva tretji del vprašanja, moški ... to je pa zelo preprosto. Zame predstavljajo popolno enačbo, utelešenje romantičnih idealov. Moški so sebični, vsi na svojih ramenih nosijo velike odgovornosti in so romantični junaki, to imam v mislih.

— Ko snemaš akcijske prizore, je »zamrznjenost« lahko tudi nekaj povsem realnega, je praktičnost (post)produkcije, kadar delam z nizkim budgetom. Kako torej z omejenimi sredstvi ustvariš akcijsko sceno? You just don't make that move. (smeh)

Kaj pa gangsterji?

Lahko bi rekli, da v Hongkongu gangsterji, triade, predstavljajo pomemben del družbe. Hongkong je bil nekoč otok, na katerem so se zbirali priseljenci iz različnih delov Kitajske. Da bi se počutili varne in močne, so se organizirali v skupine, nastale so triade. Tudi moj oče, denimo, je v Hongkong prišel iz Kitajske, odrasel je v mestu, in na ta način so triade postale nekaj zelo vsakdanjega za prebivalce, z njimi jih je bilo nekoč povezanih kar 20 odstotkov. Bile so produkt nestabilnih časov po koncu druge svetovne vojne. Moderna industrijska družba ne potrebuje organizacij, kakršne so triade, ker ima zakone, ki bolj pravično ščitijo ljudi.

Ste zrasli ob gangsterskih filmih?

Tudi, v sedemdesetih sem gledal ogromno ameriških gangsterskih filmov, a tudi ogromno japonskih in evropskih filmov.

Lahko poveste kaj več o razlikah med vašimi fil-



Johnnie To



Volitive



The Hero Never Dies

mi o triadah, denimo med The Mission (Cheung fo, 1999), The Hero Never Dies (Chan sam ying hung, 1998) in serijo Volitive (Hak se wui, 2005, in Hak se wui yi wo wai kwai, 2006), v kateri vidimo zelo malo pištol. Opozarjali ste, da ste za Volitive opravili resne priprave in raziskave o zgodovini triad in da vas je bolj kot fikcija zanimala realnost.

Najprej bi rad poudaril, da ne maram triad, ljudi, kakršne sem predstavil v filmih Volitive 1 in 2. Resnični gangsterji so v resničnem življenju sebični, brez moralne presoje in stremijo edino po denarju, zanj so pripravljeni narediti karkoli. V Volitivah sem želel pokazati, kakšni so resnični gangsterji.

Istočasno pa imam, podobno kot mnogi drugi režiserji filmov o borilnih veščinah ali vesternov, rad bandite in izobčence, ker z njimi lahko prikažem romantične ideale, ki jih imamo ljudje: zaupanje, zvestobo, prijateljstvo, pripadnost drugemu. To so vrednote, h katerim težim, in obstrancem so pisane na kožo.

Gre pa za dve zelo različni zadevi.

Kako izgleda, ko se domenite za sestanek s člani triad?

Raziskovanje vključuje tudi osebne stike in pogovori s triadami so njegov pomemben del. Vendar pa smo istočasno študirali in odkrivali stare dokumente, papirje, knjige o zgodovini triad. Zame je bilo pomembno, da v Volitivah 1 in 2 dokumentiram, kaj je postal Hongkong, kaj so postale triade po letu 1997 in priključitvi nazaj k Kitajski – Kitajske oblasti so pred britansko predajo Hongkonga začele pogajanja s triadami, iskali so način, kako bi jih ukrotili – in kako se je s spremembami mesta spremenilo delovanje triad.

Vse to je bilo del raziskave in priprav na film.

Je mogoče, da bomo nekoč gledali dokumentarni

film Johnnija Toja? Morda ne o triadah ...

