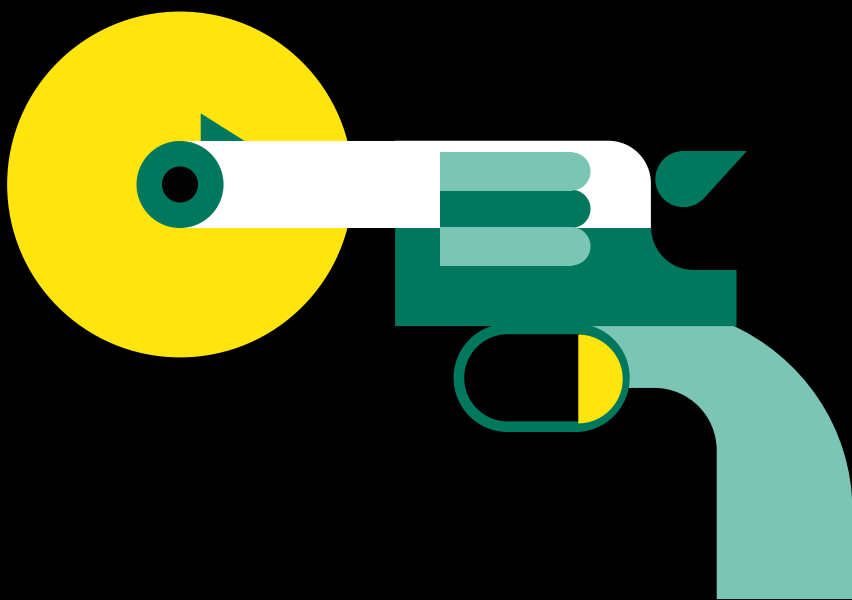


RETROSPEKTYWA:
JOHN WOO



PIĘĆ SMĄKŌW

9. FESTIWAL FILMOWY

Retrospektywa Johna Woo na 9. Festiwalu Filmowym Pięć Smaków
przygotowana została we współpracy z Hong Kong Economic and Trade Office,
Central and Eastern Europe.



Wydawca: Fundacja Sztuki Arteria

www.arteria.art.pl

www.piecsmakow.pl

Tekst: Karen Fang, Marcin Krasnowolski

Redakcja: Jagoda Murczyńska

Tłumaczenia: Jagoda Murczyńska, Emilia Skiba

Projekt i skład: Multiversal

Warszawa 2015

ISBN 978-83-928388-6-9

SPIS TREŚCI

| | |
|----|---|
| 2 | John Woo — biografia i filmografia |
| 5 | Karen Fang: Jak pokochałam Johna Woo |
| 19 | Marcin Krasnowolski: John Woo a światowe kino akcji |
| 24 | John Woo: Kręcę współczesne filmy wuxia |

Filmy prezentowane w ramach retropektywy na 9. Festiwalu Filmowym Pięć Smaków:

| | |
|----|----------------------------|
| 26 | Lepsze jutro |
| 28 | Lepsze jutro II |
| 30 | Killer |
| 32 | Kula w łeb |
| 34 | Był sobie złodziej |
| 36 | Hard Boiled. Dzieci triady |



JOHN WOO

Urodzony w 1946 roku w południowych Chinach, wychowywał się w Hongkongu. Karierę zaczynał jako asystent reżysera w legendarnym Shaw Brothers Studio (pomagał m.in. Changowi Chehowi, legendzie kina wuxia). Zadebiutował w roku 1973, ale przełomem okazało się dopiero „Lepsze jutro” z 1986 roku, zrealizowane przy współpracy z Tsuiem Harkiem. Kolejne hongkońskie filmy Woo potwierdziły jego reputację mistrza sekwencji akcji — eksperymenty z montażem i brawura z jaką łączył konwencje gatunkowe zachodniego kina z filozofią kina Wschodu wydatnie przyczyniły się do rozwoju współczesnego języka filmowego. Po roku 1992 Woo wyjechał do Hollywoodu, gdzie odniósł spore sukcesy, m. in. za sprawą „Bez twarzy” i drugiej części serii „Mission Impossible”. Zdecydował się wrócić do Chin, gdy ta rosnąca w siłę kinematografia stworzyła mu możliwość realizacji wysokobudżetowych filmów. Jego najnowszym dziełem jest dwuczęściowe „The Crossing”, nazwane chińskim „Titanikiem”.

Filmografia

| | |
|------|---|
| 1968 | Sijie / Dead Knot (kr.m.) |
| 1968 | Ouran / Accidentally (kr.m.) |
| 1974 | Tie han rou qing / The Young Dragons |
| 1975 | Nu zi tai quan qun ying hui / The Dragon Tamers |
| 1976 | Dinu hua / Princess Chang Ping |
| 1976 | Ręka śmierci / Shao Lin men / The Hand of Death |
| 1977 | Fa qian han / Money Crazy |
| 1978 | Da sha xing yu xiao mei tou / Follow the Star |
| 1978 | Ha lu, ye gui ren / Hello, Late Homecomers |
| 1979 | Ostatni salut dla wojownika / Hao xia / Last Hurrah for Chivalry |
| 1980 | Qian zuo guai / From Riches to Rags |
| 1981 | Mo deng tian shi / To Hell with the Devil |
| 1981 | Hua ji shi dai / Laughing Times |
| 1982 | Ba cai Lin Ya Zhen / Plain Jane to the Rescue |
| 1985 | Xiao jiang / The Time You Need a Friend |
| 1985 | Liang zhi lao hu / Run Tiger, Run |
| 1986 | Lepsze jutro / Ying hung boon sik / A Better Tomorrow |
| 1986 | Ying xiong wu lei / Heroes Shed No Tears |
| 1987 | Lepsze jutro II / Ying hung boon sik II / A Better Tomorrow II |
| 1989 | Killer / Dip huet seung hung / The Killer |
| 1989 | Yi dan qun ying / Just Heroes |
| 1990 | Kula w łeb / Dip huet gaai tau / Bullet in the Head |
| 1991 | Był sobie złodziej / Zong heng si hai / Once a Thief |
| 1992 | Hard Boiled. Dzieci triady / Lat sau san taam / Hard Boiled |
| 1993 | Nieuchwytny cel / Hard Target |
| 1996 | Zbrodnicze tradycje / Once a Thief (film TV) |
| 1996 | Tajna broń / Broken Arrow |
| 1997 | Bez twarzy / Face/Off |
| 1998 | Ochroniarz / Blackjack (film TV) |
| 2000 | Mission: Impossible II |
| 2002 | Hostage (kr.m.) |
| 2002 | Szyfry wojny / Windtalkers |
| 2003 | Zapłata / Paycheck |
| 2004 | The Robinsons: Lost in Space (film TV) |
| 2005 | Wszystkie niewidzialne dzieci / All the Invisible Children (nowela „Song Song and Little Cat”) |
| 2007 | Stranglehold (gra video) |
| 2008 | Trzy królestwa / Chi bi / Red Cliff |
| 2009 | Chi bi Part II: Jue zhan tian xia / Red Cliff II |
| 2014 | The Crossing |
| 2015 | The Crossing 2 |



fot. "Lepsze jutro"

JAK POKOCHAŁAM JOHNA WOO

Karen Fang

Moje pierwsze i drugie spotkanie z kinematografią Hongkongu odbyło się dzięki dwóm filmom Johna Woo, lecz każdy z nich wywołał zupełnie inną reakcję. Za pierwszym razem byłam nastolatką; mój starszy i znacznie lepiej rozeznaný w trendach brat polecił mi „Killera”, o którym usłyszała prawdopodobnie od innych kinowych maniaków: film właśnie zaczynał być popularny na międzynarodowych rynkach. Jako Azjoamerykanka, przewrażliwiona na punkcie przedstawiania różnic etnicznych i wszystkiego, co zdawało się podtrzymywać stereotyp orientalnej tajemniczości, nie byłam gotowa na film, który pod względem estetyki i kulturowych odniesień wydawał się tak bardzo różny od znanych mi wcześniej hollywoodzkich produkcji. „Killer” odrzucił mnie ekstatyczną emocjonalnością zrealizowanych w zwolnionym tempie sekwencji i operowych aranżacji, znudził apoteozą męskiej przyjaźni i irytował nieprawdopodobnymi scenami akcji.

Jego sposób pokazywania walk i pościgów zupełnie nie przypominał znanych mi obrazów z Harrisonem Fordem czy Melem Gibsonem, dwoma twardzielami, którzy władali moim nastoletnim sercem. Ponieważ nie wolno mi było jeszcze oglądać Miami Vice, zupełnie nie byłam w stanie odczytać zapożyczeń z tego popularnego amerykańskiego serialu w stylowo ponurych kadrach ukazujących dobrze ubranego zabójcę, mieszkającego samotnie w elegancko wyposażonym nowoczesnym apartamencie. Skreśliłam „Killera” jako dziwaczny, lekko żenujący filmowy wybryk, zbyt bliski stereotypom beznadziejnie obciachowych Azjatów, pojawiających się w amerykańskich mediach i popkulturze tego okresu.

