

# PIĘĆ SMĄKŌW



*17 – 24 lis*

warszawa, kino muranów, kinoteka

*17 – 29 lis*

online

***gazeta  
festiwalowa***

# drodzy wiedzowie!

15. edycja Azjatyckiego Festiwalu Filmowego Pięć Smaków to wydarzenie szczególne: po raz pierwszy będzie odbywać się równocześnie w warszawskich kinach oraz online w całej Polsce. To dla nas ekscytująca możliwość, by skorzystać zarówno z przyjemności, jaką daje niezastąpiona przestrzeń studyjnego kina, jak i mobilności, jaką umożliwiają nowe technologie.

Ubiegłoroczna edycja, która odbyła się w całości w internecie, połączyła nas z nowymi Widzami i Widzami w całym kraju, od Szczecina po Podlasie, od Katowic po Suwałki. Festiwal żył w sieci – tam odbywały się gorące dyskusje, przerzucanie się filmowymi poleceniami i obserwacjami, dzielenie się wrażeniami z seansów i wspomnieniami z własnych wypraw do Azji. To było szalenie inspirujące doświadczenie, które skłoniło nas do rozszerzenia

działalności i stworzenia platformy Pięć Smaków w Domu, na której przez cały rok można oglądać filmy z naszej biblioteki i cyklicznie zmieniające się przeglądy.

Mamy nadzieję, że 15. Pięć Smaków pozwoli cieszyć się azjatyckim kinem jeszcze większej grupie osób: zapraszamy na kinowe fotele i własne wygodne kanapy, by poznawać najciekawsze głosy azjatyckich kinematografii, podróżować przez różnorodne pejzaże, wzruszać się i przeżywać emocje fascynujących bohaterów.

Czy kino Azji zmieniło się przez pandemię? Tego dowiemy się dopiero za jakiś czas. Z pewnością powstawało nieco mniej spektakularnych blockbustów z setkami statystów, a wielu twórców przyznaje, że dzięki zwolnieniu nakręcającej się w ostatnich latach spirali produkcji mieli więcej czasu, by w skupieniu pracować nad projektami i spojrzeć z dystansu na reguły wyznaczające rytm i tempo działania branży filmowej. Wielu twórców czuło potrzebę komentowania wydarzeń na bieżąco – w sekcji konkursowej pokazujemy „Dwunastodniową opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym” Shunjiego Iwai, który nie stara się diagnozować rzeczywistości, ale w przepiękny, ciepło-melancholijny sposób opowiada o emocjach, które połączyły wiele osób mierzących się z realiami lockdownu.

Ostatni rok przyniósł jednak wiele ważnych i bolesnych wydarzeń, które przez lata będą wpływać na rzeczywistość setek tysięcy osób: inicjowane przez młodych ludzi prodemokratyczne protesty w Birmie i Tajlandii czy radykalne rozwiązania legislacyjne ograniczające wolność słowa w Hongkongu. W Tokio odbyły się Igrzyska Olimpijskie, Korea niezmiennie podbija świat przebojowymi filmami i serialami. W tegorocznym programie Pięciu Smaków z pewnością będzie można dostrzec echa tych wydarzeń i emocji, jakie towarzyszą mieszkańcom stale zmieniającego się kontynentu – szczególne miejsce poświęcamy Birmie, borykającej się z tragicznymi skutkami wojkowego przewrotu, na którym ucierpiało między innymi rozwijające się tam powoli kino niezależne. Jak zwykle spoglądamy też znacznie szerzej, poszukując filmów, które prowokują do myślenia, pokazują różne perspektywy, a także po prostu dostarczają dobrej, jakościowej rozrywki i gorących wrażeń.

Paleta najbardziej zadziornych, drażniących, zaskakujących filmów to sekcja konkursowa Nowe Kino Azji, gdzie prezentujemy przede wszystkim filmy reżyserów i reżyserek na początku twórczej drogi. W tym roku najlepszy film festiwalu wybierze Międzynarodowe People's Jury, złożone z dwunastu pasjonatów kultur i kina Azji, którzy spotkają się w Warszawie, by brać udział w warsztatach i burzliwie dyskutować o filmach. Projekt realizowany jest we współpracy z partnerskimi festiwalami Pięciu Smaków: Udine Far East Film Festival, CAMERA JAPAN Festival i Helsinki Cine Asia.

W sekcji Tajwańskie kino queer pokażemy klasyczne i współczesne filmy z kraju, który w 2019 roku jako pierwszy w Azji zalegalizował jednopłciowe związki małżeńskie. Reprezentują one szeroki przekrój kina LGBTQ+, ale też są po prostu fantastycznymi fabułami o miłości, nieporozumieniach i sprzecznościach, z jakimi musimy mierzyć się w życiu. Zaskakująco uniwersalne są również tytuły prezentowane w Sekcji olimpijskiej – to dynamiczne, porywające historie o sportowych emocjach i pokonywaniu własnych ograniczeń, ale jednocześnie opowieści, które mają drugie i trzecie dno. Rywalizacja, walka z samym sobą w czasie treningów, wytrwałość w drodze do celu to wątki, które doskonale łączą się z rozważaniami o przełamywaniu społecznych i psychologicznych barier, o poszukiwaniu swojej tożsamości czy budowaniu wspólnoty.

Asian Cinerama to sekcja, w której co roku prezentujemy filmy nominowane i nagradzane w ramach Azjatyckich Nagród Filmowych – tu właśnie znajdziecie tytuły, które zachwyciły szeroką azjatycką widownię, dzieła uznanych mistrzów dotyczące ważnych dla swoich krajów tematów, produkcje, które w ubiegłym roku szczególnie mocno zaznaczyły swoje miejsce w międzynarodowym świecie kina. Nowych filmów autorów o wyjątkowym dla festiwalu znaczeniu warto szukać także w Pokazach specjalnych – zebraliśmy tam filmowe perły przekraczające gatunki, zaskakujące formą i intrygujące treścią.

Wyjątkowym wydarzeniem tegorocznej edycji będzie długo wyczekiwana retrospektywa jednego z największych mistrzów światowego kina: Wong Kar Waia. Odrestaurowane pod okiem samego twórcy filmy zyskują świeżość, nie tylko jeśli chodzi o kwestie techniczne. Jego historie o niespełnieniu, mijaniu się w samotności, grach z własną tożsamością i życiu w nieustannym, nieuchwytnym przepływie doskonale pasują do dzisiejszego świata.

Jak co roku w programie nie może zabraknąć wydarzeń specjalnych: dyskusji wokół filmów i spotkań z twórcami. Ponieważ większość z nich wciąż jeszcze nie może przybyć do Europy, połączymy się zdalnie – naszym mostem do Azji będzie codzienne studio festiwalowe, w którym w samo południe będziemy polecać filmy i rozmawiać z ich twórcami i twórczyniami.

Serdecznie zapraszamy do wspólnego odkrywania wszystkich twarzy azjatyckich kinematografii. Tegoroczny program obfituje w emocje: mamy nadzieję, że połączą nas wszystkich przed małymi i dużymi ekranami!



# spis treści

|    |                                                                                            |
|----|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 6  | Detale szczęścia. Rozmowa z Park Jung-bumem o „Nie na tym świecie”                         |
| 8  | Krew, pot i łzy, czyli o kobiecych potyczkach z życiem                                     |
| 10 | Pamięć, czas i ciało. Rozmowa z Jakrawalem Nilthamrongiem o „Anatomii czasu”               |
| 12 | Wong Kar Wai: niespokojne serca, zapętlony czas                                            |
| 16 | Aktorskie uniwersum Wong Kar Waia                                                          |
| 18 | O dźwiękowych chwilach w filmach Wong Kar Waia                                             |
| 20 | Wong Kar Wai dziś. Emocje pokolenia?                                                       |
| 22 | Shunji Iwai, poeta popkultury                                                              |
| 24 | Tajwańskie kino queer: niekończąca się walka o równość                                     |
| 26 | Zhang Yimou – autor kontra polityka                                                        |
| 28 | Sekcja olimpijska: Azjatyckie gry                                                          |
| 30 | Okno na rzeczywistość. Rozmowa z Kiyoshim Kurosawą                                         |
| 34 | Gdy taniec staje się sztuką przetrwania                                                    |
| 36 | Szczeliny niezależności. Rozmowa z Yujiro Harumoto o „Równowadze”                          |
| 38 | Indonezja wyobrażona na nowo. Rozmowa z Edwinem o „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” |
| 40 | Harmonogram projekcji                                                                      |
| 42 | Program festiwalu                                                                          |



# Detale szczęścia

Rozmowa z Park Jung-bumem o „Nie na tym świecie”

Wywiad przeprowadzony w trakcie MFF w Rotterdamie w 2020, tłumaczenie z koreańskiego Kim Tae-hee.

**Lukasz Mańkowski:** Wszystkie twoje filmy są społecznie zaangażowane. Pokazujesz to, co na samym dole koreańskiego świata, niewidoczne i schowane. Tym razem sięgasz po temat bezdomności wśród nastolatków. Od czego zaczęła się praca przy „Nie na tym świecie”?

Park Jung-bum: Zawsze zaczyna się od znalezienia motywacji. Obserwuję to, co mnie otacza, a następnie zastanawiam się nad przyczyną – dlaczego to coś istnieje? To pytanie, które zaczyna mnie dręczyć. Przy „Nie na tym świecie” nurtowała mnie kwestia bezdomności u nieletnich. Co sprawia, że dzieci zostają bez domu lub z niego uciekają? Dlaczego muszą walczyć o swoje życie? Nie mamy rządowego wsparcia, więc dzieciaki są pozostawione same sobie. Wtedy pojawiła się też kwestia zwyczajnie ludzka – jak możemy pomagać sobie nawzajem? A w zasadzie: czy możemy sobie pomagać? To pytanie to punkt wyjścia dla mojej historii. Scenariusz pisałem ponad trzy lata. Powstało 15 wersji tekstu, ale to na tej, która była najbardziej niezależna i wolna z ducha, zdecydowałem się oprzeć swój film. Chciałem stworzyć film, który pokazałby wzajemny krąg wpływów. To nie jest historia jednej postaci, ale opowieść o tym, jak wzajemnie na siebie wpływamy. Uczucia pojawiają się zwykle dzięki innym ludziom, prawda? Centrum historii to Jeong-cheol, który pragnie miłości u innych, chociaż sam żyje w samotności z iluzją ojca u boku. Wszystkie postaci istnieją w bólu – to jedyne, co mają. Akcja filmu biegnie wokół rozumienia cudzego bólu, krok po kroku.

Pośrodku stawiasz też siebie samego. Wcielasz się w protagonistów swoich filmów, ale nie są to postaci, które przeżywają szczęśliwe chwile – wszyscy przechodzą przez piekło doświadczeń. Dlaczego to właśnie takich bohaterów decydujesz się odgrywać?

Kiedy przygotowuję film, interesuje mnie wyłącznie to, by zejść jak najniżej, do samego sedna problemu. By pokazać najciemniejszą stronę zjawiska. Zwykle są to bardzo biedni ludzie – klasa robotnicza albo emigranci z Korei Północnej, którzy uciekli w poszukiwaniu lepszego życia. To są moi protagoniści, a ja chcę lepiej zrozumieć tych ludzi. Dlatego się w nich wcielam. W „Nie na tym świecie” to problem bezdomnych dzieci staje się główną osią narracji. To kolejna kwestia, której chciałem się przyjrzeć i którą staram się przybliżyć widzowi.

**Czy to poważny problem w Korei Południowej?**

Tak, bezdomność u nieletnich stała się ostatnio dość poważnym problemem u nas, ale wydaje mi się, że możemy mówić o skali uniwersalnej. Nie ogranicza się to wyłącznie do Korei Południowej.

**Czy prowadziłeś jakieś badania? Rozmawiałeś z nieletnimi bezdomnymi?**

Przez jakiś czas nawet z nimi żyłem. Czułem się jak tchórz, kiedy przeprowadzałem z nimi

wywiady. Ale bardzo mi na nich zależało. Chciałem zrozumieć powód ich eskapizmu, dlaczego uciekają. Wtedy pojawił się problem komunikacyjny. Czułem, że to jest sztuczne – ja robiący film lub sztukę, na których będę zarabiał. Ostatecznie nie mogłem o nich zadbać, wciąż nie istnieją systemowe rozwiązania, dzięki którym byłoby możliwe robienie tego odgórnie. Czułem, że tak naprawdę tworzę sztuczny film.

**Dlaczego sztuczny?**

Bo czułem, że robię coś złego; że nie powinienem ich filmować. Zacząłem odczuwać pewnego rodzaju ból, bo nie mogłem im pomóc. Aby mój scenariusz mógł powstać, musiałem wykorzystać historie osób bezdomnych. Wykorzystać ich doświadczenie. Dlatego myślę, że mój film jest sztuczny, ponieważ proces jego powstawania bazował na eksploatacji. Tworzeniu filmu towarzyszyło wiele trudnych emocji – ból, smutek, samotność. Wiele z tych dzieciaków stało mi się bliskich. Bardzo dużo rozmawialiśmy. W pewnym momencie ktoś im powiedział, że jestem reżyserem filmowym i zasugerował, że moglibyśmy coś nakręcić. Tak to się zaczęło.

**Wracając do twojej postaci – Jeong-cheol jest jak figura świętego głupca. Przywołuje Forresta Gump'a albo Lazarro Felice. Skąd pomyśl na takiego bohatera?**

Ta postać to człowiek w czystej postaci. Czystość oznacza w moim rozumieniu zarówno słabość, jak i kruchość. Stąd jego ucieczka w góry. Uciekł, ale wciąż chce opiekować się innymi. Trudno tego rodzaju osoby znaleźć w prawdziwym świecie, więc rzeczywiście – jest figurą, symbolem. Wraz z dobrymi uczynkami przychodzi szansa na zmianę świata na lepsze. Dwóch bogatych chłopaków zaczyna pomagać innym, bo spotykają na swojej drodze świętego głupca. On ich łączy. To dla mnie ważny motyw – że jest na świecie ktoś, kto może ludzi połączyć, zjednoczyć, przynieść pewną formę ukojenia. To jedyne rozwiązanie na ból świata nasąconego kapitalizmem: pomagać sobie, słuchać tak, by słyszeć, by czuć innych, by tworzyć więzi. Bez względu na status i pozycję społeczną. Chodzi o czułość. Kiedy moje postaci spoglądają na ból innych, same zaczynają go odczuwać. Pokazuję zatem ból w jego różnych formach; chcę ukazać go rzeczywistym, ponieważ jest on rzeczywisty dla wielu osób. Każdy odczuwa jakiś ból, a powody są różne.



Wspominałem o tym, że schodzisz na samo dno koreańskiego społeczeństwa. W twoim filmie robią to też postaci, dosłownie i metaforycznie – w pewnym momencie wszyscy zaczynają iść w dół.

To moment, gdy zdają sobie sprawę z bycia uwięzionym w pułapce przemocy. W takiej sytuacji trudno o miłość, o spełnienie. Wtedy

odzyskuje równowagę. Przemoc, tragedie, bicie, kopanie – to wszystko nagle mija; istotna staje się podróż tych postaci, doświadczenie przemiany. Zaczynają zastanawiać się nad tym, czy to, co widzą, dzieje się naprawdę? Wszystko staje się ledwie snem poprzedniej nocy, czymś odległym. Wizja powrotu do normalnej rzeczywistości jest możliwa. Jakby nic się nie stało.

W kilku scenach przez framugę okna podglądamy dom innej rodziny. To jak oglądanie filmu o harmonii.

Większość scen w filmie trochę nie pasuje do naszego świata. Są przesadzone, dziwne, anormalne. Ale te sceny, o których mówisz, przypominają nam o detalach, detalach szczęścia, tym, co przynosi ukojenie. To jak oglądanie telewizyjnej dramy. Kiedy Jeong-cheol zerka do cudzego życia, jest w stanie zauważyć namiastkę normalności. Normalne życie wymaga dawkania sobie szczęścia. Jeśli mielibyśmy jedynie zerkać, to nie odnaleźlibyśmy miłości, bo ona jest schowana głębiej, wymaga od nas więcej wysiłku. Ale gdy Jeong-cheol powtarza swój rytuał podglądania, jest w stanie w końcu złapać ten obraz w głowie – obraz miłości i szczęścia. Jego ojciec nie żyje, ale widzi kobietę w ciąży. Ona niedługo urodzi. To cykl ludzkiego życia. Jedno umiera, by mogło narodzić się drugie.

