

azija v devetdesetih

Deseti brat



Ples prahu



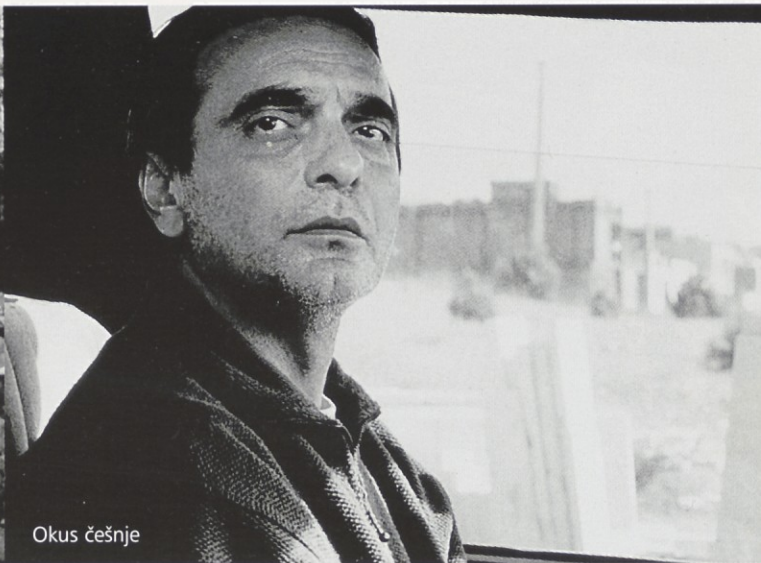
Pregled azijskih kinematografij v devetdesetih bo kratek, čeprav gre za kontinent, ki je tako po količini kot po kakovosti filmov v zadnjem desetletju prevzel vodilno vlogo v svetu, vsaj na področju t.i. umetniškega filma, ob tem ko si hkrati reže vse večji kos komercialne pogače. Še več, če bi sešteli lastniške deleže azijskih podjetij v filmskem poslu na Zahodu (zlasti v ZDA), bi tudi na tem področju morali ugotoviti njihov primat. A ker je *Ekran* očitno znal stopati v korak s svetovnim filmom in nemalokrat intuitivno skočiti v njegovo prihodnost, je za obračun azijskega filma ob koncu devetdesetih ostalo le malo nepozobanih zrn.

Za začetek in v glavnem lahko ljubega spremljevalca in spremljevalko azijskega kina napotim na številne in obsežne zapise, ki jih je v zadnjih letih na to temo objavil *Ekran*. Najprej na neverjetno aktualno in tako rekoč preroško številko 3/4 leta 1997, ki je bila skoraj v celoti posvečena filmskemu Vzhodu, sicer pomaknjenem do Rusije, kar nič ne škodi, izšla pa je le nekaj dni po največjem triumfu, vsaj kar se prestiža tiče, namreč po dveh zlatih palmah za najboljša filma za Azijo, ki sta si ju razdelila Abbas Kiarostami za *Okus češnje* in Shohei Imamura za *Jeguljo*. (Oba filma smo med tem lahko videli tudi v naših kinih.) Med azijskimi kinematografijami, ki jih *Ekran* redno in obsežno spremlja v zadnji letih, so na prvem mestu gotovo Iran, Kitajska in Hongkong, o katerih ni za dodati praktično ničesar novega; za osvežitev preprosto prelistajte nekaj zadnjih *Ekranov*. Tudi pregledi in novosti iz Tajvana, Japonske, Indije in Vietnama ter zapisi o njihovih najvidnejših avtorjih so bili v zadnjem času redni gostje; nekoliko manj odkrita sta le teritorija Južne Koreje in novonastalih azijskih držav na področju nekdanje Sovjetske zveze (prehodno Skupnosti neodvisnih držav), ki pa so v tem pregledu devetdesetih še vključene v razširjeno Vzhodno Evropo, saj so bile v mnogočem še zavezane političnemu, kulturnemu in ekonomskemu vplivu Rusije. Njihove kinematografije se le počasi postavljajo na lastne noge, produkcija je zelo skromna, zato pa neverjetno kvalitetna in tudi mednarodno uspešna, kar poraja upravičena velika pričakovanja za to področje ob nastopu novega tisočletja, ko bomo Kazahstan, Tadžikistan, Uzbekistan, Turkmenistan in Kirgizijo hočeš nočeš morali dokončno prepustiti Aziji.