Dopiero za drugim podejściem, dekadę później, spotkanie z Woo okazało się strzałem

w dziesiątkę. Jako doktorantka pełniłam wówczas funkcję asystentki na wykładach poświęconych kinematografii Hongkongu. Pierwszym pokazywanym na zajęciach filmem był „Hard Boiled. Dzieci triady”, kolejny gangsterski film Woo z udziałem alter ego reżysera, Chow Yun-fata, lokalnego gwiazdora, którego znałam już z „Killera”. Tym razem seans był dla mnie naprawdę przełomowy. Pamiętam, jak szczeka opadła mi z wrażenia, a ołówek wypadł z dłoni, kiedy zostałam wgnieciona w ziemię niesamowitą sceną akcji otwierającą film. Powalająca okazała się także zimna pewność siebie głównego bohatera, równie nonszalancko trzymającego w ramionach karabin maszynowy i niemowlę. Pod koniec dwugodzinnego filmu byłam absolutnie zakochana — nie tylko w bohaterze Chow, przewracającym wszelkie moje przekonania na temat azjatyckiego wzoru męskości — ale także w Johnie Woo, który zachwycił mnie nowatorską wizją i niebywale oryginalnym podejściem do gatunku i tradycji filmowej, którą do tej pory zarządzali na wyłączność biali, hollywoodzcy twórcy i aktorzy.

I.

Na sześć filmów, prezentowanych na 9. Festiwalu Pięć Smaków, można z korzyścią spojrzeć z perspektywy moich dwóch skrajnych reakcji opisanych powyżej. Zarówno „Hard Boiled” jak i „Killer” należą do najbardziej uznanych filmów Woo, jednak wszystkie miejskie filmy akcji pokazywane w retrospektywie — „Lepsze jutro”, „Był sobie złodziej” i „Kula w łeb” — wyróżniają się wyrafinowaną choreografią scen akcji, których stylizację traktować można jako idiosynkratyczną wizję złożoną z mieszanki lokalnych i globalnych inspiracji. Różnorodna artystyczna paleta, jaką wykorzystuje Woo, łączy w sobie pola i tradycje tak odległe jak chińskie kino tradycyjnych sztuk walki, hollywoodzkie musicale, ślapstickowe komedie oraz francuskie filmy nowofalowe — i dokładnie to było przyczyną mojej początkowej niechęci, jak i późniejszej fascynacji. Choć potrzebne mi było kilka lat studiów, by rozpoznać i docenić sposób, w jaki Woo łączy nowoczesne realia z dobrze znanymi gatunkami i konwencjami, dodając szczerze inne lokalne oraz importowane składniki i nawiązania, moje uznanie dla sześciu filmów z retrospektywy wzrosło jeszcze bardziej, gdy dostrzegłam, że wykorzystują one pryzmat światowego kina by pokazać tak istotne dla reżysera tematy jak braterska przyjaźń, lojalność, empatia i poświęcenie.

Najbardziej oczywistym, a przy tym najstabilniej rozpoznany element legendarnych filmów Woo z okresu między połową lat 80. i 90. jest jego sposób pokazywania heroizmu, który w Hongkongu określane jest jako „yingxiong pian” (filmy bohaterские), a na zachodzie doczekał się miana „heroic bloodshed” (bohaterski rozlew krwi). Jak wskazuje nazwa, od przeciętnych filmów akcji dzieła Woo różni swego rodzaju romantyzm, cechujący jego postaci i wybrzmiewający w ich brutalnych czynach. Wśród przykładów ewidentnie rycerskiej postawy wymienić można skłonność

do bronięcia niewinnych, mocne i często oparte na poświęceniu więzi między mężczyznami oraz przedstawianie bohaterów jako szlachetnych, zdanych na siebie samotników (najczęściej uosabianych przez wysokiego, przystojnego i szarmanckiego Chow Yun-fata), któremu pełna gracji postawa, nadzwyczajne umiejętności i wierność rygorystycznemu kodeksowi etycznemu nadają cech postaci pod każdym względem przewyższającej zwykłych śmiertelników.

Poszczególne sekwencje, w których można zaobserwować te cechy, to na przykład scena z „Killera”, w której zabójca chroni dziecko i niewidomą śpiewaczkę, dialog, w którym Mark poucza niewdzięcznego Kita w „Lepszym jutrze”, czy kulminacyjny punkt w „Był sobie złodziej”, ukazujący w jakim stopniu bohater Chow poświęca się dla osób, które mają dla niego znaczenie. To także drobne elementy tych filmów – takie jak biały szalik,

który śpiewaczka zachowuje na pamiątkę swojego dobroczyńcy, niewymuszona brawura, z którą Mark realizuje zadanie na początku „Lepszego jutra”, klimatyczne sceny w „Hard Boiled”, pokazujące policjanta spędzającego wolny czas na grze na saksofonie w klubie jazzowym – wszystkie obrazy, zwracające uwagę nie tylko na biegłość bohaterów w operowaniu bronią, ale też na ich osobisty, rygorystyczny kodeks honorowy.

Wuxia, chińskie kino tradycyjnych sztuk walki, to ważne źródło romantycznego i moralnego heroizmu filmów Woo. Gatunek, którego bohaterami byli nieprawdopodobnie uzdolnieni wojownicy, wędrujący po mitycznych krainach rodem z klasycznej chińskiej literatury, był jednym z pierwszych, najbardziej odrębnych i oryginalnych osiągnięć chińskiej kinematografii, zasilającym rozwój kina w Hongkongu w latach 50. i 60. John Woo sam zaczynał karierę w słynnym studio braci Shaw, gdzie zdobywał szlify u boku legendarnego reżysera wuxia Changa Cheh, autora cieszących się szerokim uznaniem filmów takich jak „Jednoręki szermierz”, „The Magnificent Trio” czy „Golden Swallow”. Oglądając produkcje Woo trudno nie dostrzec, jak wiele zawdzięczają one stylistyce Changa i tradycji wuxia samej w sobie. Jego „Heroes Shed No Tears”, współczesna historia wojenna, która powstała jeszcze przed sukcesem „Lepszego jutra” nosi dokładnie ten sam tytuł, co kilka lat starszy film wuxia z udziałem gwiazd gatunku – Fu Shenga, Ku Fenga i Yueh Hua. Choć opowiadająca o antynarkotykowej kampanii w Złotym Trójkącie, pełna pirotechnicznych efektów fabuła Woo nie miała wiele wspólnego z epickimi narracjami tradycyjnego wuxia, wykorzystanie znanego tytułu świadczyło o zainteresowaniu reżysera kwestią nieskazitelnej moralnej uczciwości utalentowanych wojowników. Była to też zapowiedź zatrudnienia Ti Lung, gwiazdy wuxia ze studia braci Shaw, do roli postaci będącej moralną osią „Lepszego jutra”. W „Ostatnim salucie dla



Bohater we krwi: Chow Yun-fat w „Killerze”

wojownika” (1979) — którego międzynarodowy tytuł jednoznacznie sygnalizuje zakorzenie w gatunku — także możemy obserwować, jak Woo odświeża tradycję wuxia, wszczepiając w realia epoki i napędzaną dylematami etycznymi fabułę całkiem nowoczesne i postępowe elementy: jego bohaterami są młody robotnik i najemnik, moralnie i fizycznie przewyższający arystokratów, którzy muszą na nich polegać.

Do listy zapożyczeń z tradycji, na której Woo uczył się kina dodać należy brutalną przemoc i mocne społeczne więzi, znaki rozpoznawcze Changa Cheh (choć elementy te pojawiają się także w wielu innych źródłach, będących dla Woo inspiracją). Chang także dołożył swój wkład do ewolucji filmowych gatunków, płynnie przechodząc wraz z branżą od kina wuxia do kung fu, a nawet reżyserując współczesne kryminały takie jak „Police Force” (1973). To jemu przypisuje się wprowadzenie nowego wzorca męskości w klasyczną konwencję wuxia, którą niektórzy uznawali za zniewieściałą i oddającą pierwszy plan kobiecym gwiazdom. W filmach takich jak „Jednoreki szermierz” — gdzie pojawiają się realistyczne brutalne sceny, w tym sygnalizowane w tytule pozbawienie bohatera kończyny czy scena, w której krew przyska na obiektyw kamery — możemy zobaczyć zapowiedź bezkompromisowej przemocy filmów Woo, nie tylko dlatego, że Chang przetarł szlaki w bezpośrednim pokazywaniu przemocy w hongkońskim kinie, ale przede wszystkim ze względu na to, że to u niego rozlew krwi zaczął nabierać szlachetnie bohaterskiego wymiaru.

Ikoniczny wizerunek bohatera w „Killerze” wiele zawdzięcza także rzecz jasna serii o Jamesie Bondzie, która w czasie młodości Woo była w Hongkongu bardzo popularna — co także świadczy o dużej różnorodności gatunkowej, historycznej i kulturowej wpływów widocznych u reżysera. Oprócz oczywistych elementów choreografii akcji i klasycznego moralizmu zaczerpniętego z wuxia, w kinie Woo znaleźć można wiele współczesnych i aktualnych detali, takich jak historie gangsterskie, nowoczesna broń czy miejski kosmopolityzm, a także konkretne gatunkowe cytaty, jak sceny równoczesnego mierzenia do siebie z broni w pojedynku, które stały się wizytówką Woo, a które są bezpośrednim nawiązaniem do hollywoodzkiego westernu. Tak szeroki zakres inspiracji, bogactwo odniesień i filmowy poliglotyzm może stwarzać ryzyko niezrozumienia przez widzów — a jednak okazuje się samym rdzeniem geniuszu reżysera. Dla przykładu — obok Changa Cheh innym reżyserem, do którego Woo bezpośrednio i widocznie nawiązuje, jest hollywoodzki maestro ekranowej przemocy, Sam Peckinpah. Jego przełomowe dzieła jak „Dzika banda” (1969) czy „Nędzne psy” (1971) stały się źródłem charakterystycznych elementów stylu Woo, między innymi ukazywanych w zwolnionym tempie, efektownie brutalnych kulminacyjnych scen akcji czy przemożnego poczucia, że bohaterowie są ofiarami rzeczywistości od dawno wyzutej z wszelkiego honoru i zasad.