Połączenia pomiędzy twoimi postaciami są niemal biblijne. Co one dla ciebie oznaczają?

Istotnie, imiona wszystkich moich postaci coś oznaczają. Protagonisci noszą imiona związane z czystością i niewinnością. Jeong oznacza sprawiedliwość; cheol – czystość. Ji-su po koreańsku brzmi jak Jezus. Won w imieniu Won-ho to nadzieja, ho – opatrność. Dlatego tak żarliwie łaknie kontaktu z ludźmi – ma nadzieję, że ktoś o niego

zadba, będzie go potrzebował i chronił. Imię ojca to Chang-su; chang oznacza przepastność, su to woda – postać ta jest matką-ojcem-naturą, wodą, która nas otacza ze wszystkich stron.

A czego ty szukasz w życiu, w tym świecie?

Najważniejsza jest dla mnie motywacja. To jak z filmem. Szukam motywacji do tworzenia, ale i do życia. Zwykle przychodzi ona w poczuciu miłości. Miłość jest dla mnie sztuką wpatrywania się w cudzy ból. Wraz z jego zrozumieniem przychodzi błogość. Musimy akceptować swoje słabe strony, być dla siebie delikatnymi, tworzyć przestrzeń dla wspólnych ułomności. Musimy też poznać swój ból. Z tego czerpię motywację – z poczucia, że jestem człowiekiem, że jestem świadomy siebie. Możemy czuć, że żyjemy, ale jedynym prawdziwym dowodem na to jest przeżywane przez nas szczęście. Miłość i szczęście to dla mnie dowody na istnienie życia.



„Nie na tym świecie”, reż. Park Jung-bum

Jeong-cheol zaczyna zastanawiać się nad tym, jak do tego doszło, że jest ranny, że prawie kogoś zabił, że jest przemoc. Schodząc, postaci zaczynają w końcu siebie dostrzegać. Zaczynają sobie pomagać; schodząc, spoglądają także głęboko w swoje skryte emocje, lęki, uczucia. Odkrywają się. Dosłownie i metaforycznie – używają ubrań do zakrycia rany. To właśnie wtedy pozytywna energia ich zmienia, bo są w stanie dostrzec siebie nawzajem. Gdy docierają do domu, zauważają pokój i harmonię. To wygląda jak coś nie z tego świata. Nie przynależy do wizji rzeczywistości, do której się przyzwyczaili. Ale to cały czas gdzieś było, istniało i czekało na nich. A zaczyna się od płaczu dziecka.

Co ta scena dla ciebie znaczy?

To moment połączenia postaci z widownią. Wszyscy słyszymy ten płacz. Wszyscy byliśmy kiedyś dziećmi, byliśmy niewinni, czysti, nieskazitelni. To moment, który ukazuje niewinność wszystkich ludzi, bo o tym właśnie jest płacz dziecka. Ktoś otwiera oczy, bo słyszy niewinny dźwięk dochodzący z oddali, a świat na moment

Następnego dnia pójdą do szpitala, a potem być może będzie na nich czekać zwyczajne życie, pozbawione przemocy i okrucieństwa. Ale to właśnie wspomnienie tej nocy pozostanie z nimi na zawsze. Zmieni ich. Moim życzeniem jest jedynie to, by widownia była świadoma tej subtelnej zmiany, jaka w nich zaszła.

Symboliczny wydaje się też dom głównego bohatera. Jak wpadłeś na jego konstrukcję?

Ten dom nazwaliśmy statkiem kosmicznym, bo ma tyle okien i drzwi. Zastanawiałem się, czy postać Jeong-cheola kiedykolwiek będzie w stanie nawiązać z kimś relację. Przez długi czas komunikuje się tylko z duchem swego ojca. A problem komunikacji staje się kluczowy dla całego filmu – postaci nie są w stanie się dogadać. Tworząc dom składający się z okien i drzwi, chciałem zbudować metaforę mówiącą, że to właśnie dialog jest podstawą rozwiązywania problemów. Ironia tkwi w tym, że właśnie poprzez cudzy ból jest się w stanie zrozumieć innych. Gdy rozumiemy cudzy ból i cudze wady, jest też szansa na pojawienie się miłości.





# Krew, pot i łzy, czyli o kobiecych potyczkach z życiem

Wojciech Tutaj

8 Głównie bohaterki koreańskich filmów „Wojowniczką” i „Nie na tym świecie” z pozoru dzieli wszystko: wiek, pochodzenie, sytuacja rodzinna i środowisko, w którym przyszło im żyć. Łączy je jednak coś o wiele ważniejszego, czyli pragnienie odmiany swojego losu i zerwania z dotychczasowymi ograniczeniami odbierającymi im szansę na rozwój oraz realizację pasji.

W „Wojownicze” reżyser Jero Yun podąża tropem kobiety, której udało się zbiec z Korei Północnej i, po przejściu kursu adaptacyjnego, rozpocząć nowe życie w Seulu. Twórca nie pozostawia złudzeń – samo przekroczenie granicy i chęć asymilacji nie wystarczą, by zmazać piętno obcości i inności. Jina Ree szybko się o tym przekonuje, bo nie jest traktowana na równi z innymi. Jej odmiennosć zdradza nie tylko specyficzne zachowanie i ogólne wrażenie zagubienia, ale też język. Bohaterka tak naprawdę automatycznie dołącza do grupy zmarginalizowanych, gdyż musi dopiero znaleźć swoje miejsce w południowokoreańskim społeczeństwie: zawalczyć o ekonomiczny byt, zbudować relacje z nowymi znajomymi i zmierzyć się z różnymi formami wykluczenia.

Nieoczekiwanie w codziennych zmaganiach kobiety istotną rolę odegra boks. Kiedy Jina Ree zacznie sprzątać w klubie pięściarskim, ujawni się jej talent. Nie od dziś wiadomo, że sport może pomagać w uwalnianiu negatywnych emocji, a nawet odsłaniać alternatywną ścieżkę kariery dla osób pozbawionych finansowego zaplecza. Na szczęście autor „Wojowniczeki”



nie powiela wytartych schematów kina sportowego i nie upraszcza skomplikowanej rzeczywistości bohaterki. Choć boksowanie otwiera przed nią znacznie korzystniejszą perspektywę niż praca w restauracji i sprzątanie po godzinach, nie rozwiązuje wszystkich problemów osobistych. Łatwość w pokonywaniu kolejnych rywek na ringu i zdolność do podnoszenia się po najdotkliwszych ciosach nie muszą przecież iść w parze z umiejętnością konfrontacji z przeszłością, rozłąką z najbliższymi i poczuciem wyobcowania. Równiej, a może nawet większej determinacji i siły niż reżim treningowy wymaga od protagonistki rekonstrukcja nadszarpnię-



tych więzi, przyzwolenie sobie na czyjaś bliskość oraz obrona dobrego imienia. Reżyser, unikając taniego sentymentalizmu, ukazuje najpierw niezgodę bohaterki na odrzucenie i wykorzystanie, a potem pełną godność drogę ku samopoznaniu i uwolnieniu się z egzystencjalnego marazmu.

„Nie na tym świecie” kieruje naszą uwagę w stronę młodszej i pozornie mniej osamotnionej bohaterki. Ji-soo pracuje w warsztacie ojca, ale gdy tylko nadarza się okazja, z zapalem rapuje na małym skwerku, recytując autorskie teksty. Amatorska forma hip-hopu to dla niej platforma do opisywania własnych, często bolesnych doświadczeń i wykrzyczenia świata słów buntu. Buntu wobec tego, co ją otacza i nie pozwala zrobić kroku naprzód. O ile dla protagonistki „Wojowniczką” podjęcie pracy jest warunkiem przetrwania w nowym otoczeniu, dla Ji-soo wydaje się czymś przymusowym, narzuconym przez surowego tatę. Pomaganie w rodzinnym warsztacie zabiera jej mnóstwo czasu i mocno ogranicza przestrzeń na relacje towarzyskie, a zwłaszcza na ukochaną muzykę. Świadomość trudnego położenia finansowego rodziców nie stanowi w oczach młodej dziewczyny wystarczającego powodu, by porzucić pasję i związane z nią

nieśmiałość i niezdolność do postawienia się ojcu, bierze sprawy w swoje ręce i uniezależnia się. Przemiana dziewczyny wiąże się w równym stopniu z dojrzewającym w niej poczuciem niespełnienia, fiaskiem pierwszej miłości oraz narodzinami osobliwej przyjaźni z Jung-cheolem (w tej roli sam reżyser). Mężczyzna, postać jeszcze bardziej zepchnięta na margines niż Ji-soo, żyje samotnie w górach poza społecznymi ramami. Mimo to jako jedyny okazuje bohaterce odrobinę zrozumienia i zachęca do oddania się muzycznej pasji. W jedności i wzajemnym wsparciu dwóch wykluczonych osób tli się nadzieja na utworzenie prawdziwej wspólnoty. Niestety nie na długo.

Jungbum odrzuca optymistyczną wersję narracji o uwolnieniu jednostki z opresyjnego systemu i prowadzi bohaterkę w najmroczniejsze zakamarki południowokoreańskiej rzeczywistości. Tam, gdzie kwitnie zorganizowana przestępczość i prostytutka, a zasadami organizującymi wszystko są przemoc i podziały: ekonomiczne, klasowe, społeczne. Zupełnie tak, jakby za niewidzialną granicą oddzielającą Ji-soo od szczęścia i samorealizacji czekały tylko jeszcze większe rozczarowania i destrukcyjne prądy.

Gromadzący się wewnątrz bohaterki gniew i frustracja zaczynają przesłaniać to, co stanowi realną wartość w jej pogmatwanym życiu. Pytanie, czy z tego błędnego ciągu myśli i uczuć uda się młodej dziewczynie w porę wyjść...

„Wojowniczka” i „Nie na tym świecie” rozpościerają więc przed nami dwie różne wizje świata. W pierwszym filmie bohaterka wyraźnie kroczy w stronę światła, a reżyser nie odbiera nam nadziei na przemianę jej losu. Z kolei w drugim dziele autor wprowadza protagonistkę i widza w samo jądro ciemności i nie odpowiada, jak skutecznie z niego uciec. Filmowe zmagania z życiowymi przeciwnościami nie zawsze przecież kończą się pomyślnie.



„Wojowniczka”, reż. Jero Yun

marzenia. Brutalne zderzenie oczekiwań z rzeczywistością prowokuje jej otwarty sprzeciw. Ji-soo decyduje się opuścić dom rodzinny, wypisać z toksycznego układu, w którym dotychczas funkcjonowała.

Zarówno Park Jungbum, reżyser „Nie na tym świecie”, jak i Jero Yun składają swoje bohaterki do krytycznego spojrzenia na rodzicielskie autorytety i podważenia ich dominującej roli. Rapująca nastolatka, dotychczas



# Pamięć, czas i ciało

**Łukasz Mańkowski:** Na początku chciałbym spytać o tytuł. Czym jest dla Ciebie „anatomia czasu”?

Jakrawal Nilthamrong: Znaczenie tytułu zmieniło się przez cały proces pracy nad filmem. Na początku postrzegałem czas jako coś linearnego – z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, od punktu A do B, do C. Wraz z rozwojem projektu zauważyłem, że zwykle definiujemy czas w obrębie ramy istnienia. Mówimy o czasie tylko wtedy, gdy żyjemy. Z kolei kiedy umieramy, gdy ktoś umiera, przestajemy mieć powiązania z czasem. Nie kojarzymy śmierci z czasem. Umiera coś bez przeszłości, bez teraźniejszości i bez przyszłości. Umiera bezczas. „Anatomia czasu” stała się dla mnie pewnego rodzaju żywą pochodnią dla śmierci. Bo kiedy przychodzi śmierć, czas się kończy. Dlatego film zaczyna się i kończy śmiercią. A kiedy to widzimy, wracamy do wspomnienia, do życia w przeszłości, do tego, co miało miejsce kiedyś, a obecnie figuruje w zakamarkach pamięci.

**Wspominasz o braku powiązania śmierci z czasem. Sam też nie pokazujesz bezpośrednio śmierci, a raczej proces przygotowywania się na nią. Jak zatem szukałeś powiązań śmierci z językiem wizualnym filmu? Jak pokazać śmierć w kinie, by nie była ona dosłowna?**

Dla mnie był to proces szukania połączenia pomiędzy życiem a śmiercią. To może być też moment, poprzez który definiujesz to, co kojarzy ci się ze śmiercią. Jest kilka takich scen w filmie. Gdy bohaterowie kochają się na plaży, gdy oboje dochodzą. To tak naprawdę obraz małej śmierci, bo w tym jednym momencie coś umiera, zatrzymuje się. Sam orgazm jest małą

śmiercią – wyzwala cię, a czas zatrzymuje się w momencie, który tak intensywnie przeżywasz.

**Postać kobiety, Maem, została oparta na życiorysie twojej matki. Do filmu wykorzystałeś prawdziwe miejsca i przedmioty – pozostałości po życiu twoich rodziców, ich dom, namacalność ich doświadczeń. Film kręciłeś też niedługo po śmierci ojca. Ale zastanawiam się, dlaczego właśnie perspektywę matki obrałeś w „Anatomii czasu”?**

To dlatego, że w moim poprzednim filmie, „Znikającym punkcie” (2015), obrałem perspektywę mojego ojca. Chciałem, by mój kolejny film przyglądał się rzeczywistości z punktu widzenia matki. Gdy przygotowywałem projekt filmu, na etapie pitchingu to właśnie wiele starszych kobiet okazywało sporo entuzjazmu wobec historii. Z jakiegoś powodu wiele osób było w stanie połączyć się z napisaną przeze mnie narracją. Wyczuwałem przywiązanie do postaci mojej matki wśród tych kobiet. To uświadomiło mi, jak bardzo uniwersalna jest ta historia – bo mamy do czynienia z opowieścią o gospodyni domowej, która rezygnuje ze swojej młodości i vitalności na rzecz dzielenia życia z przemocowym mężem.

**Czy czujesz, że dzięki obu filmom odkryłeś coś o sobie? Że znalazłeś jakiś element terapeutyczny?**

Przed wszystkim czuję, że zacząłem lepiej się rozumieć. Niekoniecznie w kontekście moich relacji i aspektu uleczania konfliktów i ran, które po nich pozostały, raczej w obrębie kwestionowania istoty rodzicielstwa. Dużo



myślę o swoich rodzicach również dlatego, że sam jestem już ojcem. Dlatego gdy patrzę na swoich rodziców, zaczynam myśleć o sobie – jakim typem rodzica jestem.

**Czy twoja mama widziała już film?**

Zobaczy go dopiero za tydzień.

**Jak myślisz, jaka będzie jej reakcja?**

Pewnie będzie wiele rzeczy, których nie zrozumie, ale podejrzewam, że rozpozna część przedmiotów, zakątki domu. Myślę też, że prawdopodobnie na nim zaśnie.

## A co poczuje?

Przyznam, że od początku nie miałem zbyt wielu oczekiwań względem odbioru mojego filmu przez rodzinę, mimo że „Anatomia czasu” dotyczy historii moich najbliższych. Myślę, że moja mama jest po prostu w na tyle zaawansowanym wieku, że niekoniecznie będzie nadążała za samą historią. Ale jestem przekonany, że emocje w niej pozostaną, że to będzie duchowe doświadczenie. Nie jest też osobą aż nazbyt wylewną emocjonalnie, więc nie oczekuję zbyt wiele. Mimo wszystko

świeca mi myśl sprowokowania widowni do dalszego rozmyślania nad danym kontekstem. Chcę, by po filmie widzowie i widzki zaczęli poszukiwania na własną rękę. Jeśli chcesz dowiedzieć się czegoś o historii Tajlandii, np. o krwawym maju 1992 roku, o starciach politycznych, jakich mamy wiele – możesz to wygoogłować. Informacje o tym dostępne są wszędzie. Nie widzę sensu w dawaniu wykładu o politycznej historii Tajlandii. Dla mnie film jest czymś bardziej uniwersalnym – o ludziach; o nas samych. Dlatego tworzę historię kobiety, która jest całe życie z kimś, kogo praktycznie nie zna,

obcować z nimi tylko w konkretnych porach roku, więc musieliśmy dostosować nasz harmonogram niejako do natury. Musieliśmy zatem balansować pomiędzy czymś zupełnie prozaicznym – jak plany zdjęciowe – a światem organicznym. Niemniej naszym celem było sportretowanie natury jako pełnoprawnej postaci. Natura w moim filmie ma swój język i swoją świadomość.