Zato velja pred kratko evidenco posameznih držav pogledati Azijo v celoti in morda ugotoviti, odkod takšna prevlada. Ker je glavni oziroma najpomembnejši teritorij za uveljavitev posamezne kulture (tako z ekonomskega vidika, kot v pogledu prestiža) še vedno Zahod, nas pri tem zahodnjaški pogled ne bi smel ovirati. Prav nasprotno. Je pa res, da ostaja vprašanje zahodnjaškega pogleda na vzhodnjaško kulturo in umetnost temeljnega pomena. Nobena skrivnost ni, da je prav za azijske kinematografije oziroma njihove najvidnejše predstavnike značilno, da doma še zdaleč ne uživajo takšnega ugleda kot na Zahodu. Še več, domača filmska javnost jih nenehno obsipava z očitki, da delajo filme za zahodnjake in jih v kinih skorajda bojkotira (na Tajvanu je v kinu skorajda nemogoče videti filme celo takšnih nespornih prvakov svetovnega filma, kot sta



Trije letni časi



Okus češnje

Hou Hsiao-hsien ali Tsai Ming-liang). Seveda to ni samo kulturno vprašanje ampak v prvi vrsti politično, naj izvira iz tradicije in religije oziroma kakršnekoli ideologije ali iz eksistencialnega strahu pred izgubo (nacionalne) identitete. Je pa tudi res, da se ti filmi v marsičem zavestno prilagajajo zahodnemu pogledu (formalno, pa tudi v vsebinah), pri katerem se konec koncev tudi vzorujejo. Kakšna pretirana socio-kulturna razglabljanja v tej smeri bi težko obrodila nove sadove, saj sodijo v splošen diskurz o globalizaciji sveta, pri katerem ima vizualna kultura s filmom vred seveda vodilno vlogo.

Tematsko in formalno bi Azijo lahko razdelili v dva povsem ločena svetova: bližnji in srednji vzhod – izrazito vodilno vlogo ima tu Iran, ki mu lahko prištejemo novonastale srednjeazijske države bivšega sovjetskega imperija in deloma Indijo – še naprej gradi na tradiciji italijanskega neorealizma, ki ga je uspel izjemno prenesti v svojo bodisi perzijsko bodisi indijsko pripovedno tradicijo, in ga posvojiti do takšne mere, da šele v teh podobah zaživi kot avtentična in izvirna forma, za nazaj pa se pri mnogih italijanskih neorealističnih filmih kaže zgolj kot estetska poza. V teh kinematografijah izrazito prevladujejo socialne teme, skozi katere praviloma sije afirmacija življenja in bivanja. Najbrž je prav v tem razlog za izredno afirmacijo same kinematografije v teh deželah – ogromno je bilo že povedanega o pravi kinohisteriji, ki velja tako za Irance kot Indijce in ki v svetu nima primere –, v katerih so filmski ustvarjalci pravi narodni junaki.

Precej drugačen, tako rekoč nasproten, je položaj na daljnem Vzhodu: zlasti za japonsko, tajvansko in južno korejsko kinematografijo velja skupni imenovalec popolne odtujenosti in dekadence. Radikalni prikazi popolnega razkroja medčloveških odnosov in skepse do transcendence so za tradicionalne kulture daljnega Vzhoda, v temeljih zasnovane prav na teh dveh principih, še veliko težje sprejemljivi kot za Zahod. Če k prevladujoči morbidni tematiki, ki je čisto na novo vzpostavila kult smrti, saj ga v preteklosti v tem delu sveta sploh niso poznali (smrt je bila namreč sestavni del življenja, ki se je tako ali drugače nadaljevalo v onostranstvu), prištejemo še radikalne formalne prijeme, ki bodisi razstavljajo filmsko podobo do nerazpoznavnosti – pod vplivom vsakodnevnih vdorov novih tehnologij in vizualnih praks ter vse bolj frenetičnega življenjskega tempa – ali pa obratno, popolnoma izčistijo podobo in skoraj izpraznijo čas, je jasno, da se domača publika in še bolj politika s takšno podobo, naj še tako verno zrcali resničnost, težko identificira. Oziroma: ravno zaradi popolne identifikacije z navidez pretiranimi morbidnimi podobami, je toliko težje pričakovati, da se bodo ljudje na to odzvali pozitivno in šli gledat tak film. Še veliko bolj kot na Zahodu je zato lahko razumljivo, da so lačni čisto drugačnih iluzij.