List miłosny Woo do hollywoodzkich filmów złodziejskich i francuskiej nowej fali w „Był sobie złodziej”

Kolejnym ważnym przykładem hybrydycznego charakteru kina Woo i wielu różnych sposobów, w jaki jego filmy łączą europejskie i chińskie, wschodnie i zachodnie tradycje, jest jego relacja z francuską nową falą. Reżyser wielokrotnie wspominał, jak ważnym punktem odniesienia była dla niego twórczość Jean-Pierre'a Melville'a — co widać choćby w stylowych trenczach i okularach słonecznych, w jakie z upodobaniem ubiera swoich gangsterów, ale też w innych wizualnych nawiązaniach do klimatu filmów noir takich jak „Samuraj” czy „W kręgu zła”. Podobna frankofilia leży też u źródeł lżejszej pozycji z repertuaru Woo, romansowego „Był sobie złodziej”, którego europejskie scenerie i finezyjna narracja z trójkątem miłosnym przypomina „Jules i Jim” Francois Truffauta, przypuszczalnie wyrażając przy okazji nadzieję Woo na zdobycie szerszego artystycznego rozpoznania na świecie, poza niszą specyficznym hongkońskiego kina. Reżyser rzeczywiście od najmłodszych lat był gorliwym kinomanem, aktywnym w klubach filmowych i wpływowym w artystycznym i intelektualnym świecie Hongkongu lat 60. Co jednak znaczące, nawet w tym bezpośrednio nawiązującym do europejskiego i francuskiego stylu filmie, sieć odniesień jest znacznie bardziej skomplikowana i sięga dalej, do Ameryki i Hollywood. W słonecznych sceneriach, pełnej intensywnych kolorów paletcie „Był sobie złodziej” widać ewidentną przyjemność z używania Francji jako egzotycznej lokacji, ale fabuła zdradza zapożyczenia ze „Złodzieja w hotelu” Hitchcocka, co zostało podkreślone w angielskim tytule. Podobnie w przypadku Melville'a (który sam przybrał nazwisko za ulubionym amerykańskim pisarzem) — kino gangsterskie, które połączyło go z Woo, było gatunkiem ze swej istoty hollywoodzkim, ale tytuł „Samuraja” w bezpośredni sposób odsyła do tradycji japońskich, co wiele mówi o wielokulturowych inspiracjach twórczych samego francuskiego twórcy, a przy tym zapowiada transpacyficzną mieszankę filmową w wykonaniu Woo.

Innym charakterystycznym dla bohaterskiego kina Woo skomplikowanym kulturowym motywem są wątki religijne, czego ikonycznym przykładem są realizowane w zwolnionym tempie sceny pełne przemocy i trzępota skrzydeł białych gołębi. W „Killerze” płatni zabójcy spotykają się w chrześcijańskiej kaplicy, symbolizującej z jednej strony ich kosmopolityczność, z drugiej — nieskazitelny honor; szokujące zestawienie przemocy z wiarą znajdzie kulminację w rozgrywającej się w tym miejscu finałowej scenie strzelaniny. Woo jako dziecko uczęszczał do szkoły prowadzonej przez misjonarzy i nie cofa się przed interpretacjami, które podkreślają chrześcijańskie i zachodnie uwikłanie tych wizualnych tropów, ale podobnie jak w przypadku konwencji wuxia przepuszczonej przez francuskie i amerykańskie kino noir, rozumienie gołębi, kościołów i figurek Marii Magdaleny tylko w kluczu katolickim oznaczałyby wyzucie ich z całego kontekstu chińskiej tradycji filmowej, w której kino reżysera jest silnie osadzone.

W tradycyjnym kinie wuxia koncepcja przestrzeni filmowej oparta jest często na pojęciu „jianghu” [dosł. „rzeki i jeziora” — pierwotnie literacki termin, używany do opisanego życia na uboczu, poza cywilizacją, poza prawem; bezdroża, rubieże — przyp. tłum.]. To nieokreślony krajobraz, symbolizujący abstrakcyjną przestrzeń poza miastem i poza ramami zinstytucjonalizowanego społeczeństwa, w którym dochodzi do konfrontacji bohaterów. Bohaterskie kino Woo, choć jego sceny nieodmiennie są miejskie i nowoczesne, przesiąknięte jest emocjonalnym i moralnym duchem etosu wojowników, stąd religijne i chrześcijańskie rekwizyty zaczynają pełnić rolę taką, jak sanktuaria i miejsca odosobnienia w świecie wuxia. W „Ostatnim salucie dla wojownika” jedna z istotnych scen rozgrywa się w trakcie rytuału związanego z tradycyjną buddyjską ceremonią pogrzebową, kiedy żałoba młodego bohatera po niedawno zmarłej matce przerwana zostaje przez wtargnięcie intruza. Strukturalnie to scena przypominająca tę z „Killera” — a także epizod z „Heroes Shed No Tears”, rozgrywający się w bambusowym pawilonie, w którym amerykański dezenter praktykuje buddyjską medytację, owinięty pasem z granatami, siedząc przed chrześcijańskim krzyżem. Tego rodzaju różnorokie przedstawienia duchowości i symboli religijnych, przewijające się w dorobku Woo, są w ten sposób zarazem wyrazem jego artystycznego eklektyzmu, jak i nieodzownym składnikiem jego fascynacji etycznym heroizmem.

Kolejny aspekt stylu Johna Woo, który może zbić z tropu widzów nie zaznajomionych z hongkońskim kinem, to pojawiający się od niechcienia humor, przybierający często formę fizycznych gagów, slapstickowego przerysowania czy wizualnych żartów takich jak uroczyste sceny z udziałem dziewczyny Kita w „Lepszym jutrze” czy zamykający „Był sobie złodziej” obraz udomowionego Chow Yun-fata. Dla zachodnich widzów, przyzwyczajonych do stoickiego heroizmu i rzucanych ze śmiertelną powagą one-linerów, ta potrzeba ukazywania bohaterów w niepoważnych czy wręcz ośmieszających sytuacjach może być dezorientująca, co można dostrzec w wypowiedziach, pojawiających się na internetowych forach, oceniających film jako żenujący czy niesmaczny.

Tymczasem komedia wykorzystująca fizyczne gagi i jej warianty w ramach komedii akcji były ważnym elementem hongkońskiej kinematografii co najmniej od pojawienia się Jackie Chana w połowie lat 70. To tradycja, w której Woo nauczył się poruszać bardzo sprawnie w czasie swojej pracy z Chanem przy „The Young Dragons” (1975) i „Ręce śmierci” (1976), dwóch filmach kung fu zrealizowanych w początkowym okresie kariery obu sław. Zanim związał swoje nazwisko z kinem akcji, był też zaangażowany w produkcję kilku docenionych przez widzów komedii. W 1976 asystował na planie „The Private Eyes” z udziałem i w reżyserii znanego hongkońskiego komika Michaela Hui; film okazał się najlepiej zarabiającą produkcją

roku. Po tym sukcesie, Woo został zaangażowany do wyreżyserowania „The Pilferer’s Progress” z udziałem brata Michaela, Ricky’ego Hui. Choć z założenia miała to być po prostu imitacja komedii bardziej znanej potówki rodzeństwa, Woo włożył w nią swoje trzy grosze, dodając wyrafinowaną choreografię scen akcji, z których wkrótce miał zostać znany.

Wiele komediowych elementów w filmach Woo cechuje się pozornie niespójnym połączeniem łatwo przyswajalnych scen akcji z kulturowo osadzonym humorem. „To Hell with the Devil” (1981) to na przykład nadnaturalna parodia walki o ludzką duszę, w której sekwencje walk między dobrymi i złymi aniołami wystylizowane są jak gra video. Podobnie „Plain Jane to the Rescue” (1982), trzecia część popularnej serii z udziałem lubianej telewizyjnej gwiazdy Josephine Siao, łączy celne politycznie obrazy społecznych protestów ze spektakularnym, nieprzerwanym pościgiem samochodowym w słynnym hongkońskim międzyporowym tunelu. Żaden z tych filmów nie nosi znamion mrocznego romantyzmu bohaterskiego kina Woo, ale właśnie o to chodzi. Kiedy reżyser osiągnął międzynarodowy sukces, powszechnie przeszukiwano jego wczesne dzieła pod kątem niezwykłych aranżacji walki, którymi zastąpił, jednak tego rodzaju upraszczające i ograniczające podejście do kina gatunkowego, typowe dla Hollywood, sprawia, że umyka nam samo sedno powszechnej w Hongkongu praktyki mieszania patosu z komizmem, którą także Woo stosuje w bardzo zaawansowanym stopniu.