Seveda teh ljudi ne bo tako preprosto postaviti pred kamere, saj imajo svoje skrivnosti. Zdi se mi, da serija Volitive še ni končana. S tem mislim, da bi lahko mogoče čez deset let, ko se bo Hongkong zopet spremenil, ko bo nastopilo neko novo obdobje, tudi za triade, posnel nov film. In ja, morda bom takrat uporabil tehnike in metode dokumentarnega filma in jih vključil.

Ne samo da je Hongkong vaše mesto, pomeni še več, je eden glavnih protagonistov domala vseh vaših filmov, govorite o hongkonških ljudeh, hongkonškem načinu razmišljanja. Kako se je spremenil Hongkong in kako so te spremembe vplivale na vaše razmišljanje o filmu, kako so spremenile vaše filme?

Mislim, da me je bolj kot okolje zaznamovala ustvarjalna pot, ki sem jo kot režiser prehodil v zadnjih dvajsetih letih. Iskal sem vedno boljše načine za snemanje filmov, in to iskanje še vedno ni končano. Moja pot je, da nadaljujem in bolje razumem, kaj je film. To je bistven vpliv Hongkonga name.

Zaradi sprememb v Hongkongu je filmski biznis v razdobju zadnjih dvajsetih let zelo nazadoval, a tudi znova začel dvigovati svojo glavo. Čeprav ne sproduciramo več toliko filmov kot nekoč, mislim, da danes režiserji naredijo več kakovostnih izdelkov z bolj izvirnimi idejami. Se je pa treba privaditi na okolje, ki se neprestano spreminja. — Mislim, da je takšno nenehno spreminjajoče se okolje dobro za filmske ustvarjalce in nasploh za kreativne ljudi – predstavlja ti izziv, da preživiš. Seveda se soočamo z ogromno težavami: cenzura, pirati, internet ... Tej temi se običajno skušam izogibati ... Problemi so povsod, kamor pogledaš, ampak sam rajši postavljam v ospredje svojo energijo, svojo osredotočenost na ideje, ki me zanimajo kot filmarja. Če si ne kaj res zelo močno želiš narediti, potem

se moraš zganiti. Mislim, da je to najbolj pomembno.

Si lahko predstavljate, da bi delali kje drugje?

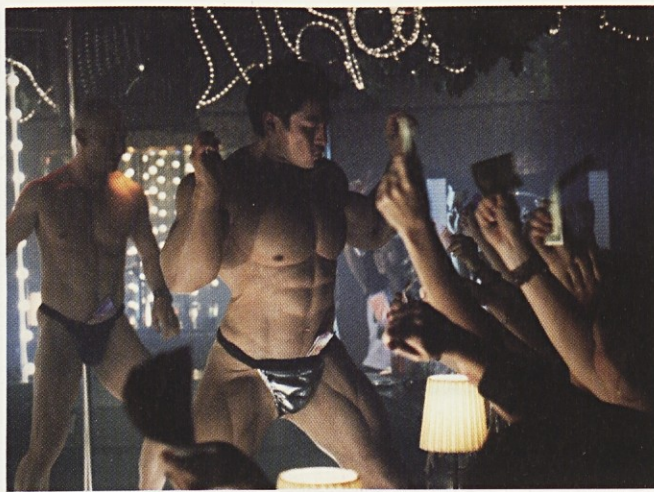
To vprašanje mi pogosto zastavijo in mislim, da bom – glede na to, da sem režiser – mogoče nekega dne tam v Hollywoodu res naredil film, vendar je pomembno, da bom na to dobro in pametno pripravljen. Na primer, angleščina ni jezik, v katerem sem popolnoma domač, moral bi jo nadgraditi, če bi hotel popolnoma slediti in soustvarjati dialog.

Lahko opišete, kako ohranjate svojo ustvarjalno svobodo, medtem ko ste z vseh strani obdani s komercialnim okoljem hongkonške industrije? Kako zbirate finančna sredstva za svoje filme in kako ta sredstva omejujejo, ali stimulirajo, vaše delo?