Nekoliko drugače je na Kitajskem in v Hongkongu. Kitajski totaliterni režim le stežka prepušča filmsko produkcijo, ki se iskreno ukvarja s sodobnostjo, zato je bilo za celotno t.i. peto generacijo kitajskih režiserjev značilno obravnavanje preteklosti, ki je bilo

resda pretežno kritično in kot takšno podvrženo nenehnim političnim pritiskom, a vendarle dovolj varno oddaljeno, da ni postavljalo pod vprašaj dokaj kontinuiranega in solidno financiranega filmskega ustvarjanja. Veliko bolj razgiban položaj je nastal z nastopom t.i. šeste generacije kitajskih režiserjev, ki se že v štartu niso hoteli zanašati na državni denar. Izkoristili so prihod novih, cenejših tehnologij in, delno tudi s podporo Zahoda, začeli ustvarjati paralelno kinematografijo, ki ji državna cenzura težko pride do živga. Res je, da je tem filmom, ki brez zadržka obravnavajo kočljive politične in socialne teme, vključno z največjimi tabuji (človekove pravice, politični pluralizem, homoseksualnost...), skoraj nemogoče priti v redno distribucijsko mrežo, kaj šele na televizijo, s čimer so tako rekoč odrezani od lastnega naroda, zato pa toliko odmevneje krožijo po svetu, ki jih seveda sprejema z odprtimi rokami. Tudi Hongkong je čedalje bolj žalostna zgodba, zlasti po priključitvi h Kitajski. Druga najmočnejša kinematografija na svetu v devetdesetih doživlja udarec za udarcem. Po izjemno spodbudnem začetku, ko sta v Hongkongu vzporedno cvetela tako umetniški film kot komercialni žanrski film, je v drugi polovici devetdesetih doživela pravi kolaps in avtorski eksodus. Tako "umetniki" kot "obrtniki" so še pred predajo Hongkonga Kitajski zbežali v nove domovine, prvi v strahu pred nastopom novega političnega režima, drugi v pričakovanju ekonomskega kolapsa. "Umetniki" in "umetnice" so zatočišče našli domala na vseh celinah, v Avstraliji, ZDA, na Tajvanu ali na Japonskem, tudi v Evropi, drugi pa so se prepustili Hollywoodu, ki jih je sprejel z odprtimi rokami.

Kljub tej žalostni sliki pa Aziji po drugi strani še nikoli ni kazalo bolje. Prav za vse spodaj omenjene države je mogoče ugotoviti, da še nikoli niso premogle toliko filmskega talenta, kot prav v devetdesetih. O tem pričajo tudi številne mednarodne nagrade z najpomembnejših filmskih festivalov: po že omenjenem popolnem zmagoslavju v Cannesu leta '97 sta v nekaj mesecih sledila še dva vrhunska skalpa – v Locarnu je slavil Jafar Panahi z *Ayneh* (*Ogledalo*, 1997), v Benetkah pa Takeshi Kitano z *Ognjemtom* (*Hana-bi*, 1997). Leta '98 je odmevala trojna zmaga Azije v Locarnu: zlati leopard za Zhao xiansheng (*Gospod Zhao*, 1998), Yue Luja, srebrna leoparda za Ples prahu (*Raghs-e khak*, 1992/98) in *Deseti brat* (*Beshkempir*) Aktana Abdikalikova. Letos pa je najprej presenetila prva nominacija za oskarja iranskemu filmu, ki jo je prejel Majid Majidi za *Bacheha-ye aseman* (*Otroci nebes*, 1997), sledila je zmaga Vietnamca Tonyja Buija s *Tremi letnimi časi* (*The Three Seasons*, 1999) v Sundanceu, zlata kamera indijskemu filmu *Marana Simhasanam* (*Prestol smrti*, 1999) Murali Nair v Cannesu, nagrada mednarodne kritike mlademu Kitajcu Liuju Bingjianu za *Nannan nünü* (*Moški, moški, ženska, ženska*, 1999) v Locarnu in za veliki finale azijskih devetdesetih še nedavna trojna zmaga v Benetkah – zlati lev za Yi ge dou bu neng shao (*Niti eden manj*, 1999) Zhanga Yimouja, velika nagrada žirije za Kiarostamijev Le

Svetel poletni dan



Gabbeh



vent nous emportera (*Veter nas bo odnesel s seboj*, 1999) ter nagrada za najboljšo režijo še drugemu Kitajcu Zhangu Yuanu za *Guo nian hui jia* (*Sedemnajst let*, 1999). K temu je treba dodati izjemno zanimanje največjih festivalov za predstavitve celotnih opusov najvidnejših azijskih avtorjev, ki pomenijo dokončno utrditev na filmskem Olimpu. Imena, ki so se jih v začetku devetdesetih šele učili pravilno pisati in izgovarjati – Kiarostami, Makhmalbaf, Jalili, Kitano, Tsukamoto, Hsiao-hsien, Ming-liang, Kar-wai, Gopalakrishnan... – danes pomenijo splošno priznano prvo ligo svetovnega filma.