**Na początku rozmowy wspomniałeś o linearności czasu. Jednak w buddyzmie czas postrzega się jako ciągły cykl, zamiast linii jest raczej okrąg. Gdy patrzyłem na obrazy rzeki w „Anatomii czasu” to pomyślałem właśnie, że taki jest czas w filmie – że ciągle płynie. Jak ostatecznie jest z czasem w twoim filmie?**

Przeczytałem kiedyś tajską książkę o tytule „Rzeka nigdy się nie zatrzymała”. Dla mnie o tym jest połączenie rzeki i czasu w moim filmie. Tak długo, jak płynie rzeka, tak długo jak żyjemy, tak długo istnieje czas, prawda? Nie jest to zatem ani czas linearny, ani kulisty. Gdy myślimy o czasie, myślimy też o jednostkach, które go reprezentują: sekundach, minutach, dniach. Ale czas to również połączenie naszej percepcji i naszych doświadczeń. Trochę w myśl panta rhei, wszystko płynie; ale też w kontekście tego, jak pojmował przepływ czasu Heidegger. Nigdy nie wchodzimy do tej samej rzeki.

11



„Anatomia czasu”, reż. Jakrawal Nilthamrong

stresuję się tym. Film mają obejrzeć też moje siostry i nie wiem, jaka będzie ich reakcja. Filmowanie członków rodziny bez ich zgody zawsze wiąże się z pewnym ryzykiem. Z jednej strony chcę zobaczyć ich reakcję, z drugiej – nie wiem, czego się spodziewać.

**Istotnym elementem narracji filmu jest kontekst polityczny. W zasadzie wiele współczesnych tajskich filmów dotyczy traum związanych z historią kraju, jednak u ciebie nie ma wchodzenia w szczegóły. Nie oferujesz spojrzenia dydaktycznego. Dla kogo dokładnie twoje pokolenie filmowców tworzy swoje politycznie zaangażowane historie?**

Przyznam szczerze, że nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Wydaje mi się, że przy-

ale przez kogo przyjdzie jej całe życie prze-cierpieć. Mniej istotna staje się dla mnie scena polityczna, a bardziej – uczucia.

**Pomiędzy ludźmi jest też natura. Jak podchodziłeś do portretowania natury w swoim filmie?**

Od samego początku chciałem, by film był bardzo naturalistyczny. Wiązało się z tym wiele wyzwań, na których mi zależało. Dlatego w filmie mamy prawdziwy poród psa – scenę, którą bardzo trudno jest uzyskać. W wielu scenach mamy aktorów, którzy grają z psami, zżywają się z nimi do takiego stopnia, że w pewnym momencie pomagają zwierzętom urodzić. Są też sceny z pszczołami, ich nakręcenie było bardzo trudne, bo mogliśmy

**Zauważyłem też, że w zależności od płaszczyzny czasowej wykorzystujesz inny format obrazu. Skąd taka decyzja?**

Zgadza się. Przeszłość miała być utrzymana w skali 1:85, z kolei terażniejszość 1:66. Terażniejszość pojmuję w tym przypadku jako klatkę; postaci są zamknięte w obrazie, ponieważ dotyczy to obrazu starości, umierania, odchodzenia. Chciałem pokazać, także za pomocą obrazu, jak klaustrofobiczne jest to uczucie, jak nieznosne jest odchodzenie. Dlatego obraz jest mniejszy, a do tego użyłem większej głębi. Z kolei przeszłość obfituje w ujęcia, w których użyłem raczej mniejszej głębi ostrości, co nadaje bardziej onirycznego charakteru.

**Czyli to terażniejszość jest dla ciebie większą klatką niż przeszłość?**

Czuję to tak, że spoglądamy na przeszłość, myśląc o naszych dobrych wspomnieniach, czasem o złych – ale tkwi to w naszej pamięci, istnieje, pamiętamy o tym. Nie pamiętamy jednak wszystkiego. I w tym rzecz. Skoro

jest jeszcze nieco przestrzeni w naszej pamięci, to jest to pewnego rodzaju utopią dla naszej głowy. Z kolei to wszystko, co dzieje się teraz, musimy przyjąć takim, jakie jest. Nie sposób nie utknąć z obrazem teraźniejszości. Bo także przeszłość ma na niego wpływ. To dla mnie naturalne – gdy patrzę na swoją matkę, zadaję sobie pytania o sens jej małżeństwa, dlaczego utknęła w związku z kimś, kogo nie kochała. Sama pewnie chciałaby to wszystko porzucić i być szczęśliwa dzięki podjętej decyzji, ale tak się nie stało.

**Gdy patrzę na postaci z przeszłości w „Anatomii czasu”, mam wrażenie, że oglądam duchy – zarówno pod względem ich emocji, jak i ruchu. Czy mógłbyś powiedzieć, jak pracowałeś nad swoimi postaciami?**

Cała część związana z przeszłością jest oparta na mojej wyobraźni. Patrzyłem na swoich rodziców i zastanawiałem się, jak się poznali. Pomysł przyszedł wraz z jedną z fotografii, jakie znalazłem w pokoju mamy. Stoi tam z mężczyzną, który nie jest moim ojcem. Zaczęłem myśleć o tym, że się zakochują w sobie. Że jest szczęśliwa z kimś innym; że także ona sama staje się kimś innym. Tak się zaczęło. Dlatego myślę, że w jakiś sposób fragmenty z przeszłości podświadomie stały się reminiscencjami starych tajskich filmów i fotografii, destylatem z moich wspomnień o nich. Zaczynają istnieć jako osobliwy mariaż wyobrażeń w dość specyficznej scenerii, ale wszystko to po prostu moja wyobraźnia.

**Myślisz, że w alternatywnej rzeczywistości twoja matka, a tym samym i Maem, byłyby w stanie porzucić swoich mężów i rozpocząć nowe życie?**

Podrzucam delikatną sugestię na ten temat w filmie. Ale powodem, dla którego zrealizowałem „Anatomię czasu”, jest próba zrozumienia, dlaczego ona zdecydowała się tak cierpieć. Na końcu filmu jest scena seksu. Młoda Maem kocha się ze swoim byłym chłopakiem. To w zasadzie cytata z filmu Bergmana, z „Persony”; ta scena mówi nam tak naprawdę o tym, kim jest ta kobieta, kim jest Maem. Że po takim doświadczeniu chce spojrzeć na swoje pragnienie z tego momentu i porzucić je, a tym samym – zadośćuczynić, usprawiedliwić się. Oddaje siebie w ręce oprawcy. Być może to było dla niej jedyne sensowne wyjaśnienie. Mamy w filmie wiele symbolicznych śmierci. Ta scena jest śmiercią dla jej młodości. Wtedy umiera jej seksualna energia, być może jej szczęście. To też próba pochylenia się nad anatomią, ale tą cielesną – na plaży widzimy młode ciało; na końcu ciało jest już doświadczone przez czas. Coś umarło wcześniej, ale na końcu umiera już tylko ciało.

# Wong Kar Wai: niespokojne serca, zapętlony czas

Jagoda Murczyńska

Bohaterowie Wong Kar Waia nieustannie grają – przybierając pozy, sprawdzając wymyślone tożsamości, przeglądając się w lustrach, w oczach kochanków, w przeszłości, która spogląda na nich przez wszechobecne tarcze zegarów. Wydają się nieustannie balansować na granicy rzeczywistości, wymyślając ad hoc swoje historie, podszywając się pod innych, skrywając spojrzenia za ciemnymi okularami. Gubi się granica między prawdą a kreacją – a jednak jest w nich coś do bólu autentycznego. Ból. Tęsknota. Nieukozone pragnienie. Niepokój, który nie pozwala osiąść w miejscu.

Wong jest niekwestionowanym mistrzem współczesnego kina, a jego fabuły od trzech dekad uwodzą i hipnotyzują kolejne pokolenia, odnajdujące echo swoich emocji w historiach o złamanym sercu i niepokornych duszach, zawsze stojących w kontrze do świata. Styl jego kina odcisnął się na niezliczonych etiudach studenckich i dziełach nowych wybitnych autorów, którzy chętnie przyznają się do inspiracji ekspresyjną grą światła, ekstrawaganckim użyciem barw i rozedrganym montażem Wonga.

Reżyser urodził się w 1958 roku w Szanghaju, skąd jego rodzice wyemigrowali do Hongkongu, kiedy miał pięć lat. Dwójka jego rodzeństwa miała dołączyć później, nie zdążyli jednak przed zamknięciem granic na skutek Rewolucji Kulturalnej – chłopiec zobaczył ich dopiero dekadę później, a jego dzieciństwo było czasem dużej samotności w mieście, którego języka nie znał i gdzie spędzał czas głównie z dorosłymi. Matka chętnie zabierała go do kina – tam właśnie narodziła się jego fascynacja obrazem i sztukami pięknymi, które potem studiował. Oglądał klasykę kina, w tym





„Chunking Express”, reż. Wong Kar Wai

filmy szanghajskich twórców, którzy również z powodów politycznych migrowali do Pachnącego Portu i tworzyli tam cały nurt kinematografii, będący mostem łączącym diasporę z rodzimą kulturą.

Po studiach graficznych Wong trafił na staż do telewizji i wkrótce zajął się pisaniem scenariuszy – zarówno do seriali, jak i produkcji filmowych, z których większość miała komercyjny charakter. Zajęcie, często realizowane zespołowo, pozwoliło mu jednak zdobyć rozeznanie i kontakty w branży, dzięki czemu w 1987 roku stał się współzałożycielem małego studia produkcyjnego i otrzymał możliwość wyreżyserowania debiutanckiego filmu. Był to czas świetności hongkońskiego kina akcji, nic dziwnego zatem, że młody twórca sięgnął po ten właśnie gatunek. Do projektu udało mu się pozyskać najbardziej gorące nazwiska tego okresu: Maggie Cheung, Jacky’ego Cheunga i piosenkarza Andy’ego Lau w głównej roli drobnego gangstera o zaczepnym spojrzeniu. „Kiedy łyż przeminą” (1988) okazało się filmem akcji udanym i cieszącym się uznaniem publicz-

ności, choć pod wieloma względami wykraczającym poza obowiązujące konwencje. Nieco bardziej rozproszona struktura fabuły, skupienie uwagi na pięknej relacji między Ngor i Wah, stylowe wizualnie pasaże podkreślające emocje związane z dokonywanymi przez nich wyborami – to wszystko zapowiadało już w jakiś sposób późniejsze fascynacje i obsesje reżysera.

Wong Kar Wai postanowił wykorzystać sukces filmu i zdecydował się na śmiało posunięcie: odejście od kina gatunkowego, które rozślawiło hongkońską kinematografię. Jego kolejny projekt, „Dni naszego szaleń-

stwa” (1990), to oniryczna fabuła rozgrywająca się w latach 60. Podążamy w niej za kobieciarzem Yuddym, którego niespokojne serce nie może znaleźć sobie miejsca. Wśród kolejnych kochanek przewija się jednak kobieta mająca stałe miejsce w jego życiu – przybrana matka, z którą łączą go skomplikowane relacje. Sprowokowany, wyjeżdża w końcu w podróż, by odszukać na Filipinach matkę biologiczną.

Fragmentaryczny, skupiony na stylistycznych detalach film jest przesycany nostalgią i pokazuje bohaterów brnących w efemeryczne związki, zatopionych w fantazjach o niespełnionym pragnieniu. Do genialnej aktorskiej trójki z debiutu Wonga dołączyli również wybitni Leslie Cheung w roli głównej i Tony Leung, przemykający na marginesach opowieści. Widownia nie była jednak przygotowana na taki rodzaj kina – od tak celebryckiej obsady oczekiwano raczej dynamicznej akcji, humoru i gorącego romansu. Film przepadł w kinach, zdobył jednak uznanie krytyków i jurorów – dziś uważany jest za jeden z najważniejszych tytułów w historii hongkońskiego kina.

13

„Dni naszego szaleństwa” były też pierwszym filmem, przy którym Wong pracował z operatorem australijskiego pochodzenia Christopherem Doylem. Od kadrów w kolorze przymglonego indygo i zgaszonej zieleni zaczęły się ich wspólne eksperymenty z obrazem, bez których trudno byłoby sobie dziś

wyobrazić wszystkie nostalgiczne i surrealistyczne wongkarwaiowskie światy. Wtedy też reżyser zaczął stosować technikę step printing, polegającą na powielaniu filmowych klatek, i inne sposoby manipulacji tempem i rytmem, które nie tylko dawały hipnotyczny, ekspresyjny wizualny efekt, ale też podkreślały subiektywną relację bohaterów do czasu i ich relację ze światem, w którym zdają się egzystować często nie do końca na serio.

Finansowe problemy drugiego filmu skłoniły Wonga do podjęcia się produkcji z gatunku wuxia, czyli klasycznego kostiumowego kina sztuk walki. Nie byłby jednak sobą, gdyby zrealizował konwencjonalną fabułę o mistrzach miecza – jego „Popioły czasu” miały bardzo eksperymentalną formę i znów skupiały się bardziej na psychologii bohaterów i ich wewnętrznych dylematach niż na efektownej akcji. Realizacja produkcji trwała jednak na tyle długo, że reżyser, zmęczony projektem, zapragnął odskocznii. W czasie dwumiesięcznej przerwy w zdjęciach powstało



„Spragnieni miłości”, reż. Wong Kar Wai

„Chunking Express” (1994), ikoniczne dzieło reżysera, dzięki któremu podbił międzynarodową publiczność i jurorów największych festiwali.

Teledyskowy portret Hongkongu i jego mieszkańców, których życiorysy splatają się na mgnienie oka, by nigdy ponownie się nie spleść, to fenomenalny miejski poemat, płynący z pulsującym rytmem neonowych świateł i chwytający melodie z małych barów, stacji metra, podejrzanych zaułków, gdzie kwitną nielegalne interesy. Fabuła gra z oczekiwaniami widza, żonglując slapstickowym humorem i rozdzierającą nostalgią. Uwodzi cukierkowymi piosenkami i mami obietnicami romansów, które nie mogą się wydarzyć. A równocześnie film ten pokazuje Hongkong w bardzo bolesnym historycznie miejscu – w pełni świadomy, że kończą się przewidywalne czasy brytyjskiego zarządzania, w napięciu oczekujący na swoją „datę ważności”, rok 1997, w którym ma przejść pod władzę Chin, a ich czułe objęcia mogą oznaczać radykalne zmiany w rozumieniu pojęć takich jak wolność czy prawa obywatelskie.

Spektakularny sukces „Chunking Express” pozwolił Wongowi na niemal natychmiastową realizację drugiej części projektu, na którą pomysły zbierał jeszcze na planie pierwszej. Podobni bohaterowie, podobne związki, będące jednak raczej ich mrocznym odbiciem i groteskowym przekształceniem niż próbą kontynuowania pierwotnej narracji. Drapeżny, dynamiczny i kreślony do znacznie mocniejszych rytmów

obraz miasta zabiera nas w jego nocne zaułki i pokazuje tajemnice – te wstydliwe i te budzące grozę.

W roku 1997 Wong Kar Wai zabrał kamerę i swoich ulubionych aktorów – Tony’ego Leunga i Lesliego Cheunga – w miejsce oddalone od Hongkongu tak daleko, jak do tylko możliwe. Po drugiej stronie kuli ziemskiej, w rytmie argentyńskiego tanga, bohaterowie „Happy Together” krążyli wokół trudnej miłości. Nomadyczne uczucie rozproszone po kontynentach, magnetyczne powroty i niemożliwy do zniesienia ból życia razem: to tylko część elementów, które złożyły się na jeden z najpiękniejszych melodramatów w historii kina, za który Wong jako pierwszy Hongkończyk otrzymał nagrodę za reżyserię na festiwalu w Cannes. Film nie stroni od politycznych aluzji, jest jednak równocześnie doskonałym psychologicznym portretem związku, który nie ma prawa przetrwać, a jednocześnie nie może wygasnąć.