V Hongkongu so ljudje, ki so pripravljeni vlagati denar v filmsko industrijo. Če želiš posneti film, ki pripada tebi, moraš za to plačati določeno ceno. Delaš z zelo omejenim proračunom, in seveda ti to postane izziv – kako lahko kot režiser delaš, kar hočeš, z omejenimi sredstvi? In moraš se vzravhati, se postaviti na noge, se naučiti, kako se posname film.

»Neodvisnost« ima ob filmu veliko pomenov, kaj predstavlja vam?

Zame biti neodvisen, delati neodvisen film in nasploh to, kar mi je pomembno, pomeni ustvarjanje osebnega filma. Pomeni, da delam film in pri tem ne mislim na investitorje, ki so v moj film vložili denar, ne mislim na občinstvo, osredotočam se samo na to, kako naj posnamem tak film, kakršnega si želim, in kako naj govorim tisto, v kar verjamem. To zame pomeni biti neodvisen režiser v Hongkongu. — Mogoče je povezano s tem, da sem začel kariero v komercialni filmski industriji ... vendar sem potreboval veliko časa, preden sem razvil svoj glas. Imeti »svoj glas«, pome-



Running on Karma (Daai chek liu, 2003, Johnny To in Wai Ka-Fai)

ni, da znam svoje ideje, vizije prenesti v sceno, film, podobo.

Zanimivo rečeno: osebni film. Med mojimi zapiski je tudi vprašanje, ali katerega izmed vaših skorajda petdesetih filmov vidite še posebej kot svojega, osebnega.

Zaenkrat – *Throwdown* (Yau doh lung fu bong, 2005). Zaradi samosvojega, izvirnega načina pri pripovedovanju zgodbe, in tudi zaradi sporočila.

Kako vam uspe posneti po 3 filme na leto? Tako mimogrede lahko povem, da potolčete letni izkupiček slovenske filmske produkcije.

Moj način ustvarjanja je tak, da sočasno delam na več projektih. Ko mi ob enem zmanjka idej, se preprosto premaknem na drugega, se nato ponovno vrnem ... Ker posnamem veliko »majhnih« filmov, jih lahko posnamem relativno več kot nekateri drugi režiserji, saj imam pri majhnih filmih več neodvisnosti, medtem ko te »veliki« filmi zaustavljajo z različnimi pravili in zahtevami različnih služb ... in jih je težko narediti veliko.

Skupaj z režiserjem in scenaristom Waijem Ka-Faijem ste leta 1996 ustanovili neodvisno produkcijsko hišo Milkyway Image, z njim ste ustvarili nekaj vaših najbolj znanih filmov. Kako si delita direktorske naloge in odgovornosti?

Lahko bi rekli, da v najinem sodelovanju Wai Ka-Fai uporablja glavo, jaz pa roke. (Op.p.: Wai Ka-Fai zvečer na srečanju z občinstvom odgovori natanko nasprotno.) Oba delava na scenariju, Wai Ka-Fai pride na snemanje in mi pomaga in skupaj dokončno oblikujeva film v postprodukciji.

so vajini okusi, načini vizualizacije različni in se skupaj sestavljajo v nekaj novega?

Pogosto imava različne ideje, vendar si dajeva prostor in spoštovanje in v tem prostoru pogosto najdeva kaj zanimivega.

Vaše prvo sodelovanje z Waijem Ka-Faijem je bilo pri pisanju scenarija za film *The Story of My Son* (Ai de shi jie, 1990). Čeprav bi bilo mogoče natančneje reči pri pisanju treatmenta, saj za večino filmov Johnnija Toja velja, da zanje ni napisanega scenarija. Kako je videti snemalni dan brez scenarija? Je ta v glavi, so dialogi igralcev napisani vnaprej?

Ko delam z Waijem Ka-Faijem, mi res ni treba skrbeti za scenarij.