„Laughing Times” (1980) to kolejny przykład wczesnych komedii Woo, bezpośrednie przeniesienie słynnego „Dzieciaka” Charliego Chaplina w realia Hongkongu z udziałem lokalnego komika, Deana Sheka machającego ikonieczną laseczką Trampa. Zgodnie z oryginalnym słodkogorkim wydźwiękiem historii o czasach kryzysu, film Woo nie ucieka od trudnych wręcz do zniesienia obrazów niedoli — kluczowa scena pokazuje głodującego bohatera i jego młodego towarzysza dobrowolnie zgłaszających się jako tarcze w konkursie rzucania ciastkami. Nakręcona w zwolnionym tempie sekwencja, z towarzyszeniem przenikliwej muzyki, podkreślającej kontrast między rozbawieniem uczestników a desperacją bohaterów, jest — podobnie jak te kremowe ciasta — zapychającą mieszanką komedii i umartwienia, która pozostawia widzów w głębokim poruszeniu.

II.

Zważywszy na bogactwo upodobań Woo i różnorodność jego dorobku wymienianie gatunkowych wpływów i przekształceń może ciągnąć się w nieskończoność. Chcę jednak zwrócić uwagę, że zarówno gęsta mieszanka odniesień, jak i klarowność przekazu fabularnego w filmach reżysera może okazać się przeszkodą w odbiorze. Krytycy kultury i teoretycy mówią często o „orientalizmie”, zjawisku, które

literaturoznawca Edward Said opisał jako obecną w kulturze zachodniej tendencję do redukcjonowania azjatyckich podmiotów do pewnych oswojonych koncepcji, wyrażającą się założeniem o zrozumiałości obcej kultury i równocześnie operowaniem w ramach istniejących stereotypów i z góry przyjętych uprzedzeń. Zachodni odbiór kina Hongkongu zawsze był naznaczony orientalizmem, a John Woo, jeden z najbardziej znanych autorów tej kinematografii, odczuł wyraźnie złe i dobre tego strony. Ze względu na czytelną przynależność do kina akcji, najlepiej eksportującego się gatunku, filmy reżysera, zwłaszcza te należące do serii „heroicznej”, mogły przekroczyć Pacyfik i spotkać się ze zrozumieniem. Jednak o ile łatwo dać się złapać na wysokooktanowe sceny akcji, pistoletowe pojedynki i spektakularne osiągnięcia operatorskie, pasujące do zdominowanego przez Hollywood kanonu prowadzącego od Peckinpaha po Scorsese, o tyle można się spodziewać, że przyciągnięci akcją widzowie będą zaskoczeni czy wręcz zniesmaczeni wyłomami i innowacjami w znanym im formacie.

Często dyskutowanym przykładem takiej kontrowersji są filmowane w zwolnionym tempie spojrzenia wymieniane między mężczyznami w samym środku zacieklego starcia, ale także muzyczne montaże, których Woo często używa, by podtrzymać napięcie w trakcie akcji. W „Lepszym jutrze” i „Killerze” znalazły się z kolei sceny, w których bohaterowie śpiewają piosenki, co było popularne w kinie tego okresu, a przy tym pozwalało wykorzystać możliwości grających w nich gwiazd muzycznych (Leslie Cheunga i Sally Yeh). Tymczasem kiedy ja sama po raz pierwszy zetknęłam się z filmem Woo, oczekiwałam kina akcji, stąd każde wykroczenie poza formę było dyskredytujące. Dla młodych i niedoświadczonych oczu sceny te były niewybaczalnie cukierkowe i natychmiast skreśliłam je jako zagraniczne dziwactwo, zamiast docenić pomysłowe przełamanie schematu.

Moje nawrócenie za pośrednictwem „Hard Boiled” jest równie symptomatyczne dla amerykańskich uprzedzeń jak i kulturowej samoświadomości. Choć wówczas tego nie wiedziałam, film ten uważany był powszechnie za wizytówkę Johna Woo. Twórca wykorzystywał globalne zainteresowanie swoim wirtuozerskim kinem akcji oraz pospolite ruszenie talentów, opuszczających Hongkong na rzecz Hollywood tuż przed przekazaniem przez Brytyjczyków kraju pod chińskie zarządzenie w 1997 roku i przyrzadził spektakl, który miał przekonać kalifornijskich producentów, że może im zaferować świeżą perspektywę na najbardziej dochodowy gatunek kina. Nie tylko niezwalniająca tempa ponad dwugodzinny metraż jest tu ukłonem w stronę powagi hollywoodzkich produkcji, odbiegającym od typowego dla hiperefektywnego Hongkongu 90-minutowego formatu, ale też inne elementy filmu, które i we mnie znalazły wdzięcznego odbiorcę: jak choćby niezliczone niskie ujęcia odzianego w dżinsy Chow Yun-fata z zimnym opanowaniem przygryzającego wykałaczkę i równocześnie przygotowującego karabin maszynowy czy pistolet do brawurowej akcji. Podobnie

jak w najważniejszych hollywoodzkich filmach akcji, takich jak „Zabójca broń 3” (1992) — gdzie bohater przez cały film także paradował w dzinsie — czy „Szklana pułapka” (1988), w której policjant w powycieranych ubraniach walczył o uwolnienie zakładników, „Hard Boiled” ujęło mnie obrazem mocnego, męskiego bohatera. Bliższy znajomym mi wzorcom niż hiperemocjonalny, romantyczny „Killer”, proponował wysookoktanową akcję, w której centrum stał azjatycki mężczyzna, jakiego nigdy wcześniej nie oglądałam na ekranie.

Kolejne lata mojego akademickiego, filmoznawczego rozwoju były procesem rozpracowywania tych reakcji i podważania mojego pierwotnego impulsu, by czytać kino Woo wyłącznie w kontekście akcji. Ukierunkowałam swoje badania na poszukiwanie bogatych i różnorodnych odniesień i inspiracji stojących za wyróżniającym go stylem. „Lepsze jutro”, film, który unieśmiertelnił Woo i Chow Yun-fata jako jeden z najlepszych duetów w historii kina, to kluczowa pozycja, pozwalająca skierować widzów w stronę bardziej skontekstualizowanego odbioru dzieł reżysera. Remake wpływowego „Story of a Discharged Prisoner”, realistycznego, zakorzenionego społecznie filmu z lat 60., jest pod wieloma względami bardziej wartościowy niż ukochany przez festiwalową publiczność „Killer”. „Kuli w łeb” także należy się uznanie za ambitję i tematyczny zasięg: przywłaszcza sobie elementy zapożyczone z hollywoodzkich produkcji takich jak „Łowca jeleni” by ukazać z ich pomocą szczególne lokalne doświadczenie z czasów wojny w Wietnamie. Choć sama, będąc naiwną, zafascynowaną Hollywood nastolatką, odniosłam wrażenie — podobnie jak wielu fanów Woo, odkrywających jego filmy od „Lepszego jutra” i „Killera” — że są to nawiązania nieco spóźnione i roszczące pretensję do amerykańskiego prestiżu, nauczyłam się doceniać ten film za sceny takie jak konkurs tańca przeradzający się w walkę gangów. Tego rodzaju sekwencje w „Kuli w łeb” to afektowany wykwit optymizmu i energii Hongkongu z połowy lat 60., a zarazem moment ukazujący w pigułce estetyczny i gatunkowy rozmach największego wizjonera hongkońskiej kinematografii.

John Woo cieszy się międzynarodowym uznaniem już cztery dekady, a bohaterские filmy, które zapracowały na jego sławę, znane są przede wszystkim z połączenia tradycyjnej moralności rodem z wuxia ze współczesnym światem gangsterów i miejskich przestępców, wyrażającego nostalgię za minionym czasem. Nieco mniej osób zwraca uwagę na hybrydyczną estetykę większości jego filmów, odbijającą szerokie spektrum różnych konwencji i tradycji, do których nawiązywał w trakcie długiej kariery. Połączenie licznych, pozornie przezroczystych światowych gatunków z bardziej wyrafinowanymi podtekstami i wpływami daje obrazy z jednej strony łatwe w odbiorze, z drugiej — będące wyzwaniem dla widza i unikalną artystyczną wizją. Choć w tym eseju nie poruszam tematu filmów z dorobku Woo powstałych po



Przygotowując się na podbój Hollywood, Woo prezentuje swój arsenał w „Hard Boiled”

serii heroicznej, wizję tą w nich także można dostrzec. Dotyczy to jego późniejszych prac, włącznie z Amerykańskimi produkcjami, których realizacji podjął się w czasie czasowego pobytu w Hollywood i ze spektakularnym powrotem do wuxia, na który zdecydował się już jako reprezentant chińskiej rewolucji na masowym rynku światowej kinematografii. W obydwu przypadkach filmy Woo spotkały się z pełnym sprzeczności i ambiwalentnym przyjęciem: część krytyków i fanów, która poznała go dzięki kinu akcji, odrzuca lub potępia jego nowsze tytuły, nieubłaganie porównując je do niedoścignionych dzieł ze środkowego okresu kariery. Przykrawając tak różnorodne filmy jak „Trzy królestwa”, „Tajna broń”, „Nieuchwytny cel” czy „Bez twarzy” do ścisłego formatu gatunku, który sam w sobie był mieszanką idiosynkratycznych odniesień, reakcje te mijają się z ich istotą — tymczasem one nadal, w nowych kontekstach i w stylistyce dopasowanej do nowej publiczności, rozwijają tę samą estetykę i mówią o tych samych rzeczach, które ważne były dla Woo od początku kariery.