Po zaledwie dwóch latach Wong Kar Wai znów rzucił świat na kolana. Nakreślony z niezwykłą precyzją i wyczuciem detalu portret zakazanej miłości w Hongkongu lat 60., „Spragnieni miłości” (2000), to kolejny powrót reżysera do czasu własnego dzieciństwa. Powrót przefiltrowany przez nieskrępowaną nostalgię i tęsknotę do olśniewająco pięknego czasu, z całą świadomością jego bezwzględnych społecznych tabu i niepisanych reguł, które uśmiercały uczucia i prostowały życiorysy pod linijkę

dobrych obyczajów. Zakrojona na szeroką skalę produkcja pieczołowicie budowała atmosferę kostiumem, muzyką i scenografią – opowiadając o bohaterach połączonych przez zbieg okoliczności prowadzący w ślepy zaułek pragnień, których nie mogli nazwać nawet we własnych myślach.

Pięć lat trwały prace nad kontynuacją tego arcydzieła – choć pomysł na nią powstał nawet wcześniej. Retro-futurystyczne „2046” (2005) ma w tytule aluzję do numeru hotelowego pokoju ze „Spragnionych miłości”, ale też do roku, w którym Hongkong według planów politycznych miał zostać w pełni scalony z chińską macierzą. Wong flirtuje z konwencją science-fiction, jednak osią fabuły są wciąż charakterystyczne dla niego pytania dotyczące pamięci, utraty i bezskutecznego poszukiwania spełnienia.

Powracał do tych tematów jeszcze wielokrotnie w kolejnych produkcjach. W ramach retrospektywy na 15. Pięciu Smakach prezentujemy siedem odrestaurowanych pod okiem samego mistrza filmów. Wong wykorzystał okazję, by powrócić do pewnych swoich artystycznych zamierzeń, które wcześniej z różnych technicznych powodów nie mogły zostać zrealizowane. Choć dla filmowych purystów to gest kontrowersyjny, reżyser uznaje, że podobnie jak nie wchodzi się dwa razy do tej samej wody, tak spotkanie z filmami pokazywanymi po latach, w innych realiach, jest i tak zupełnie nowym spotkaniem.

Jedną ze zmian, które wprowadzono w procesie rekonstrukcji, było przywrócenie „Chunking

Express” i „Spragnionym miłości” formatu 1.66:1 – w tym formacie zostały nakręcone i tak pierwotnie wyświetlano je w kinach (w dalszej dystrybucji przekonwertowano je na 1.85:1). W przypadku „Upadłych aniołów” reżyser zmienił proporcje na szerokoekranowe 2.66:1, bo tak zaplanował je pierwotnie, czego nie udało się zrealizować. Dokonano też korekt kolorystycznych i poprawiono dźwięk w kilku filmach. Największe zmiany dotyczą „Happy Together”: oryginalne taśmy tego filmu zostały uszkodzone w pożarze archiwum, stąd w nowej wersji kilka scen uległo skróceniu, choć przy ogromnym wysiłku odpowiedniego za rekonstrukcję zespołu L'Imagine Ritrovata znaczną część materiału udało się uratować.



„Dni naszego szaleństwa”, reż. Wong Kar Wai

Retrospektywa filmów Wong Kar Waia jest możliwa dzięki wsparciu Hong Kong Economic and Trade Office, Berlin. Program retrospektywy powstał we współpracy z Block 2 Distribution i Media Asia Film Distribution.





# Aktorskie uniwersum Wong Kar Waia

Marcin Krasnowolski

Dzięki specyfice hongkońskiego rynku filmowego lat 80. i 90. Wong Kar Wai miał możliwość pracowania z najlepszymi lokalnymi (i nie tylko) aktorami już na początku swojej drogi reżyserskiej. Dla części z nich występ u urodzonego w Szanghaju reżysera był trampoliną do dalszych sukcesów, dla innych – zwieńczeniem bogatych karier. Jedno jest pewne – aktorzy ci stworzyli w filmach Wonga wybitne, niezapomniane kreacje, bardzo odmienne od tych z dzieł innych hongkońskich twórców.



Maggie Cheung

Jedna z najwybitniejszych aktorek współczesnego kina, karierę w branży rozrywkowej zaczęła od modelingu. Do rozgrzanej do czerwoności hongkońskiej branży filmowej wskoczyła w połowie lat 80., początkowo specjalizowała się w rolach komediowych. Z tego okresu pamiętana jest np. jako May z trylogii „Policyjna opowieść” Jackie’ego Chana. Udział w „Kiedy łązy przeminą”, debiucie Wong Kar Waia, był dla niej przejściem do kina dramatycznego – sama często uznaje ten film za początek prawdziwej kariery. Swoją najbardziej znaną rolę

zagrała właśnie u niego – w „Spragnionych miłości” w roku 2000. W międzyczasie jednak, w latach 90., była bardzo aktywna i stworzyła szereg legendarnych kreacji. W „Aktorze” Stanleya Kwana wystąpiła w biograficznej roli Ruan Ling-yu, tragicznej chińskiej gwiazdy, za co otrzymała nagrodę na festiwalu w Berlinie. Rolami w filmach Johnniego To („Heroiczne trio” i „Atomowe amazonki”) udowodniła, że świetnie odnajduje się w mocnym kinie sztuk walki. W obrębie tego gatunku nieśmiertelne role stworzyła u Tsui Harka, w „Dragon Inn” oraz w „Zielonym wężu”. Cheung pracowała także poza Azją – zapamiętany został jej występ w „Irmie Vep” Oliviera Assayasa, reżysera, z którym przez parę lat była w związku małżeńskim. Od 2004 roku w zasadzie nie występuje na dużym ekranie.



Tony „Mały Tygrys” Leung

Legenda kina chińskojęzycznego i rekordzista pod względem liczby występów u Wong Kar Waia – artyści zrealizowali razem siedem filmów; w czterech z nich Leung partnerował Maggie Cheung, którą uważa za swoje alter ego. Pierwsze filmowe występy zaliczył na początku lat 80., przełomem w jego karierze były role u Hou Hsiao-hsiena (w „Mieście smutku”) i Johna Woo (w „Kuli w łeb” i „Dzieciach triady”). Od tego czasu uchodzi za bardzo wszechstronnego aktora o nieprzeciętnej skali możliwości dramatycznych. Udowodnił to m. in. w (żeby ograniczyć się do filmów pokazywanych w polskich kinach) „Hero” Zhanga Yimou, „Piekielnej grze” Andrewa Laua i Alana Maka czy „Ostrożnie, pożądanie” Anga Lee. W tym ostatnim filmie wystąpił, nietypowo dla siebie, w roli bohatera negatywnego. Za swój najbardziej pamiętany występ – w „Spragnionych miłości” – otrzymał nagrodę aktorską na festiwalu w Cannes, którą mógł postawić obok dziesiątek statuetek zdobytych w Azji. Ostatnio stał się gwiazdą globalną – ukradł show innym aktorom rolą Xu Wenwu w filmie „Shang-chi i legenda dziesięciu pierścieni”. W historii popkultury Leung zapisał się nie tylko jako aktor, ale także jako wokalista.



## Andy Lau

To jeden z najbardziej znanych współczesnych aktorów hongkońskich. Karierę zaczął w roku 1982, rolą w pamiętnym „Boat People. Uchodźcy z Wietnamu” Ann Hui, a od tego czasu wystąpił w ponad 170 (!) filmach. Nie wymienimy nawet części z nich, ale warto pamiętać, że Lau regularnie pojawiał się np. w najważniejszych filmach Johnniego To – nie tylko sensacyjnych, bowiem w komediach romantycznych stworzył wspólnie z Sammi Cheng. Sukces przyniosła mu także trylogia „Piekielna gra” – wystąpił w częściach pierwszej i trzeciej. Jego największym artystycznym tryumfem okazała się ponowna współpraca z Ann Hui: w humanistycznym arcydziele „Proste życie” Lau zagrał Rogera, uznanego producenta filmowego, który podejmuje się opieki nad swoją chorą gosposią. Obecnie Lau jest jednym z najbardziej zapracowanych komercyjnych aktorów w Hongkongu. Oznacza to, że występuje w blockbustach produkowanych na potrzeby chińskiego rynku.



## Brigitte Lin

Tajwańska aktorka, dla której występy w filmach Wong Kar Waia były ostatnimi w karierze. Rola tajemniczej kobiety w blond peruce w „Chungking Express” stała się ikoniczna na całym świecie, a podwójny występ w „Popiołach czasu” okazał się jej pożegnaniem z kinem. Wcześniej Lin wystąpiła w dziesiątkach najpierw tajwańskich, a potem hongkońskich filmów akcji, była wielką gwiazdą na obu rynkach i zażyczenie otrzymała przydomek „bogini ekranu”. W Hongkongu pracowała wielokrotnie z Tsui Harkiem i stworzyła cudowne role m.in. w „Peking Opera Blues” i „Dragon Inn”. Jej największym przebojem kasowym jest „Mistrz miecza II”, w którym zagrała Dongfanga Bubaia. Cechą wielu postaci, w jakie się wcieliła, jest ich androgyniczność.



## Takeshi Kaneshiro

Japońsko-tajwański aktor, który swoją karierę rozpoczął jako wokalista popowy. Szybko jednak porzucił rolę idola nastolatków dla kariery w kinie. Zadebiutował w „Atomowych amazonkach” Johnniego To, u boku Maggie Cheung i Michelle Yeoh w 1993 roku. Rok później zagrał policjanta o numerze 223 w „Chungking Express”. Od tego czasu kariera Kaneshiro nabrała rozpędu, a on z dużą lekkością poruszał się po różnych rynkach i odmiennych konwencjach. Wystąpił np. w melancholijnym romansie „Skręć w lewo, skręć w prawo” Johnniego To, mamucim blockbusterze Johna Woo „Trzy królestwa” i „Domu latających sztyletów” – znanym na całym świecie wuxia w reżyserii Zhanga Yimou.

17



## Faye Wong

Widzom na całym świecie znana jako Faye z „Chungking Express”, aktorką tylko bywa. W Azji znana jest ze swojej wielkiej kariery wokalistycznej. W jej szczytowym okresie była najlepiej rozpoznawalną wokalistką na kontynencie; nagrywała popowe płyty zarówno po kantońsku, jak i po mandaryńsku i sprzedawała je w milionach egzemplarzy.

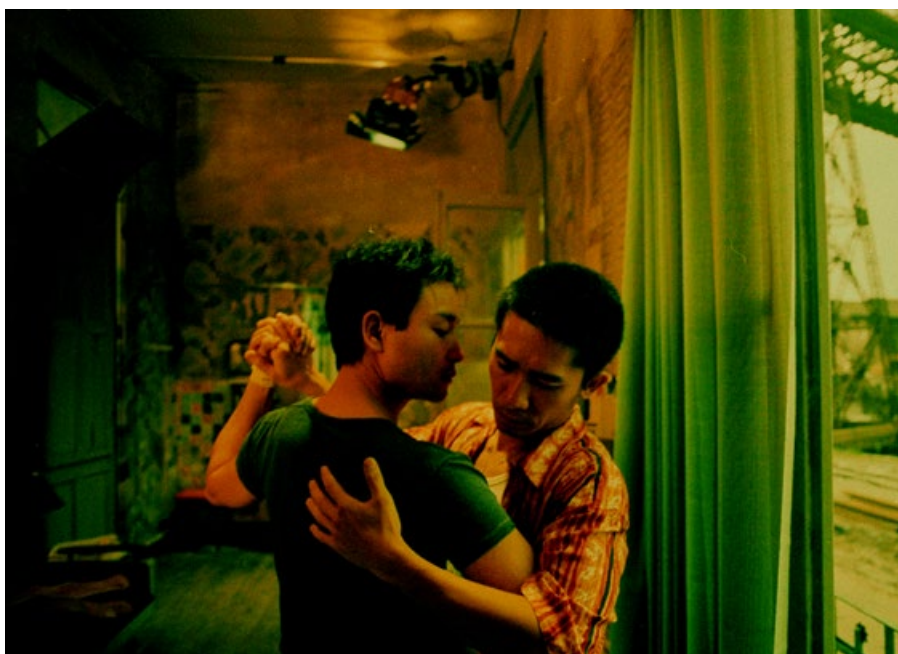


# O dźwiękowych chwilach w filmach Wong Kar Waia

Lukasz Mańkowski

18

Zaczyna się od telefonu w zatłoczonym barze. Wokół młodzi Hongkończycy, pośród nich Andy Lau, gangster na drobnych usługach. Dzwoni do dziewczyny, Maggie Cheung, dalekiej kuzynki, z którą niegdyś nawiązał relację. Mogło dojść do czegoś więcej, ale żadne z nich nie odważyło się na krok dalej. Nie ma jej w domu, wydobywa się głos z słuchawki. Decyzja jest jedna. Ale zanim ruszy w podróż, najpierw papieros, chwila dla widzów. Zbliżenie na monetę. Wpada do środka maszyny grającej. Andy Lau wybiera utwór. Delikatny najazd kamery i wtedy to mamy; wiemy już wszystko. O miłości, tęsknocie, niewypowiedzianych słowach; o miejscach, w których dudnią nadmorskie fale; o szansach, które wciąż się tłą.



„Happy Together”, reż. Wong Kar Wai

Pulsujący dźwięk wypływa z pudełka, przestrzeń wypełnia kantońska wariacja „Take My Breath Away”. Chwilę później jesteśmy już w drodze. Muzyka pozostaje jednak z nami. Będzie trwała do samego końca, do namiętnych pocałunków w budce telefonicznej, gdy niespełnieni kochankowie będą wzajemnie odbierać sobie oddech.

Pierwotnie wyprodukowana przez Giorgio Morodera nowofalowa ballada zespołu Berlin zapowiada nowofalową estetykę Wong Kar Waia. Utwór użyty w „Kiedy łyzy przeminą” (1988), filmie o niesamowitej newromantycznej energii, wyznacza ścieżkę wielu dalszych artystycznych rozwiązań dla debiutującego wówczas twórcy. Piosenki z szeroko pojętego kanonu muzyki pop, nieraz przeniesione na lokalny grunt, kolorowe dźwięki muzycznej psychodelii, flirt z argentyńskim tangiem czy też walcem, laty-

noska tropicalia, soulowy jazz – to kalejdoskopowy mariaż estetyk i napływów, wyjątkowa playlista obejmująca standardy i nasycone lokalnym sznytem covery. To dzięki nim nawigujemy pomiędzy najważniejszymi momentami historii; utwory te stanowią naszą mapę odniesień, są punktami zaczepienia, które umiejscawiają nasze wspomnienie w konkretnym tu i teraz. A chwile te są wyjątkowe. Obfitują w emocjonalny ładunek, bo słowa piosenek są zwykle rejestrem subiektywnych odczuć, a melodia i rytm – ich estetyczno-nastrojową ramą. Wzbogacają spojrzenie postaci, mówią nam o ich lękach, ich brakach, czasem też o marzeniach.

Innym razem są dowodem słabości Wonga wobec tego, co efemeryczne. Właśnie wtedy reżyser przyłapuje swoich marzycieli na snuciu przepastnej listy planów; nienachalnie podkłada im playlistę do trajektorii ich cudownych pragnień. Momenty te otulają pierwiastkiem magicznym, który wynosi to, co codziennie i zwyczajne do wyższej, jakże filmowej rangi. Wong ma bowiem niezwykle oko (i ucho) do momentów, szczególnie tych naznaczonych nieubłaganą samotnością. Wyczuwa ich ulotność i chwyta je z analogowym namaszczeniem – by mogły trwać namacalne, także poprzez dobieranie konkretnych utworów do konkretnych chwil.

A wybiera je nieraz przypadkowo. Od niechcenia, na ostatnią chwilę. Wynika to poniekąd ze specyfiki jego pracy – dość chaotycznej; kilka dni na planie, kilka dni na montaż. Sam zresztą za niego odpowiada, by dla niedbale zaaranżowanych sekwencji znaleźć wyważenie w postaci kontroli – tempa i rytmu. Tak właśnie przychodzi ostatni element audiowizualnej układanki – teledyskowa niemalże precyzja. Jedno jest pewne. Możemy nie pamiętać całości filmu, może pamiętamy ledwie wycinki historii; ale z pewnością pamiętamy konkretne sekwencje, ich nastrój i uczucia, jakie się przy nich pojawiają.