Pri odkrivanju sodobnega azijskega filma prav presenetljivo tudi Slovenija ni veliko zaostajala, predvsem po zaslugi Ljubljanskega mednarodnega festivala in Kinoteke. Začelo se je že 1993 s pregledom najpomembnejših del tajvanske in kitajske kinematografije (in to kar skupaj!), dve leti pozneje so prišli na vrsto Japonci, zadnji dve leti (odkar je na festivalu uvedena rubrika Posvečeno, ki predstavlja opuse uveljavljenih in izstopajočih avtorjev) pa se posveča izključno azijskim avtorjem – lani Kiarostami (ki je bil uvodoma predstavljen v Kinoteki) in Tsai Ming-liang, letos Kitano, Makhmalbaf (nadaljevanje kinotečne retrospektive) ter Trinh T. Minh-ha.

Bolj žalostno je, da je le redkokateri prišel v slovensko distribucijo; zaenkrat samo *Kraljica banditov*, *Chungking ekspres* in *Okus češnje* ter pogojno *Svatba* in *Kitajska skrinjica*, a tudi tu bo šlo očitno počasi na bolje, saj v kratkem prihajata *Trije letni časi* in *Kikujiro* ter morda letošnji beneški zmagovalec *Niti eden manj*, zelo verjetno tudi nov Kiarostami (in še kakšen zraven za nazaj), morda vendarle tudi Majidijevi *Otroci nebes* in še kaj.

Za zaključek preglejmo najpomembnejša imena azijske kinematografije devetdesetih po državah.

Kitajska je tolkla z dvema generacijama: peto – Zhang Yimou, Chen Kaigē, Tian Zhuangzhuang, Yue Lu ter vse močnejšo in udarnejšo šesto – Zhang Yuan, Jia Zhangke, Zhang Ming, Liu Bingjian; **Japonska**, ki je s smrtjo Akira Kurosawa sicer utrpela veliko izgubo, ima prav tako izjemno ekipo – Shohei Imamura, Takeshi Kitano, Shinya Tsukamoto, Sogo Ishii, Hirokazu Kore-eda, Naomi Kawase Sento, Banmei Takahashi in vrsta novih in novih imen, ki v deželi vzhajajočega sonca vznikajo dobesedno kot gobe po dežju;

Hongkong je večino svojih sil sicer že razprodal, toda devetdesetih se bomo spominjali vsaj po Johnu Wooju, Wongu Kar-waiju, Clari Law, Ann Hui, Stanleyju Kwanu, Fruitu Chanu, Ringu Lamu, Tsuiju Harku, goreči ljubitelji honkonškega akcijskega baleta pa še po vrsti drugih (ni odveč opomniti, da v bližnjem Vidmu že nekaj let poteka festival Far East Film, ki je namenjen izključno tej umetnosti);

Tajvan bi lahko bil morda celo na prvem mestu – Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Ang Lee, Wayne Wong, Ko I-cheng, Tsai Ming-liang,

Lin Chen-shen, za katerimi se že drenja še večja množica kot pri Japoncih.

Vietnamci imajo številčno skromnejšo, toda zelo izbrano posatvo – Tran Anh Hung, Tony Bui, pa tudi Trinh T. Minh-ha, ki sicer živi in ustvarja v ZDA. Z največjimi ambicijami v zadnjih letih koraka **Južna Koreja**, z neslutnimi vlaganji v promocijo svojih filmov, ki zaradi radikalnih prijemov že tako vzbujajo vse več pozornosti ter novo ustanovljenim mednarodnim filmskim festivalom v Pusanu, ki je v pičlih treh letih prevzel primat najpomembnejše azijske filmske manifestacije – zaenkrat izstopajo starejša Im Kwon-Taek in Lee Chang-ho ter mlajša Park Kwang-Su in Jang Sun-Woo (slednji je z zadnjima filmoma popolnoma šokiral festivalske inštitucije – o zadnjem poročamo z beneškega festivala).

Tudi **Indija** je v začetku utrpela veliko izgubo, umrl je namreč njen prvi mož, Satyajit Ray, ki je za seboj sicer pustil naslednika, sina Sandipa Raya, od katerega po prvih delih sodeč ne gre pričakovati kakšnih pomembnih izdelkov, zato pa je pravega duhovnega sina dobil na drugem koncu države v Keralskem filmskem magu Adoorju Gopalakrishnanu (tudi predstavljenem v znameniti azijski številki *Ekrana 3/4* 1997), ob njem pa so občasno razveselili še Shekhar Kapur, Mira Nair, Mani Ratnam, Rituparno Ghosh, Rajan Khosa in Pankaj Butalia.

Iranci nastopajo v standardni postavi: Kiarostami, Makhmalbaf, Majidi, Panahi, Jalili, Rakshan Bani-Etemad, Foruzesh, Shahbazi in s kopico, kopico rezerv. •