

fragmenti hongkonške kinematografije

ciril oberstar



The Longest Summer
Fruit Chan



The Storm Riders
Andrew Lau

UVOD V PRODUCENTSKO HIŠO, CELOKUPNI PRORAČUN IN PRODUKCIJO HONGKONŠKE KINEMATOGRAFIJE

Pred tridesetimi leti in še malo prej je začel razpadati producerski imperij Shaw Brothers in skupaj z njim zlata doba neke kinematografije. Razpadel je v dve smeri: najprej z izstopom Li Hanxianga v letu 1963 in ustanovitvijo producerske hiše Guolian na Taiwanu, nato pa je v letu 1970 družbo zapustil še Raymond Chow. Posledica prve smeri je King Hu, nasledek druge pa "Cantonese cinema", Golden Harvest in Bruce Lee. Hongkong se, natanko trideset let kasneje, zopet lušči iz še ene zlate dobe. Kot da bi se vse stvari v zgodovini zares zgodile dvakrat. Golden Harvest razpada v vseh smereh. Ta zlata hiša je v lanskem letu zabeležila zelo malo samostojnih produkcij (okoli pet). Njen še vedno prvi mož, Raymond Chow, pa se je deloma moral udiniti interesom velikega kapitala Ruperta Murdocha, ki je od njega odkupil pravice za nekaj filmov arhiva Golden Harvest. Hongkong je medtem in zaradi tega postal leglo manjših producerskih hiš, za katere se zdi, da nastajajo po klasičnem anarhističnem načelu od spodaj navzgor, po potrebah posameznih režiserjev. Wai Ka-fei in Johnny To sta ustanovila Milky Way Image, producerska hiša Team Work Production zaenkrat producira le filme Fruita Chana, producerska hiša Media Asia pa se ponaša z režiserjem Gordonom Chanom in producira predvsem njegove filme.

PROBLEM KAPITALA IN PROBLEMI DOBIČKOV

Pred azijsko ekonomsko krizo, nekje tam, ko so azijski tigri postali pohlevni, in malo po tistem, ko je g. Soros umaknil ves svoj kapital iz Malezije, je bil hongkonški kinematografiji na voljo skoraj ves kapital Azije. Pozneje so domači azijski kapitalisti viri usahnili, razen v redkih primerih alternativnih produkcij, do katerih pride, ko se menedžerski tim kakšne fabrike odloči investirati v film. Tisto malo tujega kapitala, ki še danes prihaja v Hongkong, je 21 povečini iz Japonske, Koreje in Francije. Filmska produkcija se je v

preteklih nekaj letih vedno znova prepolavljala – potem ko je v letu 1992 štela 200 filmov, jih je pred dvema letoma naštel samo še 80, nato pa se je zopet prepolovila, ko je lansko leto štela le še 40 filmov. Čeprav so se cene kinematografskih vstopnic v tem času podvojile, se je dobiček filmskih projekcij zopet prepolovil. Leta 1992 so hongkonški filmi prinesli okoli 153 milijonov dobička, ki pa je že v letu 1997 padel za polovico – na manj kot 72 milijonov USD –, lanskoletno računovodsko črto pa so potegnili pri 54 milijonih. Ob vsem tem se je seveda drastično zmanjšal tudi čas snemanja in proračun filmov.

KITAJSKI PRINCIPI V ODNOSU DO HONGKONGA

Kitajska je v tem odnosu vsekakor arbiter, ki določa pogoje, in zdi se, da celo mimo svojih lastnih principov – npr. Deng Xiaopingovega o eni državi in dveh sistemih. Vsaj v tistem njegovem momentu, kjer kitajski filmski trg sprejme le dvanajst tujih filmov, med katere so morajo vrniti tudi hongkonški. Z druge strani pa nekakšna posvojitve hongkonških igralcev ni problematična. Tako je Leslie Cheung odigral glavno vlogo lanskoletnega poletnega hita iz Shanghaja. Prav tako kitajska filmska politika nima nič proti koprodukciji in sodelovanju hongkonških in kitajskih filmskih institucij, kakršna je npr. povezava Raymonda Chowa s Tianshan filmskim studiem pri filmu *The Storm Riders*.