Z podobną energią zostawia nas „Chungking Express” (1994), zdecydowanie najbardziej popowy film z twórczości Wonga i moje pierwsze – a przez to najbardziej intensywne – spotkanie z hongkońskim poetą obrazu. Pamiętam, że po filmie nie mogłem zasnąć; przez całą noc słyszałem w głowie marzycielski dyptyk, na zmianę „California Dreamin’” The Mamas & the Papas oraz cover The Cranberries – „Dreams” w wykonaniu Faye Wong. Pamiętam, że leciały w zapętleniu, trochę nieznosnym, a trochę bezcennym – przedłużały bowiem doświadczenie filmu, jego wyjątkową energię i efemeryczność pojedynczych stanów. I to audialne zapętlenie, jakkolwiek uporczywe, obserwuję za każdym razem u innych, gdy ktoś przeżywa własną inicjację z filmem Wonga, jednego z największych marzycieli kina.

Oba te utwory są przepięknym chwytniem trywialności i wynoszeniem jej do poziomu filmowego. Obraz jest wręcz banalny. Faye Wong sprząta, Faye Wong pracuje w budce z fastfoodem, Faye Wong tańczy, śpiewa i wreszcie marzy – śni o miłości, o przygodzie, o byciu daleko stąd, choćby w Kalifornii; sama wypływa daleko, w swój własny pejzaż snów. Przyznam, że i ja pracowałem niegdyś w fastfoodzie, a składając burgery snułem eskapistyczne plany do „California Dreamin’”. Tęskniłem za czymś, co nie było mi dane, jak Faye Wong. Jestem pewien, że nie ja jedyny. Poza łatwo się udzielającą marzycielską atmosferą, sceny w „Chungking Express” atakują frywolnością, właśnie przez dobór utworów.

Ponownie, niezwykłą rolę pełni umieszczenie piosenki w kontekście lokalnym. Kantoński cover „Dreams” pokazuje istotny element tożsamościowy filmów Wong Kar-Waia. Przepisane na wariant kantoński utwory bardziej rezonują z widownią hongkońską. Są pomostem pomiędzy

nowoczesnością a tradycją kantońskiego popu, ale przede wszystkim stanowią wyjątkową próbę uchwycenia rozedrganej tożsamości Hongkongu, jego rdzennych mieszkańców oraz całej migracyjnej społeczności Chungking Mansion. To audiowizualne spotkanie brytyjskiej spuścizny z chińską macierzą, wokół języków i wpływów, konwencji i gatunków, spotkanie z tęsknotą, marzeniami i planami na przyszłość, które nigdy się nie ziszczą; kiczowate, ale i cudownie filmowe; z jednej strony niewinnie nostalgiczne, z drugiej dobitnie przejmujące.

Jeśli spojrzymy na Hongkong teraz, nie sposób nie odbierać filmografii Wonga jako desperackiej próby oddania poczucia końca; jej nośność wzmacnia dobór utworów. Nie wiem, czy taki był zamysł twórcy, który zapewne by temu zaprzeczył, ale to właśnie w nieintencjonalnym działaniu upatrywałbym największych osiągnięć w obrębie artystycznych decyzji Wong Kar Waia i niekwestionowanej ponadczasowości jego filmów. Eklektyczna selekcja utworów, kultowych jak i zapomnianych, zyskuje nowe życie, nowe odczytanie, chociaż początkowo przyłgnęła do nich etykieta „estetyki MTV”. Jednak to właśnie te migawkowe sekwencje stają się integralną częścią narracji. Stanowią podskórny komentarz do hongkońskiej rzeczywistości, do pasma drgań, całego spektrum konfliktów i przeżyć, od Hongkongu, przez Kambodżę, aż po argentyńskie Buenos Aires.

Łapanie tego, co ulotne, stało się też domeną kolejnego filmu Wonga, „Upadłych aniołów” (1995), nieformalnej kontynuacji „Chungking Express”, opowiedzianej równie eklektycznie, co zjawiskowo. Wong podchodzi tu do swoich audiowizualnych sekwencji z jeszcze większym zacięciem, bawiąc się zarówno ich fakturą, jak i formą. Pośrodku umieszcza oczywiście wypełnione tarciami relacje. Bo gdy miłość pojawia się pomiędzy płatnymi zabójcami, to kocha się na zabój. I stąd kończąca utwór ballada „Only You” (w wersji Flying Pickets, ponownie lata 80.) jest jak plasterk na rany po całej sinusoidzie miłosnych upadków i krzyków. Przychodzi nagle, wieńcząc cały ten zgiełk, a wzbogacona o narrację z offu stanowi czułą puentę. Dwa obce ciała splecione na motorze (częsty widok w kinie azjatyckim), do tej pory ledwie mijające się, choć świadome swych niewykorzystanych szans. „Droga do domu nie jest długa”, mówi głos kobiety, „ale w tym momencie czuję jedynie błogie ciepło” – wyznaniu towarzyszy utwór Flying Pickets, gdy motor pędzi w nieznane. Jeden z piękniejszych momentów w filmografii Wonga: zakończenie dla zbłąkanych dusz, jak i laurka dla miasta, w którym znikają.

No właśnie – miasto. Jak oddać energię argentyńskiego Buenos Aires, jeśli nie poprzez vibracje tanga? Ponownie splatają się dwa ciała, tym razem dwóch mężczyzn – Tony Leung i Leslie Cheung w „Happy Together” (1997), w jednym z najbardziej intensywnych portretów męskiej miłości, nakreślonym na tle „Tango Apasionado” Astora Piazzolli. Utwór staje się naczyniem, w którym oddycha całe piękno i toksyczność relacji, jej niespełnienia i czułości. Gdy niegdyś Borges definiował początki argentyńskiego tanga, postulował męskocentryczny wymiar tańca; jego genezy upatrywał w burdelach Buenos Aires, w których męskie ego odnajdywało upust najpierw w walce, a potem w tanecznym ścieraniu się. Tak też wygląda relacja bohaterów „Happy Together”. Najpierw jest czułość, potem krzyk, przychodzi brutalność, konflikt eskaluje; ujście widać w tańcu, gdy Leslie Cheung uczy Tony’ego Leunga kroków argentyńskiego tanga na kuchennym parkiecie. To właśnie wtedy znika resentyment, męskie kruche ego staje się nieistotne, a wykrzywane wcześniej słowa znikają w czułym, ale pewnym objęciu.

A skąd latynoska estetyka w filmach hongkońskiego twórcy? Gdy w latach 60. przeprowadził się z Szanghaju do Hongkongu, a jego ojciec-marynarz wiele podróżował, to matka zajęła się wychowywaniem syna. Ona zabierała go do kina na filmy, do knajp, gdzie grały latynoskie przeboje, które





przyszły do Hongkongu z Filipin. Młody Wong powoli tym przesiąkał, a już jako dorosły sam zaczął szukać inspiracji w Ameryce Łacińskiej. Tak poznał argentyńską prozę Manuela Puiga, dzięki któremu odkrył urok szczątkowych narracji, polifonię głosów i perspektyw oraz romantyzm osadzania opowieści w bezczasie. Przeniesiona na język filmowy estetyka argentyńskiej melancholii stanowi niezwykle punkt odniesienia, swego rodzaju pomost pomiędzy estetykami. Ujście tych poszukiwań można odnaleźć w Wongowskiej reinterpretacji argentyńskiego tanga, uczucie dla naszych zmysłów i pamięci – za każdym razem, gdy myślami wracamy do scen „Happy Together”.

Pisząc o zlepku skojarzeń i mariażu estetyk, w jakie obfituje muzyczna oprawa filmów Wonga, nie mógłbym nie skończyć swoich przemyśleń na „Spragnionych miłości” (2000). Dla wielu to film stanowiący opus magnum hongkońskiego reżysera, którego emblematem stała się także ścieżka dźwiękowa: od jazzowych standardów Nat King Cole’a po magiczne repetycje walca Shigeru Umebayashiego. To właśnie „Yumeji’s Theme” Umebayashiego, utwór skomponowany kilka lat wcześniej na potrzeby filmu Seijuna Suzukiego („Yumeji”; 1991), stanowi ramę dla całej historii. A że ponownie to w mijaniu się dwóch spragnionych miłości dusz Wong upatruje ujścia dla swojej melancholii, japońska kompozycja staje się jej rytmiczną pętlą. Postaci mijają się, jakże pięknie, do senno-upiornych dźwięków Umebayashiego, utworu, którego tytuł po japońsku oznacza mityczną krainę snów.

20 „Yumeji” wybrzmiewa w filmie aż osiem razy. To z jednej strony rama dla choreografii pozorów i niewypowiedzianych wyznań, a z drugiej – nośnik dla pamięci, zarówno widzów, jak i postaci. Maggie Cheung i Tony Leung nie otrzymują swojego motywu muzycznego, jak Faye Wong w „Chungking Express”; nie zatańczą też do żadnej melodii, jak para kochanków w „Happy Together”. „Yumeji” jest dla nich zaklętym więzieniem, w którym zmuszeni są wygrywać swój spektakl niespełnień. Gdy rekonstruuja przed sobą zdrady swoich małżonków, gdy w zwolnionym tempie mijają się wzrokiem w przyciasnym korytarzu; gdy w pełni krystalizuje się uczucie. Daleko od happy endu, którego tak bardzo by chcieli. „Yumeji” będzie przypominać o ich pragnieniu i o niemożliwości nasycenia go. Aż do samego końca. Wraz z nadejściem napisów przychodzi i utwór. Wszystko zaczyna wracać – oczami pamięci przewijamy sekwencje, w których widzieliśmy Maggie Cheung i Tony’ego Leunga. Przychodzą ich uczucia, powidoki napięcia i erotycznej niepewności. Wong zachęca nas do spojrzenia wstecz, zostawia z pytaniem – co by było gdyby. Jeszcze na moment stajemy bliżej postaci i tego, czego oboje naprawdę pragnęli. Nasza pamięć i ich pamięć przez chwilę staje się jednością. Łączymy się w upiornym walcu, zanurzamy w przeszłości. Jak głosi końcowa plansza z napisami – nie możemy jej dotknąć, a jedynie zobaczyć, ale obraz ten jest odległy i zamglony. Wydaje mi się, że to właśnie dźwięki czynią chwile bardziej namacalnymi, bliższymi i wyraźniejszymi. Szczególnie te chwile z filmów Wong Kar Waia.

## Wong Kar Wai dziś. Emocje pokolenia?

Tomasz Małecki

Kilka lat temu udało mi się dotrzeć do pewnej wyjątkowej opinii na temat „Chungking Express” (1994) – jednego z najbardziej rozpoznawalnych filmów Wong Kar Waia. Jej wyjątkowość polegała na tym, że autor odniósł się do tytułu krytycznie i zrobił to w nieoczekiwany przeze mnie sposób. Jako osoba, która wówczas stawiała pierwsze kroki w świecie kina azjatyckiego i chłoneła każde lokalne dzieło z gorliwą fascynacją, nie wyobrażałem sobie, że można zaatakować ten film od strony języka emocji, jakim posługują się jego bohaterowie. Krytyka wsparta na analizie aspektów formalnych? Owszem. Ale punktowanie emocjonalnej naiwności postaci? Było to dla mnie niepojęte.

Nie myślałem o tym jednak zbyt wiele. Opinia, choć zwróciła moją uwagę, pozostała opinią. I tak naprawdę przypominałem sobie o niej dopiero w trakcie przygotowań do napisania tego tekstu. Okazało się, że jeśli przyjrzymy się jej nieco dłużej, pomoże nam ona odnaleźć odpowiedź na nurtujące nas pytanie: czy kino Wong Kar Waia ma współczesnym odbiorcom coś do zaoferowania?





Co czujemy? Dlaczego to czujemy? Co chcemy czuć, a czego nie? Czy w ogóle czujemy? Pytania o podstawowe potrzeby emocjonalne człowieka padają u tego twórcy pośrednio, niejako w efekcie fabularnych niesnasek między bohaterami. Pytania tragiczne w swojej istocie, bo uświadamiające, jak wraz z ewolucją stylu życia człowiek zatracza kontakt ze zmysłami i z emocjami.

Wongowskie postaci to ludzie napiętnowani traumami ściśle związanymi z obliczem rzeczywistości. Starają się odszukać utracone w biegu życia czucie, lecz jedynym punktem odniesienia dla nich jest to, co już było – głównie dlatego, że nie starcza im już przestrzeni na bieżące introspekcje. Główny bohater „2046” (2004) Chow Mo-wan pogrąża się w zmysłowym rauszu, próbując pojąć intensywność i głębokość uczucia, jakie niegdyś żywił do Su Li-zhen. Jego teraźniejsze poznanie jest jednak wyłożone brukiem nieprzepracowanej przeszłości. Zamiast zrozumieć, powiela oraz nadbudowuje krzywdy, jakie w sercu dokonuje czas, coraz mocniej separujący go poznawczo od wciąż aktywnych wspomnień.



„Chunking Express”, reż. Wong Kar Wai

Nie chodzi mi jednak stricte o treść tej opinii, a o perspektywę, jaką obrał jej autor. Otóż w jego wypowiedzi nie dało się odczuć czasoprzestrzennego ubezwłasnowolnienia filmu. Nie powiedział: „wtedy taka cikliwa narracja była na czasie” lub „w takich filmach zawsze tak mówią”. Nie, powodem niezadowolenia był po prostu sposób wyrażania emocji. Sposób, który nawet w tej krytyce został wyraźnie powiązany z subiektywnym przeżywaniem rzeczywistości przez bohaterów. Autor i postaci „Chung-king Express” zwyczajnie więc poróżnili się pod względem wrażliwości.

Co z tego wynika? Że to nie czas (lata 90.) ani miejsce (Hongkong), z jakimi związany jest Wong Kar Wai, decydują o jego filmowym przekazie. A przynajmniej nie na poziomie komunikacji z widzem. Przepracowując swoje indywidualne tęsknoty oraz lęki, Wong dociera bowiem do znacznie szerszej rozumianej i odczuwanej sfery tęsknot i lęków. Nie mówi o nich w ogólności, bo unika przecież gatunkowych szczelin. Ale też nie subiektywizuje ich do kontekstów prywatnych bądź lokalnych. Pod względem duchowym jego filmy odwołują się do doświadczeń człowieka globalnego i reprezentowanej przez niego psychologicznej figury późnego kapitalizmu, w którym relacje międzyludzkie i kondycja człowieczej emocjonalności sięgnęły punktu krytycznego.

Jako człowiek pamięta. Jako człowiek „naszej ery” gubi kontakt z tym, o czym pamięta. To jednak nie oznacza zapomnienia, lecz trwanie w wewnętrznym bezruchu pomimo... A wręcz właśnie z powodu zewnętrznego nadruchu. Nie bez przyczyny w końcu oglądamy w filmach Wong Kar Waia liczne zniekształcenia czasu – ruch poklatkowy, przyspieszenia, wsteczne odtworzenia. Czas staje się abstrakcją na naszych oczach. Nie daje się okiełznać, mimo że stanowi o wszystkim, czego się dotykamy. Może więc przemijać swoim tempem, co uzmysławia pociąg widoczny w ostatnich scenach „Happy Together” (1997), a my pozostajemy w tym samym miejscu. Tak jak w miejscu pozostał bohater filmu Lai Yiu-fai. Wraz ze swoim partnerem pragnął stworzyć nową jakość, odciąć się od pamięci o Hongkongu i rozpocząć wspólne życie w dalekiej Argentynie. Na miejscu jednak dostrzegał wyłącznie obrazy przeszłości, od której tak bardzo chciał uciec, ale która tak bardzo stanowi o tym, kim jest i czego pragnie. Wspólna przyszłość zamienia się więc we wspólną (choć de facto osobne) rozpamiętywanie przeszłości i dramatyczną próbę powrotu do jedynego, co znane – do przeszłości właśnie.