Karen Fang, wykładowczyni Uniwersytetu w Houston, jest autorką książki „John Woo’s A Better Tomorrow” (Hong Kong University Press 2004) i przygotowuje obecnie kolejną publikację poświęconą kinematografii Hongkongu, „Arresting Cinema: Surveillance in Hong Kong Film” (Stanford University Press, 2016).



fot. "Killer"

JOHN WOO A ŚWIATOWE KINO AKCJI

Marcin Krasnowolski

W Hollywood, największej i najsukuteczniejszej wytwórni świata, filmy realizowano nigdy przede wszystkim dla widzów ze Stanów Zjednoczonych, a niejako przy okazji dla całej reszty. Zmiany, jakie zaszły na mapie globalnych dochodów z kin, ujawniającej coraz mniejsze znaczenie Ameryki Północnej, sprawiły, że dzisiaj hollywoodzkie opowieści tworzone są już z definicji dla widza światowego. Oznacza to, że muszą być znacznie bardziej uniwersalne. Czysto gatunkowe kino, oparte na amerykańskich mitach, będące w przeszłości podstawą serwowanego przez Fabrykę Snów menu, odchodzi do lamusa. Jest ono wypierane przez szeroko pojęte filmy akcji — ponadnarodowy stop gatunków, tematów i stylów, zacierający pochodzenie elementów, z których jest stworzony. Najwyższą formą tego kina i najpewniejszym źródłem finansowego sukcesu jest skierowany do widzów ze wszystkich części świata blockbuster, którego istotą jest jak najefektowniejsze opowiedzenie sensacyjnej historii, wypetnionej akcją — wybuchami, bijatykami, strzelaninami i pościgami. Wszystko przy jak najmniejszej ilości dialogów — ich sens może umknąć w przekładzie. Aby utrzymać zainteresowanie odbiorców, należy im nieustannie oferować coś nowego — zwiększać tempo, doskonalić efekty specjalne, wyzwalając coraz silniejsze emocje. Ciągła ewolucja jest więc podstawą i logiką kina akcji. Aby rozwój ten zapewnić, producenci muszą bacznie przyglądać się trendom pojawiającym się w innych kinematografiach, przejmować ich najzdolniejszych przedstawicieli, adaptować zmiany. Dzisiejsze techniki tworzenia sekwencji akcji wypracowane zostały w dużej mierze w ramach kinematografii azjatyckich, w filmach, które często nie zdobyły globalnej publiczności — chociażby ze względu na to, że nie zostały zrealizowane po angielsku.

Język kina głównego nurtu był przez dekady doskonalony przez światowych mistrzów — z Ameryki Północnej, Azji i, w mniejszym stopniu, z Europy. Szukali oni odmiennych sposobów filmowego opowiadania, eksperymentowali z formą i stylem oraz, co niezmiernie ważne, inspirowali się sobą nawzajem. Żaden reżyser nie działa bowiem w próżni, a najwięksi twórcy kina nie ukrywają fascynacji pracami swoich kolegów. Podglądnie, cytowanie, polemizowanie — historię tego medium można postrzegać jako niezwykle, niekończący się dialog. Wzajemne inspiracje są prawdopodobnie najważniejszym kołem zamachowym filmowej ewolucji, dostarczającym X Muzie paliwa niezbędnego do dalszego trwania.

Ewolucja przebiega w naturalny sposób. Motywy i techniki, które są pozytywnie przyjmowane przez widzów i sprawdzają się na gruncie odmiennych kultur i gatunków, trwają i rozwijają się. Mainstream nie jest w tym procesie przystankiem końcowym, a jednym z jego elementów. O ile bowiem o kierunku migracji ludzi decydują pieniądze (i jest to zazwyczaj kierunek w stronę Hollywood, chociaż ostatnio się to zmienia wraz ze wzrostem potęgi kina chińskiego), myśl krąży bez ograniczeń.

Dlatego właśnie peryferyjna kinematografia hongkońska mogła stać się w latach 80. kluczowym miejscem dla dalszej ewolucji języka kina akcji. Za kamery chwyciła wtedy w brytyjskiej kolonii grupa filmowców wychowanych na światowym kinie, często edukowanych na Zachodzie. Jak w przypadku każdego nowofalowego ruchu, także ci twórcy zakwestionowali filmową tradycję swojego kraju, proponując w jej miejsce nowe tematy i innowacyjną estetykę.

Postacią centralną tej rewolucji był Tsui Hark — wybitny, wszechstronnie utalentowany producent i reżyser, który przypominał stare chińskie opowieści, dając im współczesną oprawę zachodniego kina gatunkowego, stosując między innymi najnowsze efekty komputerowe, animacje. Jego wytwórnia, Film Workshop, otwarta na eksperymenty — tak długo jak przynosiły zyski, wypuściła na rynek wiele przebojów i wychowała szereg znakomitych twórców. Najbardziej znanym z nich jest John Woo, który już pierwszym z trzech filmów zrealizowanych z Tsuiem odniósł spektakularny sukces. Było to gangsterskie „Lepsze jutro” z 1986 roku, pionierskie dzieło nurtu „heroic bloodshed”. Zarówno ten, jak i kolejne obrazy Woo z lat 1986–1992 (aż do „Dzieci triady. Hard Boiled”) splatają w sobie konwencje kina Wschodu i Zachodu; roi się w nich od różnorodnych nawiązań, które autor stosuje z kinofilskim znużeniem i stapia w stylistycznie spójną całość. Spotykają się więc u Woo m. in. klasyczne melodramaty i musicale, filmy gangsterskie, kino samurajskie i wuxia (przy którym pracował na początku kariery), westerny, a wreszcie hollywoodzkie filmy akcji z lat 80. Twórca cytuje też swoich ulubionych autorów — od mistrza skąpanego w psychodelicznych barwach kina gangsterskiego Seijuna Suzukiego, przez Jean

Pierre Melville'a, twórcę chłodnych kryminalnych opowieści z Alainem Delonem, aż po Sama Peckinpaha i Sergia Leone — autorów, których prace wyznaczały nowe granice przemocy w kinie, i którzy budowę świata przedstawionego mocno opierali na montażu.

Szukając sposobu na atrakcyjne opowiedzenie historii o współczesnych gangsterach, Woo wpadł na genialny pomysł. Zauważył, że potyczki tych bohaterów można przedstawić wykorzystując bogatą tradycję hongkońskiego kina, specjalizującego się od połowy lat 20. w filmach sztuk walk. Technicy i choreografowie od początku istnienia gatunków wuxia i kung fu głowili się jak najlepiej adaptować na ekran walki na miecze (wuxia) oraz ręce i nogi (kung fu). W tym celu sięgnęli po elementy Chińskiej Opery (w której fizyczne przygotowanie aktorów zawsze było kluczowe), ale też wypracowali szereg technicznych zabiegów z wykorzystaniem m.in. trampolin, zapadni czy linek, na których podwieszani byli aktorzy. Aby rekwizyty te ukryć i nadać walkom należytą dynamikę, stosowano coraz bardziej wyrafinowany montaż.

Woo zabrał swoim bohaterom miecze i dał im do rąk pistolety, przebrał w garnitury, a na miejsce ich działań wybrał zaułki trawionego przez chciwość i korupcję miasta. Począwszy od „Lepszego jutra” kung fu ewoluowało w gun fu — strzelający do siebie przeciwnicy byli w ciągłym ruchu, skakali, turlali się, wręcz tańczyli próbując uniknąć gradu kul (stąd inne, plastyczne określenie gun fu — bullet ballet). Co również ważne, dystans między nimi stał się znacznie mniejszy niż w starszych filmach akcji. Takie podejście pozwoliło przenieść dynamikę tradycyjnych pojedynków do świata postaci posługujących się bronią palną i była to decyzja, która, nie przesadzając, zmieniła historię kina. Na bazie kina sztuk walk Woo zbudował szalenie skuteczny i efektowny spektakl — tak rytmiczny i elegancki, że aż surrealistyczny, oddalający kino sensacyjne od rzeczywistości jeszcze bardziej niż to miało miejsce do tej pory. Dzięki temu akcja stała się atrakcyjna jak nigdy, nabrała lekkości i polotu — w takiej formie można ją było zaprezentować światu. Hongkong przestawił się na produkcję filmów sensacyjnych i na prawie dekadę wyrósł na znaczącego producenta i eksportera filmowego, gwarantującego rozrywkę nawet jeżeli czasami niedbałą i eksploatacyjną, to zawsze szybką, szaloną i emocjonującą. I to było to, czego chciał światowy widz.

Dobre czasy dla hongkońskiej kinematografii skończyły się w połowie lat 90., ale stworzony przez Woo i kopiowany w setkach hongkońskich filmów model akcji okazał się tak skuteczny, że musiał trafić do kina głównego nurtu. Zmiana nie nastąpiła od razu, pomoc musieli autorzy — innowatorzy.