ZGODBA O TRIADNEM ZANIMANJU ZA KINEMATOGRAFIJO

Hongkonški filmi so pogosto filmi o triadah in so (bili) nemalokrat tudi sami triadni filmi – narejeni s kapitalom triad in po načelu triadnih postopkov. Pripadnik triade je sicer zelo raztegljiv pojem in včasih ne gre za dosti več kot za navadnega poslovneža – kot npr. v filmu Fruita Chana. Spet drugič so to mistificirani gangsterji, kakršni bi npr. morali biti tisti, ki so nastopali v časopisnih novicah o ugrabitvah in izsiljevanju filmskih izvršnih producentov, ali pa v



City of Glass
Mabel Cheung

časopisni novici o posilstvu filmske igralki. V obeh primerih se je v zadnjem času triadni kapital umaknil s filmskega trga, torej je po izpadu domačega in tujega kapitala izpadel še triadni. No, ne popolnoma, triade so se namreč osredotočile na piratski trg video CDjev (VCD), ki pa je inherentno povezan z blagajniškimi rezultati filmskih podjetij. Kako naj tudi bo drugače, ko pa je na ulicah na dan premierne prikazovanja filma že mogoče najti isti film na VCDju in ga je mogoče kupiti za polovično ceno kino vstopnice (lansko leto 2,5 USD). Po približnih izračunih je piratski trg VCDjev honkonško filmsko produkcijo stal 40% njenih prihodkov.

KRATKA ZGODBA O SCENARIJIH

Na festivalu Far East Film so obelodanili novico, da bo produkcijska hiša Milky Way Image uvozila dva scenarista iz Francije, češ da je v Hongkongu trenutno veliko pomanjkanje dobrih scenarijev. To je malo bolj konkretiziralo govornice o Jackieju Chanu, češ da je (bil) tudi on na suhem s scenariji v času snemanja *Policijske zgodbe*, da je v Hongkongu ponujal 130.000 USD vsakomur, ki mu spiše dober scenarij.

POPOTOVANJE NA ZAHOD IN OBRATNO

Pred šestimi leti je Spielbergov film *Jurski park* postal prvi film v Hongkongu, ki je prišel iz Hollywooda in postal blagajniški hit. V ozadju so se lesketale le še donosne podobe Brucea Leeja. Od takrat naprej so hongkonški filmi na sporedih hongkonških kinematografov povečini tiskani z drobnim in hollywoodski z mastnim tiskom. Na vsak domači film prikažejo približno štiri hollywoodske. Edini, ki se je v zadnjem času lahko kosal s kapitalskimi donosi Hollywooda, je bil film *The Storm Riders*. Ob vsem tem pa se honkonško filmsko prizorišče vztrajno prazni v smeri divjega zahoda. John Woo in njegov simptomatični igralec Chow Yun-Fat se že nekaj časa kažeta na hollywoodskem nebu. Okoli dvajset hongkonških režiserjev in igralcev se tja seli vsaj občasno in tam postajajo globalni. Jackie Chan je to postal še pred *Police Story IV.*, z odtisom noge in roke v pozlačenem zvezdnatem okviru hollywoodskega bulvarja. Jet Li, tisti slavni doktor Wong Fei-hong iz Tsui Harkovega filma *Bilo je nekoč na Kitajskem* (*Once Upon a Time in China*, 1992), ki je zahodnemu študentu medicine onemogočil manifestacijo kolenskega refleksa, ko je nogo na tradicionalen kitajski način prebodel z akupunkturnimi iglami; prav ta Jet Li se v kinematografih najavlja v *Smrtonosnem orožju 4* (*Lethal Weapon IV*). Assayasova *Irma Vep* (1996), ki jo je najverjetneje porodila permanentna filmsko kritiška (in tudi kapitalaska) navezava francoskih s hongkonškimi filmskimi krogi, kot vse kaže, ni bila dokončna relacija, ki si jo je zadala Maggie Cheung. Popotovanju na zahod se je torej pridružila še hongkonška filmska diva, ki je svojo najnovejšo vlogo zapisala Spielbergovemu filmu.

VMESNO OBDOBJE IN PRVI NOVI AVTOR

Šele zdaj se je izkazalo, kako napačno je bilo gledati skupaj Tsuia Harka in Wong Kar-waia. Tsui Hark gre skupaj kvečjemu z Johnom