21

Romantyczna nostalgia opowieści Wong Kar Waia to dość uniwersalna metoda opisu sytuacji zagubionego w rozpędzonym świecie człowieka. W rozrzucony sposób ukazuje obrazy i zdarzenia, których doświadczamy na co dzień, żyjąc w świecie, w którym jest coraz mniej realnego czasu na zrozumienie emocji. A przez to coraz więcej na uciekanie się do znanych przestrzeni i formatów. Czy więc coś różni Hongkong lat 90. od Warszawy drugiej dekady wieku XXI? Zdecydowanie powierzchnia i kontekst geopolityczny. Emocjonalne problemy ludzi są jednak tożsame, a rany goją się w tym samym tempie.



# Shunji Iwai, poeta popkultury

Jagoda Murczyńska

22 Shunji Iwai jest jednym z reżyserów pokolenia, które na przełomie lat 90. i dwutysięcznych. nadało japońskiej kinematografii nowe życie i skierowało uwagę świata na różnorodność i oryginalność fabuł kraju Kwitnącej Wiśni i na fascynujący cyberpunk. Jeden z najbardziej oryginalnych i wpływowych autorów, ceniony na rodzimym gruncie, był jednak zarazem twórcą raczej osobnym, trafiającym za granicą nie tyle do programów największych festiwali, co do fanowskiego obiegu. niesprawiedliwie, bo jego oniryczne, niepokojąco poetyckie fabuły bardzo trafnie oddawały emocje młodego pokolenia, które nie miało problemu z łączeniem lirycznych uniesień z fascynacją popkulturą.

A takie właśnie były filmy, jakie tworzył Iwai. Grające na bardzo czułych strunach, pełne tkliwych metafor, a jednocześnie nieudające, że światu nie przydarzył się internet, obsesje muzycznymi idolami czy serwisy randkowe. Od lat udaje mu się skutecznie chwytać rytm popkulturowych trendów i zarazem rozwijać autorską poetykę.

Urodzony w 1963 roku reżyser zaczynał swoją karierę w telewizji, gdzie pracował między innymi nad teledyskami i serialami. Za jeden z nich, „Fireworks”, otrzymał nagrodę Japońskiej Gildii Reżyserów, co pomogło mu przejść do kinowego formatu. Jest twórcą wszechstronnym – w swojej karierze zajmował się również produkcją, scenopisarstwem, aktorstwem, montażem, pisanie powieści i komponowaniem muzyki. Stworzył ścieżkę dźwiękową do siedmiu swoich filmów – a w rolach głównych lubi obsadzać charyzmatyczne piosenkarki. W jego pierwszej kinowej fabule, „Love Letter” (1995), wystąpiła Miho Nakayama, w kolejnych – „Piknik” (1996) i „Swallowtail Butterfly” (1996) – Chara, a w „Żonie dla Rip van Winkle” (2016) – Cocco.

Oprócz muzyki w jego filmach niezwykle istotną rolę gra subtelne poczucie humoru, iskrzące między postaciami. Jest też znany z budowania wyjątkowo wiarygodnych i złożonych postaci kobiecych, wokół których krąży zazwyczaj jego historie. Stworzył wiele unikatowych nie tylko dla japońskiego kina historii o kobiecych przyjaźniach, między innymi „Hana & Alice” (2004), mało znany na Zachodzie, a cieszący się statusem kultowego film o szkolnej relacji dwóch dziewczyn, w które wcieliły się



młode Anne Suzuki i Yu Aoi – dla obu była to przepustka do ogromnej popularności i długiej aktorskiej kariery. Iwai w 2015 roku powrócił do tej historii i zrealizował prequel z udziałem obu aktorek: zagrały w filmie, który z pomocą technik cyfrowych został potem zmieniony na animację, by utrzymać wiarygodność młodych bohaterów, w które się wcielały.

Tworzył filmy o tajemniczych powiązaniach między obcymi sobie ludźmi – jak w „Love Letter”, o sobowtórach połączonych relacją z jednym mężczyzną, czy „Żonie dla Rip van Winkle”, której bohaterka zostaje wpłątana w skomplikowaną intrygę przez członków teatralnej trupy, trudniącej się udawaniem prawdziwych osób. Portretował bohaterów z grup marginalizowanych – lub na własne życzenie oddalających się od społeczeństwa, jak pacjenci szpitala psychiatrycznego z „Pikniku” czy migranci budujący własne miasto w odpowiedzi na ksenofobię japońskiego społeczeństwa w „Swallowtail Butterfly”.

w najnowszym projekcie reżysera. „Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym” to film, który wyrósł z wiralowej zabawy, którą zapoczątkował Shinji Higuchi (współreżyser „Shin-Gojilli”) pod hasłem „Kaiju pokonują Covid” – internauci mieli tworzyć selfie i nagrania z ulubionymi potworami z panteonu japońskich monstrów, które razem miały walczyć z pandemią. Iwai pociągnął pomysł znacznie i dalej i wiosną 2020 zrealizował we współpracy z zaprzyjaźnionymi aktorami i tancerkami liryczny dziennik lockdownu. Znamy nam wszystkim aż za dobrze ekrany zoomowych połączeń i youtube’owych nagrań pojawiają się tu naturalnie i nienachalnie – prowadząc nas przez codzienne życie kilku osób, którym zatrzymał się czas. Reżyser nie sili się na wielkie diagnozy, podsumowania i patos – wręcz przeciwnie, jego opowieść jest celowo ulotna, fragmentaryczna, przepełniona ciepłym humorem, z nutą nieuniknionego w tej sytuacji niepokoju.

Wrażliwość na aktualną sytuację, świeżość spojrzenia i niezwykle naturalny sposób posługiwania się językiem internetu sprawił, że mimo poważnego dorobku reżysera, zdecydowaliśmy się umieścić jego film w sekcji konkursowej, wraz z autorami i autorkami pozostającymi na początku drogi twórczej – niech to będzie najlepszym dowodem, że Shunji Iwai pozostaje twórcą wiecznie młodym i niespoczywającym na laurach.



„Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym”, reż. Shunji Iwai

Jednym z największych przebojów w jego dorobku było z pewnością „Wszystko o Lily Chou-Chou” (2001). Historia wrażliwego nastolatka z Tajwanu, owładniętego obsesyjnym uwielbieniem kantońskiej piosenkarki, miała być początkowo teledyskiem. Fikcyjna artystka wzorowana była na Faye Wong (którą widzowie festiwalu mogą oglądać w „Chunking Express” Wong Kar Waia), a bohater znajdował w jej muzyce oazę w swojej samotności. Był to rok 2000, początki szeroko dostępnego internetu – bohater prowadził więc bloga, jako bodaj jedna z pierwszych filmowych postaci w światowym kinie. Jego wrażliwość i egzystencjalny smutek fabuły doskonale współgrały z emocjami (nie tylko japońskich) nastolatków, przeżywających na progu nowego tysiąclecia młodzieńcze frustracje, podbite kryzysami toczącymi nowy, wspaniały świat, jaki rzekomo przyszykowali im rodzice.

Doskonałe wyczucie momentu dziejowego, zrozumienie dla nowych mediów i połączenie liryzmu z popkulturową grą pojawia się także



# Tajwańskie kino queer: niekończąca się walka o równość

Wafa Ghermani  
tłumaczenie: Agata Rudowska

Tajwańskie kino zyskało sławę w wąskim kręgu bywalców festiwalu i miłośników kina dzięki Hou Hsiao-hsienowi pod koniec lat 80., ale pierwszy mainstreamowy sukces odniosło w roku 1993, dzięki słodko-gorzkiej queerowej komedii „Przyjęcie weselne” Anga Lee. W swoim trzecim filmie reżyser nie tylko pokazał tajwańskie kino szerszej publiczności – film zdobył Złotego Niedźwiedzia w Berlinie i wszedł do szerokiej dystrybucji – ale także położył podwaliny pod tradycję gejowskiego i queerowego kina głównego nurtu na Tajwanie.

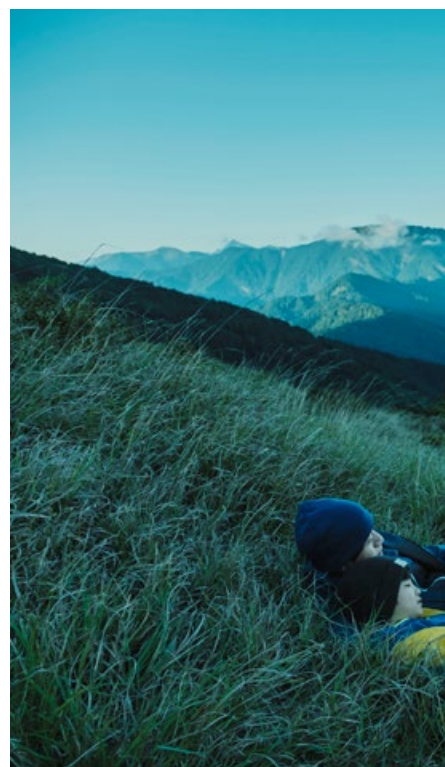
Pod komediowym płaszczkiem fabuły Lee udało się uchwycić najważniejszy, nierozwiązywalny z pozoru problem par jedнопłciowych wychowywanych w wartościach konfucjańskich – obowiązek dania swoim rodzicom wnuka. Niemożność pogodzenia konfucjańskich ideałów i osobistego spełnienia to temat obecny w większości współczesnych filmów, które znalazły się w tej sekcji.

Już przed sukcesem Anga Lee pojawiali się reżyserzy, którzy próbowali pokazywać nieheteronormatywność w przemyśle filmowym kontrolowanym przez cenzurę. Najwcześniejszym przykładem wydaje się odkryty niedawno „The End of the Track” Mou Tun-feia z 1970 roku, historia tragicznej, podszytej uczuciem przyjaźni między dwoma licealistami. Do niedawna uważano, że pierwszym tego typu filmem była adaptacja skandalizującej powieści Bai Xiang-yonga „Crystal Boys” z 1986 roku – „The Outsiders” Yu Kang-pinga. Próbuąc uniknąć interwencji cenzury, reżyser pomijał kluczowe dla książki wzmianki o młodocianej prostytucji i stworzył efektowny obraz grupy młodych, porzuconych nastolatków, kontrolowanych przez alfonsa, który staje się dla nich postacią niemal

ojcowską. Co ciekawe, w tym samym roku na wyspie powstał ruch praw gejów i lesbijek, który znacznie rozwinął się po zniesieniu stanu wojennego w 1988 roku. Legalizacja małżeństw jedнопłciowych w 2019 była wynikiem trzydziestu lat walki o równość społeczności LGBTQI+, a queerowe kino głównego nurtu przyczyniło się do szerzenia idei równouprawnienia i pomogło znormalizować homoseksualność w tajwańskim społeczeństwie.

W kinie queerowym królowały dwa główne nurty – historie o dojrzewaniu i okazjonalne komedie. Na przykład „Formuła 17” Chena Ying-junga była najpopularniejszym lokalnym filmem 2004 roku (obecnie niemal niemożliwym do obejrzenia ze względu na kwestie prawne). Ta komedia romantyczna z całkowicie męską obsadą przedstawia Tajpej jako raj dla społeczności gejowskiej, pokazanej jako grupa modnych, romantycznych, zabawnych i wrażliwych mężczyzn, poszukujących prawdziwej miłości. Z kolei filmy o dorastaniu, przeznaczone dla nastoletniej publiczności i młodych dorosłych, skupiają się na pierwszych homoseksualnych fascynacjach młodych bohaterów: licealistka w „Blue Gate Crossing” Yee Chih-yena (2003), kolejny trójkąt miłosny, tym razem z dwoma chłopcami, w „Wiecznym lecie” (2006), nieśmiała miłość Xiao Ai do Miao w „Miao Miao” (Cheng Hsiao-Tse, 2008), dzięki której seksualność nie musiała być pokazywana na ekranie i nie była obecna w narracji.

Program tej sekcji skupia się jednak na okresie poprzedzającym legalizację małżeństw jedнопłciowych, by pokazać jak najpełniejszy obraz różnorodności współczesnych queerowych produkcji. Jedynym wyjątkiem są nagrodzone berlińską nagrodą Teddy „Pajęcze Lilie” (2007) w reżyserii Zero Chou, jednej z pionerek kina lesbijskiego na Tajwanie. Choć bohaterka, Jade, jest bardzo młoda, film nie jest historią o dojrzewaniu i nie opowiada o homoseksualności Jade. Jej orientacja w żadnym momencie nie jest poddawana w wątpliwość czy pokazywana jako problematyczna. Przeszkody, z jakimi mierzą się bohaterki, nie są społeczne, lecz psychologiczne – Jade,



„Drogi współlokatorze”, reż. Cheng Yu-chieh



performerka seksualna pracująca przed kamerkami, spotyka Takeko, swoją pierwszą miłość z czasów młodości, starszą o kilka lat tajemniczą tatuażystkę, która wydaje się zupełnie nie pamiętać dziewczyny. Film skupia się na kwestii pamięci i winy, w tle pokazując zabójcze, traumatyczne trzęsienie ziemi z września 1999 roku. Chou jest jedną z niewielu reżyserek, która ma odwagę pokazywać na ekranie kobiety uprawiające seks – jego fizyczność, tak często pomijana w kinie głównego nurtu, jest motywem łączącym filmy tej sekcji. „Pajęczne lilie” Zero Chou otworzyły drogę innym ekranowym przedstawieniom homoseksualności niż te znormalizowane w bardzo pruderyjnych, konserwatywnych produkcjach głównego nurtu.

Komedie i filmy o dojrzewaniu miały tendencje do normalizowania homoseksualności w społeczeństwie poprzez pokazywanie jej jako zjawiska niegroźnego, neutralizowanego za pomocą humoru i uroczych młodych bohaterów. Nowsze filmy sekcji sięgają jednak po obszary reprezentacji do tej pory pomijane, wskazując na opór konserwatywnego tajwańskiego społeczeństwa w stosunku do homoseksualizmu i płynności płciowej.

„Alifu” to rzadki, jeśli nie jedyny do tej pory przykład filmu, w którym młoda rdzenna postać, Alifu, przechodzi tranzycję i czeka na operację korekty płci. Tym razem film nie konfrontuje jej z tajwańską tradycją konfucjańską, ale z tradycją Paiwanów, jednego z rdzennych plemion Tajwanu, i z ojcem, który wierzy, że jedynie syn może zająć jego miejsce jako przywódca społeczności. Alifu staje w obliczu dylematu podwójnej lojalności – musi wybierać między życiem w rodzinnej wsi a życiem w mieście, pomiędzy potrzebą osobistej wolności a chęcią podtrzymania paiwańskich tradycji. Ten skromny film z udziałem najlepszych

biczego policjanta w filmie „Drogi współlokatorze”), łączy wariację na temat płynności płci i niestereotypowy obraz męskości. Wybór Kimba do roli ojca Alifu jest bardzo symboliczny – słynny paiwański śpiewak już od lat 80. był twarzą walki o prawa rdzennych mieszkańców wyspy. Gdy starszy mężczyzna, głęboko przywiązany do tradycji, zmuszony jest pogodzić się z ewolucją swojego dziecka, pozostałym członkom plemienia, w tym matce Alifu, łatwiej jest ją zaakceptować. Pokazany w filmie obraz rdzennej osady daleki jest od jej folklorystyki – kultura paiwańska jest żywa, barwna i bez przerwy się zmienia, ale nie udaje jej się uciec od pytań o akulturację. Podobnie jak w przypadku przedstawienia queerowego życia w Tajpej, zupełnie innego niż olśniewający świat pokazany w „Formule 17”. Bohaterowie Wanga Yu-lina to prości robotnicy (fryzjerzy, urzędnicy, właściciel małego, obskurnego baru), ale Alifu wraz z przyjaciółmi mimo to wydają się żyć w swoim własnym mikrokosmosie, w którym nie są narażeni na szykany ze strony społeczeństwa.