Nie można tu nie wspomnieć o Quentinie Tarantino. Twórca, który w latach 90. zrewolucjonizował amerykańskie kino niezależne, od początku kariery był

ambasadorem filmów spoza głównego obiegu, a w okresie pracy nad swoim debiutem był zafascynowany produkcjami hongkońskimi. I stąd najbardziej ikoniczne kadry „Wściekłych psów”: grupa ubranych w czarne garnitury przestępców czy Harvey Keitel z dwoma pistoletami — po jednym w każdej dłoni; inspiracją były tu właśnie filmy Woo. Cała fabuła i słynne zakończenie są wyraźną wariacją innego hongkońskiego klasyka — „Miasta w ogniu” Ringo Lama. Filmom Woo wiele zawdzięcza także filmowiec, który na początku lat 90. był wymieniany jednym tchem z Tarantino. Robert Rodriguez odniósł swój pierwszy duży sukces filmem „Desperado”, w którym błyskotliwie połączył tradycje kina Woo i Peckinpaha, komponując baletowe sekwencje akcji i filmując je w zwolnionym tempie.

Co ciekawe, także sam Woo miał okazję przemycić swoje pomysły do filmów hollywoodzkich, gdy stał się ich twórcą po wyjeździe do Stanów w roku 1992. Jego największym artystycznym sukcesem tego okresu pozostaje „Bez twarzy”, w którym wygrywa wszystkie swoje ulubione motywy i tematy. Najciekawszym przypadkiem jest jednak „Mission: Impossible 2”, druga odsłona przygód Ethana Hunta, w której doskonale widać zderzenie zachodniej i wschodniej tradycji filmowej. Niewiele jest blockbusterek, w których fabuła byłaby opowiedziana w tak nieprzejrzysty sposób, a w których nacisk na piękne sekwencje akcji byłby tak mocny.

John Woo kochał także kino europejskie i co najmniej jeden filmowiec ze Starego Kontynentu uczucie to odwzajemniał. Krytycy do dzisiaj postrzegają Luca Bessona jako najbardziej amerykańskiego z europejskich twórców, wydaje się jednak, że Francuz znacznie więcej zawdzięcza Azji. Fascynacja Wschodem przejawia się w wielu drobnych elementach filmów Bessona i czuć ją wyraźnie w dwóch obrazach z pierwszej połowy lat 90., które pomogły zbudować autorowi silną markę. W „Nikicie” i „Leonie Zawodowcu” reżyser mocno podbija stylizację, z lubością wykorzystując zwolnione ujęcia, przedkładając spektakl oraz wizualną i dramaturgiczną przesadę nad logikę i prawdopodobieństwo. Efekt finalny to oryginalna i bardzo egzotyczna mieszanka fusion — w „Leonie” Nowy Jork filmowany jest jak Paryż, a sekwencje akcji przywołują ducha hongkońskiego kina. Zgodne z tym duchem są także mocne postaci kobiece, zaludniające filmy francuskiego reżysera — m.in. Nikita, Cataleya, ostatnio Lucy.

W XXI wieku Besson nie potrafił odnaleźć formy jako reżyser, ale doprowadzając swoją logikę do maksimum jako producent i scenarzysta, odniósł wiele spektakularnych sukcesów finansowych. W kolejnych seriach, które wychodzą z jego wytwórni EuropaCorp. (bo rzadko kończy się na jednym filmie) przykłada się mniejszą wagę do scenariusza, stawiając na czystą akcję, efekt i adrenalinę. Znakomitym pomysłem okazała się próba znalezienia europejskiego odpowiednika sztuk walk. Padło na parkour, francuską sztukę przemieszczania się w niestandardowy sposób przez

miasto. W filmach „Yamakasi — współcześni samurajowie” i „13 dzielnica” wystąpił sam twórca dyscypliny — David Belle, a jego spektakularna umiejętność poruszania się w miejskiej przestrzeni nadały filmom unikalnej dynamiki i świeżości. Besson jest często krytykowany za swoje eksploatacyjne podejście do kina, ale pamiętać należy, że to właśnie EuropaCorp. jest obecnie głównym eksporterem kina akcji ze Starego Kontynentu na cały świat. Logika jej funkcjonowania odsyła do Hongkongu lat 80.

W Fabryce Snów hongkońskie podejście do realizacji sekwencji akcji trafiło do wysokobudżetowych produkcji dopiero pod koniec XX wieku dzięki „Matriksowi” rodzeństwa Wachowskich. Niespodziewany hit mało znanych twórców był objawieniem, bombą czystej energii pośród letnich blockbusterów. Sceny akcji zapewniły filmowi tytuł niespodzianki roku; z dzisiejszego punktu widzenia widać jednak, że oryginalności było tu tak naprawdę niewiele. Nowa była oprawa, wzmocniona przez wysoki budżet i cyfrowe efekty specjalne. Układy walk i strzelanin, zaplanowane przez samego Yuen Woo-pinga, najśłynniejszego hongkońskiego choreografa, który później pracował również z Tarantino („Kill Bill”) i Bessonem („Człowiek pies”), w dużej mierze inspirowane były... ikonicznymi filmami kung fu i właśnie dziełami Woo — zwłaszcza „Lepszym jutrem II”. Technika zapożyczona przez hongkońskiego reżysera w połowie lat 80. z kina sztuk walk do opowiedzenia historii gangsterskiej, teraz potwierdziła swoją skuteczność w filmie science fiction, rozgrywającym się w rzeczywistości wykreowanej cyfrowo. Odkrycie to pozwoliło Fabryce Snów wkroczyć w XXI wiek.

A XXI wiek to ostateczne odejście od prymitywnych strzelanin i postawienie na gun fu i sztuki walk, wzmocnione nieograniczonymi możliwościami cyfrowych efektów specjalnych. Połączenie to jest dzisiaj stosowane w większości blockbusterów, niezależnie od tego czy są to przygody Jamesa Bonda, Jasona Bourne’a bądź Ethana Hunta, czy adaptacje komiksowych opowieści o superbohaterach. Aktor kina akcji nie musi być już mięśniakiem, jak to miało miejsce w latach 80. czy 90., wystarczy, że jest sprawny i przygotowując się do roli przejdzie trening sztuk walk. Odejście od wykorzystywania siły fizycznej pozwoliło także na większy udział w kinie akcji aktorkom, z których wiele wybrało tę ścieżkę kariery. Pomysły Johna Woo, a szerzej całej kinematografii Hongkongu lat 80., pomogły zbudować nową wizualną i narracyjną jakość kina i nic nie zapowiada, aby miało się to w najbliższej przyszłości zmienić.

JOHN WOO: KRĘCĄCE WSPÓŁCZESNE FILMY WUXIA

Marcin Krasnowolski, Pięć Smaków: Podczas 9. edycji Pięciu Smaków zaprezentujemy Pańskie filmy z lat 1986–92, od „Lepszego jutra” do „Hard Boiled”. Czy podczas prac nad „Lepszym jutrem”, w roku 1986, razem z Tsui Harkiem mieliście poczucie, że wasz film zmienia hongkońskie kino? Czy planowaliście rewolucję?

John Woo: W ogóle nie myślałem, że film stanie się wielkim hitem, a tym bardziej, że pobije rekordy sprzedaży. Chciałem po prostu popracować z Tsui Harkiem i zrobić dobry film. Wykorzystaliśmy założenia kina autorskiego, by nakręcić film gangsterski — i tego rzeczywiście nikt wcześniej w hongkońskim kinie wcześniej nie zrobił. Wypełniłem tę opowieść moimi własnymi emocjami i osobistymi odczuciami — co sprawiło, że historia nie była typowym filmem akcji. Ale na pewno nie miałem na celu wywołania rewolucji. Chciałem po prostu zrobić dobry film.

PS: Jaką technikę przyjął Pan w pracy nad scenami akcji? Czy wszystko było precyzyjnie zaplanowane czy może efekt finalny to wynik eksperymentów podczas montażu?

JW: Nie jestem choreografem sztuk walki ani kaskaderem, ale całkiem nieźle tańczę! Pracując nad choreografią scen akcji wybieram strategię opartą na muzyce. W kinie hongkońskim opracowanie akcji reżyser zostawia zwykle reżyserowi od choreografii akcji. Ale nie ja. Ja nadzoruję ten proces sam, włącznie z planowaniem ruchów kamery, ścieżki dźwiękowej i przypisaniem akcji ogólnego stylu.

Teraz planuję wszystko z wyprzedzeniem, choć wciąż wiele inspiracji przychodzi na

planie, pod wpływem chwili. Z kolei sam proces montażu zaczyna się w mojej głowie jeszcze podczas zdjęć.

PS: Czym różniła się praca nad scenami akcji w tych filmach w porównaniu do scen akcji w filmach wuxia, które kręcił Pan przed 1986? Czy sceny pojedynków na broń palną różnią się bardzo od tych na miecze?

JW: U mnie pistolet po prostu zastępuje miecz. W pewnym sensie kręcę współczesne filmy wuxia.

PS: Mam wrażenie, że w filmach z tego okresu testował Pan różnorodność klasycznych gatunków: filmów gangsterskich, komedii, melodramatu. Czy uważa Pan, że język filmu jest uniwersalny, a filmowcy na całym świecie opowiadają tę samą historię?

JW: Film zdecydowanie jest uniwersalnym językiem. Pewne wartości też są uniwersalne: honor, rodzina, miłość. Jednak różni ludzi mają różne sposoby wyrażania tych wartości, a film jest częścią tego procesu. Twórcy z różnych krajów wykorzystują odmienne techniki, by dać wyraz wyjątkowości swojej kultury i człowieczeństwa.