Woojem, še posebej v tem, da oba obdelujeta velike tradicionalne teme pravičnosti, dobrega, identitete skupnosti in skupine... Teme, ki bi jih lahko deducirali že iz imen producentskih hiš Shaw Brothers – bratstvo in Golden Harvest – vaška skupnost. Politična in ekonomska situacija, ki je doletela Hongkong, ni mogla prizadeti nikogar drugega, kot ravno te velike teme in te velike avtorje. Nova generacija pa je njene fragmente le našla, takšne kot so, da bi lahko v njih iznašla kaj novega... Vmes pa je drsel Wong Kar-wai, kot da se ga ti elementi ne tičejo preprosto zato, ker je ukinitel njihov tok ("*to je apel po ukinitvi toka...*") (Wong Kar-wai v *L'architecte et le vampire*, *Cahiers du cinéma*), in da bi preko filmov iznašel nek svojstven dialog s Hongkongom ("*Hongkong v vseh mojih filmih obstaja kot osebnost...*"). Še več, njegovi filmi so vsi takšni, da nakazujejo obdobje nekega posebnega časa ali celo to, da je ta čas že sublimno tukaj. Wong Kar-waijevi filmi se nenehno ukvarjajo s časovnim razcepom, s časom, ki mineva, in časom, ki se vpiše v spomin. Odsoten v telesu, prisoten v spominu, ali bolje – obratno: '*Se me spominjaš, pred tremi leti, natanko ob tej uri in na ta datum sva se za minuto srečala. Vprašal sem te, koliko je ura.*' V filmu *Days of Being Wild* (1990) liki brez predaha preigravajo vprašanje časa in spomina. Koliko časa potrebujem, da bom vstopil v tvoj spomin, in kolikokrat te moram opomniti nase, da me ne boš pozabila, ko te bom zapustil? In mentalna preokupacija deklice z zlomljenim srcem v *Chungking Expressu* (1994): Se me bo sploh spomnil, ko me bo enkrat zapustil? Ali pa tiste prodajalke v restavraciji hitre hrane, ki moškemu, v katerega je zagledana, skrivaj pospravlja stanovanje, se v njegovi odsotnosti naseli vanj in v njem gospodari, potem ko mu ni vrnila na pultu pozabljenih ključev. Prisotna v stvarih, kot jih po malem uredi po stanovanju, odsotna v njegovem spominu....

To, kar pravi Olivier Assayas – "*...Hongkong je postal teritorij, ki producira lokalno kinematografijo; edini, ki je našel odgovor na to novo danost* (krizo honkonškega kina, ki je kriza identitete; op. pisca) je Wong Kar-wai, ki je hkrati lokalni in svetovni cineast. Na tem principu je nemogoče zgraditi industrijo..." – ima eno samo napako. Namreč: Wong Kar-wai ne samo da ni našel odgovora na to novo danost – ni ga našel, ker ga sploh ni iskal. On jo je enostavno obšel in se je nekako zavedel svojega odnosa do Hongkonga šele med snemanjem filma *Happy Together* (1997). Sam v intervjuju (Alison Dakota Gee in Richard James Havis) pravi, da je film šel snemat v Argentino ravno zato, ker so mu ljudje nenehno postavljali vprašanje, ali bo to film o HK 1997, ki ga tako sovraži. Pozneje doda: "*Nimam odgovora na to, kaj se je po letu 1997 zgodilo v Hongkongu, vendar sem se ob koncu tega filma zavedel, da smo posredovali vsaj željo, ne odgovora – to je Happy Together.*" Wong Kar-wai pa je naredil še veliko več, kot to: priskrbel je novo optiko in z njo novo vprašanje. In vmesni čas – ko so bili John Woo in Tsui Hark že preveč znani, Fruit Chan, Wai Ka-fei in Eric Kot pa še premalo –, ki ga je zapolnil, že najavlja novo veliko tematiko hongkonškega filma: predajo Hongkonga Kitajski, ko bodo angleški upravitelji že odsotni in kitajski že prisotni. Ali se bo kdo spominjal prvih, ali bodo prisotni v stvarih, kot bodo po novem urejene v Hongkongu, in, navsezadnje, kolikokrat bo morala kitajska uprava opomniti nase, da se je bodo Honkonžani spominjali.

ODZIV NA NOVO VPRAŠANJE IN NA NOVO TEMATIKO

Letos na festivalu azijskega filma v Udinah skorajda ni bilo filma, ki se ne bi obregnil ob ta slovesni dogodek – predajo Hongkonga Kitajski. Temo so hongkonški režiserji gladali tako strastno in vsepovprek, da so iz nje naredili kvazižanr. Z eno strani so jo uporabljali za ozadje ljubezenskih filmov, kot je *City of Glass*, z druge strani so jo postavili za ozadje akcijske mladostniške in nizkoprorračunske drame *Young and Dangerous – The Prequel*. Vedno so bili za podlago filma slovesni ognjemeti in oddaljeni govori z velikih ekranov. Le redko ta ni bila zgolj za ozadje – npr. v filmu Daniela Leeja *Till Death do us Part*, subtilni zgodbi o ženi, ki jo mož zapusti in odide drugi ženski, ta pa je posesivna tako do njega kot tudi do njegove hčerke. Žena, ki jo igra lanskoletna zvezda festivala, Anita Yuen, ob tem najprej izgubi stabilnost in