Pozorna otwartość społeczeństwa nie może jednak przyćmić faktu, że małżeństwa jedнопłciowe spotkały się z silnym oporem niektórych grup religijnych (zwłaszcza buddystów i chrześcijan), oraz tego, że poza Tajpej homoseksualność do niedawna nie była jeszcze akceptowana. W sekcji znalazły się dwa filmy skupiające się na trudnościach, z którymi mierzą się pary jedнопłciowe. W filmie „Nauczyciel” Chen Ming-Langa (2019) główny bohater, Kevin, licealny nauczyciel wiedzy o społeczeństwie, zostaje skarcony przez dyrektora szkoły za to, że w wolnym czasie angażuje się w działania ruchów queerowych. Matka Kevina, fryzjerka z małego miasteczka, zaakceptowała orientację seksualną syna, ale jego bogaty kochanek ze stolicy prowadzi podwójne życie. Narzucił jej swojej żonie, która jest poddawana ogromnej presji, by urodzić teściom wnuka.

Podobnie w filmie „Drogi współlokatorze” Chenga Yu-chieha (2020), w którym tytułowy lokator, Lin Jian-yi, był także kochankiem zmarłego właściciela budynku, Li-weia. Lin Jian-yi bierze na siebie rolę niezastąpionej, choć pogardzanej „synowej” matki Li-weia, Zhou Xiu-yu, i kochającego ojca dla syna byłego partnera, You-yu. Film zbudowany jest wokół tajemnic i niewypowiedzianych prawd, które zaturawiają życie wszystkich bohaterów. Ukrywanie się i wstyd przed społecznością to także tragiczne skutki pokazane w „Płeć: człowiek” Lili Ni (2021). Film opowiada o przymusowej operacji korekty płci i jest przejmującym potępieniem tajwańskiej kultury „ochrony”. Przed zalegalizowaniem małżeństw jedнопłciowych wiele osób homoseksualnych próbowało ukrywać swoją tożsamość i zawierało małżeństwa z osobami przeciwnej płci, żeby zadowolić rodzinę i nie ranić uczuć bliskich. W filmie Lili Ni „ochrona” staje się nieludzkim wyborem rodziców interplciowego nastolatka Shi-nana. Bez uprzedzenia postanawiają poddać go operacji korekty płci, na którą nie wyraził zgody. Film skupia się na przemocy, zarówno bezpośredniej, jak i pośredniej, okolicznościach społecznych, rodzinnych, medycznych i edukacyjnych, w których sama osoba interplciowa nigdy nie jest pytana o to, jakiego wyboru chce dokonać.

Ten rodzaj przemocy społecznej jest też ważnym tematem filmu „Drogi współlokatorze”. Lin Jian-yi mierzy się z wrogością swojej „teściowej”, pani Zhou, która z czasem zmienia się w niejednoznaczną sympatię, być może nie do końca szczerą. Orientacja seksualna młodego mężczyzny sprawia, że policja badająca okoliczności śmierci pana Zhou traktuje go z wyjątkową podejrzliwością. Kevin z filmu „Nauczyciel” jest obiektem tych samych uprzedzeń i wbrew swojej woli staje się centralną postacią sporu, kiedy post na Facebooku demaskuje go jako geja i potencjalnego nosiciela wirusa HIV. Rada szkoły jest podzielona.

aktorów drugoplanowych wyspy, w tym Bamboo Chena, Chenga Jen-shuo i zmarłego niedawno Wu Pong-fonga (który zagrał też rolę homofo-





Koledzy wspierają Kevina, domagając się poszanowania jego życia prywatnego i protestując przeciw zmuszaniu go do udowodnienia, że nie jest nosicielem wirusa. Po przeciwnej stronie barykady stoi agresywny przedstawiciel rady rodziców. Co ciekawe, choć nastolatkwie z klasy Kevina dorastali w Tajpej w okresie demokracji po zniesieniu stanu wojennego, pokazani są jako konserwatywni i nieżyczliwi. Mimo to Chen Ming-lang decyduje się pokazać Kevina nie jako cierpiącą ofiarę, ale jako idealnego bohatera.

Tego samego wyboru dokonuje Cheng Yu-chieh – z początku przedstawia Lina Jian-yi jako oddanego opiekuna rodziny zmarłego kochanka, ale z czasem jego obraz staje się bardziej zniuansowany, podobnie jak przedstawienia pozostałych bohaterów, które składają się na obraz rodziny pełnej sprzeczności i napięć, ale jednocześnie darzącej się miłością. Film ukazuje bardzo kruchą równowagę między akceptacją i odrzuceniem rodziny jednopłciowej i podważa powszechne na Tajwanie przekonanie, że więzy krwi są silniejsze niż relacje oparte na uczuciach.

Wariacją na temat queerowości jest też „Jak nam się podoba”, luźna adaptacja szekspirowskiego „Jak wam się podoba” autorstwa Muni Wei i Chena Hung-I, opowiadająca się przeciw tradycji obecnej zarówno w teatrze elżbietańskim, jak i operze chińskiej, zgodnie z którą kobiety nie mogły występować na scenie, a ich role przypadały w udziale mężczyznom. Film można też interpretować jako hołd złożony tradycyjnej tajwańskiej operze gezaixi oraz południowochińskiej operze huang mei diao, w której główne role męskie są wykonywane przez kobiety. Choć powierzenie głównych ról w filmie wyłącznie kobietom można postrzegać w kategoriach queerowości, film ma też silny wątek heteronormatywny – jedyna pokazana w nim postać geja okazuje się czarnym charakterem. Choć film bawi się stereotypami dotyczącymi płci, dwoje reżyserów skupia się nie na genderowym dyskursie, a na refleksji na temat miłości w erze komórek i mediów społecznościowych. Historia rozgrywa się w przyszłości – Ximending, jedna z najstarszych części Tajwanu, w której za czasów ery japońskiej rozwijała się branża rozrywkowa, obecnie znana jako dzielnica gejowska, jest strefą wolną od wi-fi. Nie działają tam telefony komórkowe, a ludzie muszą porozumiewać się ze sobą bezpośrednio, dzięki czemu film odtwarza idealny świat pozorów, iluzji i humoru.

Tajwańskie kino zawsze było polem bitwy, na którym oficjalne, konserwatywne dyskursy i reprezentacje epoki stanu wojennego stawiały w szranki z bardziej niezależnymi (choć nadal komercyjnymi) produkcjami, podważającymi wyższość czystej chińskości. W latach 60. sukces odnosiły tajwańskojęzyczne filmy inspirowane kulturą japońską, promujące łagodną męskość, następnie pojawiło się nowe kino Tajwanu, zwiastujące koniec ery autorytarnych rządów. Dziś, w czasach niekończącej się walki o równość mniejszości, prawa kobiet i wolność w miłości, tajwańskie kino od lat wspiera rozwój nowego, bardziej otwartego i inkluzywnego społeczeństwa.

## Zhang Yimou – autor kontra polityka

Marcin Krasnowolski

Twórcze ścieżki wszechstronnego Zhanga Yimou zawsze były skomplikowane i dowodzą, jak trudno jest artystom żeglować przez polityczny krajobraz współczesnych Chin. Najbardziej znany reżyser Państwa Środka, nagradzany na całym świecie, jest obecnie zapracowany i regularnie wypuszcza wysokobudżetowe filmy. Aparat cenzury nie stosuje jednak wobec niego taryfy ulgowej. Wręcz przeciwnie – ponieważ jego twórczość wędruje na wielkie światowe festiwale, cenzura przygląda jej się szczególnie bacznie. Wstrzymanie projekcji filmu „Jedna sekunda” tuż przed światową premierą na Berlinale w 2019 roku (rzekomo z przyczyn technicznych, co jest stałą cenzorską mantrą) dowodzi, że nawet twórca tak dużego formatu nie może czuć się w Chinach komfortowo.

Urodzony w 1951 roku Zhang Yimou to czołowy przedstawiciel Piątej Generacji chińskich filmowców, wraz z m.in. Chenem Kaige i Tianem Zhuangzhuangiem. Razem byli pierwszym pokoleniem twórców, którzy ukończyli elitarną Pekińską Akademię Filmową, otwartą ponownie po okresie Rewolucji Kulturalnej. To na ich barkach spoczęła odbudowa kinematografii po dramatycznej zapaści.

Na początku kariery Zhang kręcił filmy skupiające się na znojach codziennego życia zwykłych mieszkańców chińskiej prowincji. Powstawały one niezależnie, poza aparatem cenzorskim, później także za pieniądze z zagranicy. Debiut „Czerwone Sorgo” (1987), „Ju Dou” (1990) czy „Historia Qiu Ju” (1992) nie były przyjmowane przez władze z entuzjazmem, ale wygrywały ważne nagrody na festiwalach i zwracały światową uwagę na chińskie kino.



„Wędrowcy na krawędzi”, reż. Zhang Yimou

Na początku XXI wieku filmy Zhanga zaczęły mocno ewoluować stylistycznie. W roku 2002 artysta wyreżyserował olśniewające „Hero”, które stało się wielkim międzynarodowym hitem, windującym chiński gatunek wuxia na nowe poziomy techniczne i wizualne. Mimo zgodnych zachwyty co do artystycznej wartości dzieła, część zachodnich krytyków zwracała uwagę na pro autorytarną wymowę filmu. Kolejnym dowodem na to, że Zhang zbliżył się do władzy, było to, że został reżyserem widowiska otwierającego Igrzyska Olimpijskie w Pekinie w 2008 roku.

W drugiej dekadzie XXI w., Zhang nie stronił od dużych produkcji, wspierających kierunek polityki historycznej kraju. „Kwiaty wojny” (2011) wracają do rzezi ludności w Nankinie – jednej z najokrutniejszych masakr wojennych XX wieku, dokonanej przez Japończyków w 1937 roku.

Zadziwiający „Wielki mur” z 2016 roku był z kolei owocem kwitnącej wówczas współpracy producentów chińskich i hollywoodzkich. Zhang stanął na czele międzynarodowego zespołu i obsady z Mattem Damonem i Andym Lauem jako przedstawicielami dwóch wielkich kultur. Celem tej mamuciej koprodukcji było podbicie serc kinomanów na całym świecie. Niestety – film trafił w próżnię, a wkrótce potem Chiny i Stany Zjednoczone zaczęły się od siebie oddalać. Zhang ponownie skupił się na rynku chińskim. Znakomity „Cień” (2018) był powrotem do artystycznego wuxia, w którym rozgrywki polityczne ukazane są jednak w wymiarze mocno alegorycznym.

Wycofanie „Jednej sekundy” z berlińskiego konkursu i wstrzymanie na pewien czas premiery w Chinach (a w międzyczasie dokonanie stosownej „korekty”, po której film był krótszy o minutę) nie zniweczyło

innych projektów Zhanga. „Wędrowcy na krawędzi” (2021) nie mieli problemu z dotarciem do kin. To stylowy, świetnie rozegrany thriller szpiegowski, opowiadający historię chińskich agentów, którzy przedostają się do Mandżukuo – na terytorium kontrolowane przez Japończyków – by wykonać śmiertelnie niebezpieczną misję. Wokół agentów zaciska się jednak powoli pętla zdrady, ich życie jest zagrożone...

Na premiery czekają już dwa nowe filmy reżysera. „Ju Ji Shou” (2021) to kolejny w ostatnich latach chiński film wracający do wojny koreańskiej, podczas której Chińczycy walczyli z wojskami USA. Zhang opowiada o młodym snajperze, który ma na koncie rekordową liczbę zabitych amerykańskich żołnierzy. „Under the Light” to z kolei film kryminalny, rozgrywający się – nietypowo dla reżysera – współcześnie.

Należy tutaj zaznaczyć, że wśród twórców Piątej Generacji nie tylko Zhang realizuje duże filmy, zgodne z historyczną czy ideologiczną linią Partii. Chen Kaige jest

współreżyserem „The Battle at Lake Changjin” (2021), potężnej produkcji o bitwie wojsk chińskich z amerykańskimi podczas wojny koreańskiej. Film odniósł olbrzymi sukces kasowy. Z kolei Huang Jianxin, który zadebiutował w 1986 roku satyrą polityczną „Czarne działo”, w ostatnich latach realizował laurki dla Partii (np. „The Founding of a Party”, 2011).

Losy wielkich mistrzów kina chińskiego, z Zhangiem na czele, pokazują dobitnie, że artyści mają w swojej ojczyźnie z roku na rok coraz mniej tlenu. Ci z nich, którzy nadal mają ambicje realizować wizjonerskie filmy wymagające dużych budżetów, nie mają wyjścia – muszą je robić w zgodzie z linią Partii. Jeżeli przedstawicielom tejże spodoba się patriotyczny ton danego dzieła, być może dadzą zielone światło na powstanie kolejnego.



# Azjatyckie gry

Marcin Krasnowolski

Harda dziewczyna ucieka z piekła do świata, który ma być lepszy, ale okazuje się mało przyjazny. Dzięki boksowi ma szansę odzyskać moc, podmiotowość i wiarę w siebie.

28 Dwaj bracia trenują koszykówkę, by wyrwać się z biedy; los sprawia jednak, że stają po przeciwnych stronach boiska. Dręczony przez przełożonego, ciapowaty pracownik banku postanawia radykalnie zmienić swoje życie i zostaje... wrestlerem. Czy zakładając maskę złego bohatera, Dae-ho odegra się na świecie? Sekcja Olimpijska na 15. Pięciu Smakach to siedem historii dostarczających wielkich emocji i pokazujących kondycję współczesnych Azjatów – nie tylko fizyczną. To kino sportowe w najlepszym wydaniu.

Kino i sport wiele łączy. Oba te zjawiska są wręcz niezbędne do funkcjonowania współczesnych społeczeństw, mają zdolność przykuwania do ekranów telewizorów milionów, zapewniają im poczucie wspólnoty, radość, łzy i emocje do samego końca. Ich połączenie było nieuniknione i dzisiaj kino sportowe jest ważną częścią X muzy.



„Król fauli”, reż. Kim Jee-woon

A jak się to wszystko zaczęło? 14 czerwca 1894 roku (!) kinematograf Thomasa Edisona uwiecznił pojedynek bokserski między Mikiem Leonardem i Jackiem Cushingiem. Był to pierwszy film akcji i zarazem pierwszy film sportowy w historii. Szybko okazało się, że nieruchoma kamera nie jest dobrym narzędziem do pokazywania sportowych potyczek i towarzyszących im emocji. Trzeba było dekad pracy nad doskonaleniem technik filmowania, by pokazywać mecze, rozgrywki czy walki z należytą dynamiką i autentyzmem. Ponieważ w sporcie najważniejsze jest ciało w ruchu, zmagania muszą być pokazane wiarygodnie, a kamerę należy umieścić jak najbliżej wydarzeń. Wielkim wyzwaniem kina sportowego jest więc strona techniczna – obecnie wykorzystuje się już nawet efekty cyfrowe. Kolejne wyzwanie stanowią aktorzy, którzy (zazwyczaj) nie są zawodowymi sportowcami i, przygotowując się do roli, muszą odebrać solidny trening. Już na poziomie scenariusza twórcy muszą także



zdecydować, jak skrótowo wytłumaczyć widzom zasady dyscypliny i jak przedstawić samą rozgrywkę, aby jej stawka była jasna.

Kiedy już udało się stworzyć ramy filmowej opowieści o sporcie, filmowcy i widzowie pokochali ten gatunek. Zaczął on budować swoje mity i schematy, dość szybko się konwencjonalizując. Warto zauważyć, że filmy sportowe często korzystają z ikonografii innych gatunków (komedii romantycznej, thrillera, filmu obyczajowego, biograficznego czy historycznego), zachowując jednak kręgosłup opowieści o rywalizacji i zazwyczaj obierając jedną z dwóch dróg. Pierwsza z nich to opowieść o wybitnej jednostce, przeważnie o skrajnie trudnym charakterze, której celem jest wejść na sam szczyt lub na niego powrócić po życiowym upadku. Droga w górę to setki godzin ciężkich treningów, walka z własnym ciałem i psychiką, a na końcu starcie z największym rywalem. To nie przypadek, że w obrębie całego gatunku najczęściej powstaje filmów o boksie i to one najczęściej trafiają do kanonu. Boks to bowiem dyscyplina niezwykle fotogeniczna i nośna, będąca doskonałą metaforą życiowej walki. Filmowi bokserzy to ludzie o połamanym nosie i pogruchotanych duszach, dla których wejście na ring jest przede wszystkim potyczką z samymi



sobą. Jakie mechanizmy psychologiczne stoją za decyzją o poddaniu swojego ciała tak brutalnej próbie? W niezwykle i zaskakująco wyciszony sposób próbuje odpowiedzieć na to pytanie np. niezależny „Niebieski”, który skupia się na rozterkach sportowców poza ringiem bardziej niż na samych walkach.