PS: Co, według Pana, sprawiło, że w latach 80. ludzie na całym świecie pokochali filmy „Made in HK”? Co było tak wyjątkowego w hongkońskiej kinie? Jak Pan wspomina ten okres? Jak wyglądał wówczas przemysł filmowy w Hongkongu?

JW: Lata 80. w Hongkongu były odpowiednikiem lat 60. dla francuskiej nowej fali: niosły niezwykłą wolność twórczą i ogrom świeżych pomysłów. Łączyliśmy tradycyjną kulturę chińską z zachodnim stylem kręcenia filmów i dodatkowo w opowiadane przez nas historie włączaliśmy swoje własne emocje. Pomocne okazało się również to, że hongkoński rynek nabierał wtedy rozpędu, więc koniunktura była dobra. Do Hongkongu wróciła też właśnie pierwsza grupa absolwentów zachodnich szkół filmowych, przywożąc ze sobą nowe pomysły. To był bardzo płodny i twórczy czas.

PS: Czy planuje Pan wrócić do Hongkongu i znów pracować z Chow Yun-fatem? Pańscy fani byłiby w siódmym niebie. Czy są na to szanse?

JW: Jak najbardziej. Choć to zależy od samego filmu. Tak naprawdę marzę o tym, by robić filmy w różnych krajach. Na przykład w Indiach, Włoszech, Polsce. Bardzo chciałbym nawiązać nowe przyjaźnie i nauczyć się czegoś nowego. Niedawno obejrzałem kilka polskich filmów, które naprawdę mi się podobały. Miały wysokie walory produkcyjne i dobry styl prowadzenia narracji.



LEPSZE JUTRO

Hongkong 1986, 95'

scenariusz: Chan Hing-ka, Leung Suk-wah, John Woo

zdjęcia: Wong Wing-hang

montaż: Ma Kam, David Wu

muzyka: Joseph Koo

obsada: Ti Lung, Chow Yun-fat, Leslie Cheung, Emily Chu, Waise Lee, John Woo

producent: Tsui Hark, John Woo

produkcja: Cinema City, Film Workshop

nagrody: Golden Horse FF 1986 — najlepszy reżyser, aktor; Hong Kong Film Awards 1987 — najlepszy film, reżyser, aktor, aktor drugoplanowy, scenariusz

Film, od którego wszystko się zaczęło. Eksplozja talentu i geniuszu trzech wielkich osobowości: reżysera (John Woo), producenta (Tsui Hark) i aktora (Chow Yun-fat) zaowocowała wybuchowym popisem akcji, który niemal z dnia na dzień odmienił najpierw kinematografię hongkońską, a następnie światową.

Ho (Ti Lung, weteran kina wuxia) i Mark (Chow Yun-fat, do premiery filmu kojarzony wyłącznie z finansowymi porażkami) to przyjaciele działający w organizacji przestępczej, produkującej fałszywe banknoty. Ho ma młodszego brata, Kita (Leslie Cheung), który nie wie czym zajmuje się Ho i właśnie rozpoczyna obiecującą karierę... w policji.

Gdy Ho jedzie na Tajwan, wpada w pułapkę i trafia do więzienia. Wychodząc na wolność, postanawia zerwać z przestępczym fachem. Świat jest już inny — Kit odrzuca brata-przestępcę, Mark jest zdegradowanym kaleką, a na czele organizacji staje zachłanny i pozbawiony skrupułów Shing. Kiedy jego działalnością zaczyna interesować się Kit, konfrontacja jest nieunikniona...

Pełna skrajnych emocji i bardzo efektownych strzelanin opowieść o czasach, w których honorowi i postępujący zgodnie z zasadami bohaterowie są skazani na wygnanie, a ich miejsce zajmują ludzie żądni władzy i pieniędzy, przedstawiona została w rewolucyjny, autorski sposób. Zakochany w kinie zarówno Wschodu jak i Zachodu, Woo wykorzystał estetykę kina gangsterskiego, aby opowiedzieć historię o lojalności, miłości i przebaczeniu w duchu wuxia. Gangsterzy „Lepszego jutra” to wojownicy, którzy miecze zamienili na pistolety, a chińskie bezdroża — na zatłoczone ulice opanowanego gorączką pieniądza miasta. Efekt tego zabiegu zaskoczył wszystkich, na czele z twórcami.

Zrealizowany za niewielkie pieniądze film z dnia na dzień stał się największym przebojem w historii Hongkongu. Po jego premierze, młodzi ludzie masowo kupowali prochowce i ciemne okulary à la Mark, zaczęli też naśladować sposób bycia filmowego idola. Przed Woo, Tsuiem i Chowem otworzyły się drzwi do wielkich karier, trwających do dzisiaj, a kinematografia hongkońska przestawiła się na produkcję policyjnych i gangsterskich thrillerów. Brytyjska kolonia stała się najgorętszą z miejskich dżungli zmierzchu XX wieku.

W roli inspektora Wu wystąpił sam Woo, w epizodzie pojawia się także Tsui Hark.



LEPSZE JUTRO II

Hongkong 1987, 103'

scenariusz: John Woo, Tsui Hark

zdjęcia: Wong Wing-hang

montaż: David Wu

muzyka: Joseph Koo, Lowell Lo

obsada: Ti Lung, Chow Yun-fat, Leslie Cheung, Dean Shek, Shan Kwan, Emily Chu

producent: Tsui Hark, Paul J.Q. Lee

produkcja: Film Workshop

Po oszałamiającym sukcesie „Lepszego jutra” decyzja o stworzeniu kontynuacji była oczywista i błyskawiczna — w kinie komercyjnym rzadko porzuca się sprawdzone pomysły. Do pracy ruszyła ta sama ekipa, aby raz jeszcze opowiedzieć o honorowych i romantycznych bohaterach, walczących o sprawiedliwość w mrocznych zaułkach betonowego Hongkongu. Chow Yun-fat jest tu już wielką gwiazdą, ogrywa to z dużym dystansem i poczuciem humoru, komentując nawet modę, którą zapoczątkował wśród młodych Azjatów po premierze pierwszej części.

Chociaż nie brakuje w „Lepszym jutrze II” scen skrajnie dramatycznych, film ma zdecydowanie lżejszy nastrój niż pierwowzór, więcej tu autoironii i mrugnięć okiem. Fabuła jest bardziej pretekstowa i miejscami schodzi na drugi plan — liczy się przede wszystkim akcja. Sekwencje strzelanin, a zwłaszcza finałowa potyczka, podczas której luksusowa willa przestępczego bossa zamienia się w sphywającą krwią ruinę, należą dzisiaj do ścisłego kanonu. Część z nich pieczołowicie odtworzyli Wachowscy w pierwszym „Matriksie”, dobitnie wskazując, komu współczesne kino akcji zawdzięcza swoją widowiskowość i dynamikę.

Już podczas prac nad „Lepszym jutrem” Woo zaczął realizować pomysły, które tu znalazły pełne rozwinięcie, i które sprawiły, że stał się stylistą klasy Sama Peckinpaha czy Sergio Leone. Wśród nich znalazło się budowanie rzeczywistości w oparciu o intensywny montaż (David Borwell nazywa go konstruktywnym) oraz obfite wykorzystanie zwolnionych ujęć i ekstremalnych zbliżeń.

John Woo lubi powtarzać, że broń palna nie różni się dla niego od miecza. Widać to doskonale w scenach w których Ho (przypomnijmy — Ti Lung był gwiazdą filmów wuxia) chwytą za białą broń, stając się równorzędnym przeciwnikiem dla licznych oprychów z pistoletami.



KILLER

Hongkong 1989, 111'

scenariusz: John Woo

zjęcia: Peter Pau, Wong Wing-hang

montaż: Fan Kung-wing

muzyka: Lowell Lo

obsada: Chow Yun-fat, Dany Lee, Sally Yeh, Kong Chu

producent: Tsui Hark

produkcja: Film Workshop, Golden Princess Film Production Limited, Media Asia Group

nagrody: Hong Kong Film Award 1990 — najlepsza reżyseria, montaż

Arcydzieło kina gangsterskiego i melodramatu jednocześnie, najbardziej uznany międzynarodowo hongkoński film Woo. Jest tu wszystko z czego słynie reżyser — tragiczni bohaterowie, arcystylowe i pełne emocji sceny akcji oraz białe gołębie pośród gradu kul. Elementy te składają się na kompletną całość, która na dobre umieściła Hongkong na światowej mapie kina gatunkowego.

„Killer” to historia o lojalności i zdradzie, o winie i jej odkupieniu. Ah Jong jest płatnym zabójcą, kierującym się kodeksem honorowym, likwidującym jedynie przestępców. Podczas wykonywania swojego ostatniego zlecenia przypadkiem sprawia, że wzrok traci Jennie, śpiewaczka w nocnym klubie. Targany wyrzutami sumienia zabójca postanawia zaopiekować się dziewczyną i zdobyć pieniądze na operację mającą przywrócić jej wzrok. Sprawy komplikują się, gdy wychodzi na jaw, że nie jest już potrzebny swoim pracodawcom i został na niego wydany wyrok śmierci. Śladami Ah Jonga podąża również bezkompromisowy policjant, Li Ying. Losy bohaterów przetną się i choć stoją oni po dwóch stronach prawa, rozumieją, że mają ze sobą wiele wspólnego.