zatem še razsodnost. Pretenciozen film o moškosti Hongkonga. Sicer pa so si isto scenografijo za ozadje postavili tudi mnogi Honkonžani na tujem: npr. Tsui Harkov akcioner (**Kick off**), posnet z Jean-Claudom Van Damom, ali pa film Wayna Wanga, **Kitajska skrinjica** (*Chinese Box*, 1997; viden na predlanskem mednarodnem filmskem festivalu v Ljubljani), ki se je prek zgodbe glavnega junaka ukvarjal s potencialnim odmiranjem zahodnih – angleških vrednot v Hongkongu, ...a skrinjica igra dalje.

DVE VARIANTI PREDAJE: MINIATURNA ODLOČITEV IN MET, WAI KA-FAI IN FRUIT CHAN

Wai Ka-Fai je hišni scenarist Milky Way Imagea; vsi scenariji filmov, ki jih je hiša sproducirala lansko, letošnje ali katerokoli prejšnje leto, nosijo njegov podpis. Dva izmed njih, ki sta bila poleg vseh ostalih predstavljena na Far East Film festivalu v Udinah, sta rangirala precej visoko; tisti v režiji Johnyja Toja, **A Hero Never Dies**, pa je prejel glavno nagrado. V obeh se je Wai Ka-fei izživljal nad svojo miniaturno, malodane banalno logiko odločitev, o čemer je kasneje, tudi o svojem filmu **Too Many Ways to be No. 1** (scenarist in režiser), pripovedoval sam, namreč, da je v celoti posnet s širokokotnim objektivom in včasih z narobe obrnjeno kamero. V filmu sta predstavljeni dve zgodbi, ki se po istem začetku razcepita v dva različna zaključka, a v isti rezultat – vsi glavni akterji umrejo: "*Scenarij sem zgradil na neki zelo preprosti in vsakdanji odločitvi človeka – taka odločitev je plačevanje računa. Vsak dan plačujemo račune in nikoli se ne vprašamo, kako bi bilo, če jih ne bi plačali. Vsaka odločitev ima neko težo, tudi tiste vsakdanje in ne samo velike odločitve, za katere se ponavadi gre v vseh teh filmih – ali bom ubil človeka ali ga bom pustil živeti.*" V vsakem primeru bo namreč umrl. Potem ko se glavni junak v prvi zgodbi filma odloči, da računa za savno ne bo plačal, na koncu zgodbe umre. In ko se v drugi zgodbi tega istega filma odloči, da bo taisti račun vendarle plačal in to docela spremeni njegovo nadaljno gangstersko pot, na koncu prav tako umre.

To je v tem filmu njegova glavna preokupacija – tematika vsakodnevnih in utečenih majhnih odločitev velikih posledic. In ravno odločitev, ali bolje, njena odsotnost, je bila inherentna tema predaje Hongkonga Kitajski. Wai Ka-faijeve majhne odločitve niso torej nič drugega, kakor prikazi njihove moči. Ker nekje za njimi vedno tiči večja odločitev, ki je vnaprejšnja. Moč velike odločitve, ki je brez majhnih razorožena in oslABLJENA. Poenostavljeno in v kontekstu to pomeni, da kakršnakoli že bo (ali je lahko bila) odločitev posameznega Honkonžana, je vedno le predestinacija, variacija velike odločitve o Hongkongu, njegove predaje; in kakršnakoli predaja že je, je brez teh majhnih odločitev Honkonžanov lahko edinole formalnost, ognjemet brez publike.

Najbolj neposredno, najbolj politično, za Hongkong celo precej neobičajno (dokumentaristično), se je predaje lotil Fruit Chan. V filmu **The Longest Summer** (1998) sta posnetka dveh metov predvajana v upočasnjenem gibanju. Prvi met se zgodi, ko klika prijatelj v oropa banko z navideznim, plastičnim orožjem, in jih na delu prehitijo druga banda – s pravim orožjem. Ko se izkaže, da je imel Sam Lee pravo pištolo, mu brat (glavni junak) pozneje ukaže, naj jo vrže stran; tisto, s katero je med ognjemetom dan poprej izkazal pripadnost triadi, ko je z njo ubijal. Gre torej za neke vrste tiho odločitev. Drugi met se zgodi, ko hčerka triadnega šefa prespi pri glavnem junaku in si od njega sposodi majico. Preden gre, ga zasnuje; ko jo zavrne, zapusti stanovanje, on jo gleda z balkona, ona pa se obrne, si sleče majico in mu jo vrže. Majica se zatakne in obvisi na telefonskih žicah. Malo zatem in mogoče tudi zato, odide iz Hongkonga. Oba meta sta tako že v filmu tesno povezana s predajo. Vendar pa Fruit Chanov met ni njena različica in niti ne njena podvojitev; met je spremljevalni potuhnjeni pojav predaje in postane viden šele po mnogih povečavah. Je tisto, kar tiho uide izpod rok diplomacije, o čemer se nikoli uradno ne govori, kar je le med vrsticami uradne verzije in je prikrito očem javnosti. Met je osebna interpretacija predaje, je stvar enega in ne dveh, kakor predaja. Je nekaj, kar gre samo prek enih rok in ne iz enih rok v druge. V eni (bilateralni) predaji se zgodi več metov. Napačno bi