Ne maram končnih, zaprtih scenarijev, biti kreativen zame pomeni, da greš na snemanje in tam res razmišljaš o snemanju. Če bi že imel napisan scenarij, bi to pomenilo podobno, kot da bi film že naredil, kar pa bi moje delo naredilo zelo zelo dolgočasno, to izkušnjo že imam. Zato rajši pripravim osnovno zgodbo, medtem ko se o podrobnih izpeljavi odločim med procesom dela na prizorišču snemanja. Ekipa, tehniki, igralci me bodo navdušili in takrat bom »zaklenil« detajle, definirali, kakšen bo film. — Če je to moj način dela, mi v Hollywoodu najbrž ne bodo pustili snemati filmov. (Smeh.)

Ena izmed posebnosti Milkyway Image je ta, da imamo veliko piscev, scenaristov, tako lahko dejansko delamo na scenariju, preverjamo različne ideje, jih vedno znova pregledujemo, popravljamo ... Scenaristi pridejo tudi na snemanje, kjer vidijo, kako njihovi predlogi funkcionirajo v dejanskem okolju, in takrat padejo zadnje odločitve.

lahko v postprodukciji spremenite dialoge? Kakšno je razmerje med direktnim in naknadno posnetim zvokom/sinhronizacijo v vaših filmih?

Če scena zahteva oziroma potrebuje sinhronizacijo, se bomo odločili zanjo.

Ste prisotni v montaži?

Svojim montažerjem dovolim, da naredijo prvo verzijo in tako filmu prispevajo svojo kreativnost, vsi so zelo izobraženi v branju filmskih podob. Zame sta snemanje filmov in montaža dva različna procesa. Tudi trendi montaže so se, če jih primerjam s tistimi izpred dvajsetih let, zelo spremenili. Ugotovil sem, da za razlago nečesa ne potrebujem toliko časa in posnetkov kot nekoč, in da sem zdaj dejansko lahko bolj kreativen, lahko se posvetim ustvarjanju vzdušja, emocij, in to je tisto, kar mi veliko pomeni.

Kako hitro ste se spoprijateljili z digitalnim filmom?

Svojo kariero sem začel na televizijski postaji in bil sem zelo srečen, ko sem video pustil za sabo in začel delati s 35 mm. Ko so mi ljudje začeli pripovedovati o čudežu hd, sem se dolgo upiral. Vendar pa sem v zadnjih letih začel opazovati napredek v hd tehnologiji in najbrž bo ta napredek uklonil moj odpor do videa. Mislim pa, da je zame bolj pomembno vprašanje to, kako lahko moje razmišljanje lovi napredek tehnologije, kako lahko te nove tehnologije prinesejo nove ideje za moje filme in za film nasploh, kako lahko izboljšam svoje razmišljanje v skladu s tem napredkom.

Kaj si mislite o zahodnjaškem »odkrivanju« in sprejemanju vaših filmov?

Najbrž bi se lahko reklo, da režiserji delujemo znotraj — zagrajenih prostorov in skupin, naj gre za žanrski ali kakršen koli že film, in morda filmi tako za Zahod postanejo bolj sprejemljivi, saj tam že imajo svojo rezidenco. Zame je ta rezidenca zelo pomembna.

Vaš naslednji film, ki ga bomo videli v Ljubljani, bo *Sparrow* (Man jeuk). Kako ste dobili idejo za sklepno sekvenco z dežniki?

Film sem posnel zato, da zabeležim vzdušje in videz Hongkonga, to je zame ključno, istočasno pa sem si želel posneti mjuzikl. A ker sem imel omejena sredstva, sem imel na voljo le dvajset minut. Mjuzikle obožujem, eden mojih najljubših je *Cherbourški dežniki* (Les Parapluies de Cherbourg, 1964, Jacques Demy) in brez *Cherbourških dežnikov* tudi zadnjih dvajsetih minut filma *Sparrow* ne bi bilo.

Imata podoben način razmišljanja o filmu? Ali pa

Ali zato pogosto snemate brez živega zvoka, da