Jak wszystkie filmy Woo z tego okresu, „Killer” jest głęboko zanurzony w filmowej rzeczywistości i utkany z odniesień do szeregu ulubionych dzieł reżysera. Zadekowany Martinowi Scorsese obraz jest hołdem dla „Samuraja” Melville’a, z którym dzieli postać bohatera — samotnego zabójcy, polującego na swoje ofiary w miejskiej dżungli, zdradzonego przez pracodawcę. Znaleźć w nim można także silne nawiązania do „Wspaniałej obsesji”, mniej znanego melodramatu Douglasa Sirka.

W tytułowej roli znakomicie odnalazł się Chow Yun-fat — to tu najlepiej widać ideał postaci, do którego zawsze dążył Woo. Wysoki, elegancki, z białym szalikiem na szyi, aktor jest godnym kontynuatorem tradycji bohatera, którego ucieleśnieniem byli wcześniej chociażby Alain Delon czy Steve McQueen.

„Killer” to ostatni wspólny film Johna Woo i Tsui Harka. Współpraca dwóch tak silnych osobowości okazała się być na dłuższą metę niemożliwa.



KULA W ŁEB

Hongkong 1990, 136'

scenariusz: John Woo, Janet Chun, Patrick Leung

zjęcia: Wilson Chan, Ardy Lam, Chai Kittikum Som, Wong Wing-hang

montaż: David Wu, John Woo

muzyka: Romeo Diaz, James Wong

obsada: Tony Chiu Wai Leung, Jacky Cheung, Waise Lee, Simon Yam, Yolinda Yam

producent: John Woo

produkcja: John Woo Film Production, Golden Princess Film Production Limited

nagrody: Hong Kong Film Award — najlepszy montaż

Po realizacji „Killera” drogi Tsuia Harka i Johna Woo ostatecznie się rozeszły. Co ciekawe, obaj twórcy postanowili zrealizować filmy o Wietnamie, każdy miał jednak swoją wizję. Tsui kontynuował przygodę z „Lepszym jutrem”, realizując feministyczny prequel przeboju. Woo postawił na fresk ukazujący koszmar wojny i jej konsekwencje. Był to zdecydowanie najdroższy film jaki powstał w Hongkongu do roku 1990, a koszt produkcji reżyser musiał w dużej mierze wziąć na siebie. Brak wsparcia Tsuia, niezwykle wówczas wpływowej postaci hongkońskiego świata filmowego, odciął reżysera od innych źródeł finansowania.

Powstał film epicki, ale różny od pozostałych dzieł Woo, poruszający i bardzo osobisty, miejscami autobiograficzny. Są tu efektowne, znakomicie inscenizowane strzelaniny, ale w pamięci zostaje inny rodzaj przemocy — realistyczny, bolesny, odcisnący piętno na psychice bohaterów.

„Kulę” otwierają nietypowe dla reżysera sekwencje obyczajowe, w dużej mierze inspirowane jego trudnym dzieciństwem. Jest rok 1967. Ah Bee, Fai i Little Wing, przyjaciele z ubogich przedmieść Hongkongu spędzają czas na potyczkach z konkurencyjnym gangiem. Gdy Fai zabija jednego z rywali, przyjaciele decydują się na wspólną ucieczkę do ogarniętego wojną i chaosem Wietnamu. Ma ich to uchronić przed zemstą i umożliwić szybki zarobek dzięki handlowi deficytowymi produktami. To, co zaczyna się jak ekscytująca przygoda, zamienia się w koszmar, kiedy bohaterowie trafiają w sam środek wojennych działań. Sztuką będzie w tym świecie przeżyć, a czy mogą w nim przetrwać przyjaźń i lojalność?

W filmie wybrzmiewają przede wszystkim echa „Łowcy jeleni”, „Dawno temu w Ameryce” czy „Ulic nędzy”. Inspiracją dla sekwencji wojennych były ikoniczne zdjęcia z Wietnamu, a film stał się także komentarzem do masakry na placu Tiananmen, która miała miejsce rok wcześniej i bardzo poruszyła reżysera. To właśnie osobiste podejście twórcy sprawiło, że „Kula w łeb” jest dzisiaj uznawana za humanistyczne arcydzieło, będące refleksją nad szaleństwem wojny.



BYŁ SOBIE ZŁODZIEJ

Hongkong 1991, 103'

scenariusz: John Woo, Janet Chun, Clifton Ko

zdjęcia: Poon Hang-sang

montaż: Dawid Wu

muzyka: Man Yee Lam

obsada: Chow Yun-fat, Leslie Cheung, Cherie Chung

producent: Terence Chang, Linda Kuk

produkcja: Golden Princess Film Production Limited, John Woo Film Production, Milestone Pictures

nagrody: Hong Kong Film Award 1993 — najlepszy montaż

Reżyser, którego nazwisko stało się synonimem mocnego kina akcji i zabawna, romantyczna opowieść utrzymana w łotrzykowskim duchu, rozgrywająca się w plenerach Lazurowego Wybrzeża? Czemu nie. Realizowane na przełomie lat 80. i 90. filmy Woo były jego osobistą wędrówką przez gatunki i konwencje; tym razem przyszedł czas na spotkanie z komedią.

Wielkie gwiazdy kina hongkońskiego — Chow Yun-fat, Leslie Cheung i Cherie Chung, wcielają się w trójkę sierot, wychowanych przez swojego opiekuna na złodziei, specjalizujących się w finezyjnych kradzieżach dzieł sztuki. Jak to często bywa, na swój ostatni skok wybierają przejęcie pewnego przeklętego obrazu, który przyniesie im sporo kłopotów.

Zarówno „Killer” jak i „Kula w głowie” były sukcesami artystycznymi, ale nie przyniosły spodziewanych zysków. Woo zwrócił się więc ku lżejszemu gatunkowi, aby ponownie zdobyć zaufanie producentów i serce swojej widowni. Zrealizowany w dziesięć tygodni „Był sobie złodziej” spełnił tę rolę znakomicie, ujawniając mniej oczywiste oblicze twórcy.

Pojawiają się tu nawiązania do lżejszego Hitchcocka i „Różowej pantery”, ale też do „Julesa i Jima” Truffauta czy „Ojca chrzestnego” Coppoli. Humor, często przechodzący w brawurowy slapstick, miesza się z cieszącą oko akcją i najwyższej jakości baletowymi strzelaninami.



HARD BOILED. DZIECI TRIADY

Hongkong 1992, 128'

scenariusz: John Woo, Barry Wong, Gordon Chan

zdjęcia: Wong Wing-hang

montaż: Jack Ah, Kai Kit-wai, John Woo, Dawid Wu

muzyka: Michael Gibbs

obsada: Chow Yun-fat, Tony Chiu Wai Leung, Teresa Mo, Phillip Kwok, John Woo

producent: Terence Chang, Linda Kuk

produkcja: Golden Princess Film Production Limited, Milestone Pictures, Pioneer LDC

Ostatnie hongkońskie dzieło Johna Woo przed przeprowadzką do Fabryki Snów uchodzi za portfolio jego możliwości i jest ostatecznym głosem w dziedzinie „analogowego” kina sensacyjnego. David Bordwell nazywał „Hard Boiled. Dzieci triady” antologią scen akcji. I rzeczywiście — ten film to od pierwszej do ostatniej minuty wybuchowy spektakl napędzany czystą adrenaliną.

Chow Yun-fat po raz pierwszy gra u Johna Woo stróża prawa — reżyser zdecydował się na zmianę, aby zdopingować do lepszej pracy hongkońską policję. Z moralnego punktu widzenia to jednak ten sam bohater, co gangster z „Lepszego jutra” czy „Killera”. Tequila jest niepokornym, twardym gliniarzem, który do swoich obowiązków podchodzi ze śmiertelną powagą, a po godzinach zamienia się w jazzowego saksofonistę. Aby rozpracować potężną organizację przestępczą, łączy siły z Alanem, policjantem pracującym pod przykrywką w szeregach triady. Ich praca daleka jest od policyjnej rutyny — to następujące jedna po drugiej, efektowne konfrontacje z dziesiątkami przeciwników, będące zapierającym dech baletem śmierci i zniszczenia. Finałowe starcie, trwające prawie 40 minut, rozgrywa się w opanowanym przez członków triady szpitalu. Daje się tu wyczuć apokaliptyczny lęk przed niejasną przyszłością Hongkongu, który za pięć lat miał zostać przekazany Chinom.

Woo perfekcyjnie panuje nad filmową materią — „Hard Boiled. Dzieci triady” to popis jego wybitnej wizualnej wyobraźni i olśniewającej choreografii. To także ekscytujące zwieńczenie nurtu heroic bloodshed i godne podsumowanie najważniejszego okresu w historii hongkońskiego kina — po roku 1992 filmy MADE in HK już nigdy nie były takie same.

Co ciekawe 15 lat później Woo zdecydował się na kontynuację przygód Tequili pod postacią... gry wideo („Stranglehold”).



fot. Ti Lung i Chow Yun-fat w filmie "Lepsze jutro"



Festiwal Filmowy Pięć Smaków został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasta Stołecznego Warszawy, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



PIECMAKOW.PL