bilo sklepati, da je met isto kot odmet. Ne, je – za razliko od ravne črte predaje in prostega pada odmeta – krivulja, ki ima svojo najvišjo točko neodvisno in sama zase. Potem, ko ni več v stiku z rokami, takrat, ko se predmet zalesketa v svoji svetlobi, svoji prihodnosti in svoji preteklosti hkrati. Met je vedno obrnjen v prihodnost, je optimističen. Od tod razlika med nepopolnim metom deklice, ki bo šla k svoji mami v Veliko Britanijo in s tem zamudila predajo, ter metom pištole Sama Leeja, ki je čisto mentalno dejanje, osvoboditev, odločitev in zavrnitev hkrati. Met je tisto, kar je na tisoče Honkonžanov potihoma mrmralo, ko so se na nebu izmenjevali utrinki ognjemeta predaje. Je osvobojen tako predaje kot velike odločitve.

In še neko drugo plat ima: nikoli se ne more dogajati kot ognjemet – na nebu. Tam torej, kjer vse samo lebdi in je brez teže; rabi težnost, ne kar katerokoli, ampak prav posebej lokalno gravitacijo. Rabi svoja tla ali svojo vodo, kjer se bo končal, ali točno določeno žico, na katero se bo ujel. Met rabi svojo lokalno intimo.

UPOR NIZKOPRORAČUNSKE VIZIJE PROTI GLOBALNEMU OBRAZU HONGKONGA

Nasploh so se različne zgodbe hongkonške kinematografije kar po vrsti postavljale v ospredje fascinantnih dogodkov iz – za Hongkong tako prelomnega – leta 1997, ko je prišel princ Charles in vrgel angleško kolonijo nazaj v naročje Kitajske.

In potem se utrne režiser, kot je Fruit Chan in na vsakega izmed simptomatičnih dogodkov tistega leta prinese kamero in pripelje nekaj svoje ekipe (na praznovanje novega leta, praznovanje kitajskega novega leta, otvoritev Tsing Ma mostu in seveda tudi na ceremonijo ob predaji Hongkonga). Med drenjem ljudi po kavbojsko zrežira nekaj prizorov; svoje male situacije vpne neposredno v zgodovinski dokument ali v dokumentaristično formo vreže svoj fikcijski prispevek.

In v čem je bila fascinacija, ki jo je vnesel v na novo nastali kvazižanr o predaji angleške kolonije? Gre za to, da so podobe tega prelomnega dogodka, predaje, v trenutku živega prenosa preskočile iz lokalnega honkonškega časa v *real-time*, v globalni čas, in postale globalne. Postale so globalne reprezentacije predaje Hongkonga Kitajski. Fruit Chan pa je globalizacijo presenetil s hrbita in na vso stvar pogledal z lokalne perspektive. Svoj film je umestil v čisto lokalne probleme, v miniaturno zgodbo ljudi, katerih zaposlitev je bila vezana na staro, angleško upravo. Tako je fascinantnemu svetovnemu dogodku zopet pričaral tisto, kar mu je globalizacija iztrgala – z zgodbo o kliki prijateljev v najboljših srednjih letih, ki so puške zamenjali za reklamne letake, ki jih delijo na cesti, in uniformo angleške vojske za uniformo varnostnika banke. Honkonžani, ki jih je izurila in zaposlila angleška uprava, so ob odhodu angleških sil postali prosti radikali. In film Fruita Chana je film o prostih radikalih, ki obupno iščejo navezo na matično molekulo, na novo kitajsko upravo ali pa na njen "antipol" – triadni biznis.

Ob vseh metaforičnih upodobitvah slovesa je bila neposredna politična zgodba udarec od spodaj veliki kinematografiji, ki pa je v Hongkongu tako ali tako ni več. Torej je bil ta udarec hkrati tudi veliko več – bil je udarec veliki kinematografiji sploh. •