Druga droga filmu sportowego to historia drużyny, która początkowo nie jest materiałem na złoto. Elementy są znane: zbliżające się mistrzostwa, oporni działacze i upadły trener, mając ostatnią szansę na udowodnienie świata, że nie jest zerem, bierze pod swoje skrzydła zbieraninę fuksów, na którą nikt nie stawia złamanego centa. Wielka pasja, hart ducha i wola walki sprawiają, że tryby zespołu zaczynają się wreszcie zazębiać i kręcić coraz lepiej... Czy starczy jednak czasu na sprawienie wielkiej niespodzianki?

Kinematografie azjatyckie szybko przyjęły kino sportowe, wprowadzając oczywiście do niego swoje narodowe dyscypliny. I tak np. w Japonii powstają filmy o sumo, w Indiach, oprócz licznych opowieści o krykiecie, oglądać można chociażby fabuły skupiające się na kabaddi, czy nawet walkach kogutów. Także część filmów sztuk walki należy zakwalifikować do sportowych – te, w których pojedynki służą rywalizacji, a nie brutalnej walce. Tak jest np. w hongkońskich „Pustych rękach”, których bohaterka po śmierci ojca musi wrócić do znienawidzonego karate.

Po kino sportowe sięgają najwięksi mistrzowie, którzy znajdują w dobrze znanej konwencji materiał na arcydzieła. Akira Kurosawa zadebiutował „Sagą o dźudo”, która dekady później stała się inspiracją dla znanego pięciosmakowej publiczności wybitnego „Rzutu na matę” Johnniego To. W swoim mniej znanym filmie „A Tale of Sorrow” Seijun Suzuki w centrum fabuły umieścił golf. Takeshi Kitano, inny mistrz gangsterskiego kina, w latach 90. nakręcił dwa sportowe arcydzieła – surferską „Scenę nad morzem” i gorzki dramat bokserski „Powrót dzieciaków”. W Sekcji Olimpijskiej widzowie zobaczą drugi film Kim Jee-wona, jednego z najzdolniejszych twórców nowego kina koreańskiego. W nieznanym w Polsce „Królu fauli” Kim zanurza się w półświatku wrestlingu. W roli głównej wystąpił znakomity Song Kang-ho – stworzył niepokojącą kreację człowieka uciekającego od szarżyzny codziennego życia i przemocy w pracy w ekscytujący, ale niebezpieczny świat zapasów. Jak wiele filmów koreańskich, „Król fauli” to dzieło jednocześnie mocne i liryczne, zabawne i smutne.

Kino sportowe to także polityka i kwestia tożsamości narodowej. Pojawiają się one w gatunku bardzo często – przede wszystkim w filmach o dyscyplinach drużynowych. Sport służy za czynnik cementujący wspólnotę, pozwalający zawodnikom poczuć dumę z występów pod flagą narodową, a widzom – dumę ze swoich sportowców.

29  
Duże kinematografie – japońska, południowokoreańska, indyjska czy chińska – produkują wiele filmów sportowych, historycznych, ale także fikcyjnych. W krajach, w których produkcja jest mniejsza, na ekrany przenosi się największe historycznie tryumfy, które stawały się wielkim powodem do dumy i o których pamięć trwa przez dekady. Filmy takie odtwarzają drogę do sukcesu, nadając jej filmową dramaturgię i pokazując naród gromadzący się wspólnie przed telewizorami w domach, świetlicach czy knajpach, by trzymać kciuki za swoich. Często w finale drużyna czy zawodnik/zawodniczka w finałowej walce mierzy się z rywalem z nie lubianego kraju, co dodatkowo winduje stawkę i oczekiwania. Oglądając te tryumfy po latach, w wersji fabularnej, naród może ponownie przeżyć słodkie chwile zwycięstwa i raz jeszcze się wokół nich zjednoczyć. Jest to ważne zwłaszcza dla tych państw, które mają bolesną historię zależności od silniejszych graczy. Sztandarowym przykładem jest tu monumentalny „Lagaan: Dawno temu w Indiach” z Aamirem Khanem. To czterogodzinna historia z czasów Indii skolonizowanych przez Wielką Brytanię, upokorzonych i coraz mocniej ciemniejących... Mieszkańcy pewnej wsi, w obliczu drastycznej podwyżki podatków, godzą się na nietypowy zakład – jeżeli wygrają z Brytyjczykami w krykieta, danina zostanie zniesiona. Zaczyna się wyścig z czasem, bowiem Hindusi muszą najpierw... poznać zasady krykieta i nauczyć się w niego grać. Czy mają w ogóle szansę w starciu z doświadczonymi graczami z Wielkiej Brytanii?

W ostatniej dekadzie kino sportowe wspierało tożsamość Tajwańczyków i Hongkończyków – narodów, których trwanie znalazło się w namacalnym zagrożeniu ze strony Chin. Na Tajwanie powstał np. „Kano” – historyczny film z czasów okupacji wyspy przez Japonię o lokalnej drużynie baseballa, która wbrew wszystkiemu zaczęła odnosić sukcesy. Autentyczną historię z baseballiem w roli głównej opowiedzieli także filmowcy z Hongkongu. „Pół kroku” przedstawia fascynujące i inspirujące losy zespołu Shatin Martins, złożonego z dzieciaków z trudnych domów. Drużyna została założona w roku 1984. To data znacząca dla Pachnącego Portu – Wielka Brytania porozumiała się wtedy z Chinami w kwestii zwrotu swojej kolonii.



Sport nie tylko podkreśla odrębność narodową, ale także potrafi łączyć, zasypując wielkie podziały. W „As One” Korea Południowa i Północna po raz pierwszy w historii wystawiają jedną drużynę na międzynarodowe zawody – aby zapobiec eskalacji trudnej politycznej sytuacji na Półwyspie. Na mistrzostwa do Japonii jadą więc razem pingpongistki obu krajów. Początkowa niechęć i podejrzliwość zawodniczek przeradza się w głęboką przyjaźń, co otwiera im drogę do finału, w którym czekają Chinki. Ale osobiste emocje to jedno, a wielka polityka – drugie. W indonezyjskim „Jesteśmy Mola-kańczykami” w prowincji Maluku trwa krwawy konflikt pomiędzy społecznościami islamską i chrześcijańską. Taksówkarz Sani z przerażeniem obserwuje wojnę i postanawia odciągnąć od niej młodych ludzi – za pomocą piłki nożnej. O powodzenie tego szlachetnego projektu i sukcesy w zespołowej grze, opartej na współpracy i zaufaniu, będzie trudno, bowiem w drużynie znajdują się przedstawiciele obu stron konfliktu. Czy wspólny cel i wspólna tożsamość okażą się silniejsze niż plemienne i religijne animozje?

W azjatyckim kinie sportowym ostatnich lat ważna jest także kwestia emancypacji kobiet. W trzeciej dekadzie XXI wieku sport jest nadal przestrzenią zdominowaną przez mężczyzn – zarabiają oni znacznie więcej i chwalą się wyższą oglądalnością swoich zawodów; publiczność przed telewizorami to też w większości mężczyźni. Sytuacja jednak poprawia się, bo historia sportu to również walka o równouprawnienie. Coraz więcej twórców skupia się na bohaterkach, pokazuje ich sportową drogę, która jest trudna w społeczeństwach preferujących tradycyjny podział ról społecznych. Warto wyróżnić filmy indyjskie – np. wspaniały „Dangal”, historię sióstr, które okazują się zapaśniczkami co najmniej równie utalentowanymi jak ich utytułowany ojciec, czy „Mary Kom”, o niezwykłych losach jednej z najwybitniejszych pięściarek świata.

Boks staje się drogą do wolności dla bohaterki „Wojowniczk”. Jina to przybyszka z Północy, która próbuje ułożyć sobie życie na Południu, w zupełnie odmiennej rzeczywistości. Założenie rękawic sprawia, że ma szansę udowodnić otoczeniu i sobie, na co ją stać.

Etykieta kina sportowego sprawia, że część widzów podchodzi do niego z podejrzliwością – z obawy, że trzeba się interesować sportem, by cieszyć się opowieściami o nim. Tymczasem wcale tak nie jest: kino to nigdy nie opowiada o samym sporcie. W swoim najlepszym wydaniu traktuje sport jedynie jako (emocjonujący) wehikuł do przekazania fascynujących prawd o naturze ludzkiej. W rękach mistrzów filmy te stają się traktatami o istocie człowieczeństwa, o granicach ludzkich możliwości, o woli zwycięstwa i potrzebie przynależności.



„Zona szpiega”, reż. Kiyoshi Kurosawa

# Okno na rzeczywistość

Rozmowa z Kiyoshim Kurosawą

Wywiad przeprowadzony i przetłumaczony z języka japońskiego przez Łukasza Mańkowskiego w czasie MFF w Hongkongu 2021.



**To też twój pierwszy film historyczny. Co było największym wyzwaniem w przygotowaniach do pracy nad nim?**

Wiele elementów wymagało czasu i skrupulatności. Istotne było przeniesienie języka wizualnego, dobranie kostiumów, makijażu i fryzur, tak by odzwierciedlały one realia czasów. To było trudne, ale też ciekawe. Niestety nasz budżet nie zakładał odtworzenia wszystkiego techniką komputerową. Sceneria każdej ze scen musiała być najpierw zaprojektowana i stworzona fizycznie. Aby odtworzyć lata 40., musieliśmy polegać na prawdziwych lokalizacjach. Taki styl pracy ma swoje ograniczenia, przez co cały proces był dla nas wyzwaniem. Największym spośród nich okazały się dialogi. To może być trudne do wyłapania dla kogoś, kto nie mówi po japońsku, ale język obecny w filmie jest daleki od tego, który możemy usłyszeć na ulicy teraz. Zależało nam na całkowitej rekonstrukcji realiów wojennych, także pod względem językowym. Linie dialogowe są starannie napisane, tak by postaci były integralną częścią wizji, co oczywiście stanowiło ogromne wyzwanie dla aktorów; ale dla mnie – to była wyjątkowo inspirująca część przygotowań.

**Łukasz Mańkowski: „Żona szpiega” to twoja pierwsza próba spoglądania w przeszłość. Zwykle tworzyłeś filmy o lęku przed przyszłością, przed technologią. Co sprawiło, że zacząłeś spoglądać wstecz?**

Kiyoshi Kurosawa: To prawda, żaden z moich poprzednich filmów nie dotyczył przeszłości. Ale zawsze istotne były dla mnie kwestie wolności i szczęścia, z jakimi obcują moje postaci. W pewnym momencie zacząłem myśleć o tym w kontekście przeszłości – jak Japończycy odczuwali potrzebę wolności i zaznawali szczęścia kilkadziesiąt lat

temu. Zdecydowaliśmy się osadzić historię na początku lat 40., w samym środku wojny. Kiedy spojrzymy na ówczesne postrzeganie szczęścia i poczucia wolności, zauważymy, że ludzie byli pod ciągłą presją. Trudno było o jakąkolwiek przestrzeń na samorealizację. Pomimo że czułem, że historia może być zbyt prosta dla współczesnej widowni, zależało mi na uchwyceniu obrazu poszukiwania wolności i przedstawieniu tych, którzy łaknęli szczęścia w dawno minionej epoce. Nigdy nie miałem szansy zrealizowania takiego projektu, ale zaczęło się tak naprawdę od prostej idei, która przerodziła się w film.

**Wydaje mi się, że aktorzy niezwykle umiejętnie uchwycili językowe niuanse swoich ról. Szczególnie mam na myśli Yu Aoi. To aktorka, z którą pracowałeś już w 2015 roku, przy filmie „Journey to the Shore”. Co sprawiło, że współpracowaliście i tym razem?**

Jako że współpracowaliśmy już wcześniej, wiedziałem, że Yu Aoi jest niezwykle aktorką. Potrafi zagrać kogokolwiek chce i przychodzi jej to niezwykle łatwo. A jest to bardzo trudne do osiągnięcia. Niewielu współczesnych aktorów to potrafi. Aoi gra bez najmniejszego

zawahania. Oglądałem ją wiele razy w innych rolach i gdy pisaliśmy jej postać, wiedziałem, że to musi być ona. Nie było innej opcji. Co ciekawe, Aoi ma też bardzo wyrafinowany gust filmowy. Oglądała wiele klasycznych filmów japońskich, żeby przygotować się do roli. Przyznam, że nie wyobrażam sobie tej postaci zagranej przez kogoś innego.

**Skoro wspominasz o roli filmu w przygotowaniach, to ciekawą funkcję pełni kwestia filmu w filmie. Postaci oglądają klasyczny tytuł Sadao Yamanaki „Priest of Darkness” (1936); osią narracji jest film stworzony przez małżonków, głównych bohaterów; pojawia się materiał z Mandżurii. Co było motywacją do uwzględnienia roli filmowego medium w tej historii?**

To wiąże się z kwestią definiowania rzeczywistości. Filmowi jest moim zdaniem bliżej do rzeczywistej reprezentacji, a definiowanie tego, co rzeczywiste, jest niezwykle trudne. Podkreśliłeś też ważną kwestię – operowania wokół roli medium. W niektórych scenach to zwykła biała ściana staje się nośnikiem filmu, a pokój swego rodzaju kinem. Kiedy zaczyna się projekcja, również mamy do czynienia z narodzinami filmu. Jeśli spojrzymy na to w ten sposób, będziemy mogli określić to mianem narracyjnej konstrukcji; a patrząc szerzej – tak naprawdę stale jesteśmy otoczeni przez ekrany. Telewizory, komputery, telefony komórkowe. Obok nas zawsze jest jakaś projekcja czegoś. I stopniowo zaczyna to definiować naszą rzeczywistość. Pamiętam, że gdy byłem małym chłopcem, rzucający przez projektor obraz posiadał dla mnie niezwykłą dramaturgię. Kiedy wpatrywałem się w niego, zaczynałem zauważać, że to nie tylko projekcja rzeczywistości, ale pewien inny, ukryty świat. Świat pełen znaczeń, znaków, symboli; świat, w którym mogłem się odnaleźć; świat, w którym odnajdywałem projekcję samego siebie. I to ostatnie było dla mnie odkryciem. To, że dowiadywałem się o sobie samym czegoś, czego wcześniej nie wiedziałem. Chłonałem to. Czuję, że tak miało też wiele osób w latach 40., bo film był wtedy oknem na rzeczywistość.

**Nakręciłeś film w technologii 8K. Istnieje ciekawy kontrast pomiędzy cyfrowym, idealnym i gładkim obrazem 8K a ziarnistością taśmy filmowej, którą oglądamy w trakcie filmu. Co przyświecało pracy nad tymi niuansami?**

Zależało mi na refleksji wokół tekstury obrazu. Jako że w pełni polegaliśmy na technologii cyfrowej, nie do końca wiedziałem, co i jak chcę to uzyskać. Technologia 8K to absolut cyfrowego obrazu. Przyznam, że rezultat

jest dla mnie wręcz niepokojący. Tekstury są bardzo dokładne, a ambient każdej sceny zostaje wyniesiony na inny poziom. Nawet jeżeli kadr byłby pusty, technologia 8K sprawia, że coś czujemy – obecność niczego. To całkowicie mnie zaskoczyło. W jednej ze scen jest biała plansza, pusty kadr wypełniony bielą, nic więcej. Ale dzięki 8K doświadczamy namacalnej faktury powietrza, poczucia obecności. Nawet jeśli myślisz, że nic w tym kadrze nie ma, z jakiegoś powodu wyczuwasz coś zupełnie

by czynić go brudnym. Poza tym, że 8K mnie niepokoi, jest w tym obrazie coś namacalnie pięknego. Najważniejsze jednak jest znalezienie połączenia pomiędzy estetyką obrazu a narracją, jakością obrazu a treścią. Chcieliśmy, by sfera wizualna korespondowała z realiami lat 40. A że polegaliśmy na technologii cyfrowej, nie na taśmie, to było to dla nas wyzwaniem. Uważam jednak, że udało nam się uzyskać coś autentycznego.



„Żona szpiega”, reż. Kiyoshi Kurosawa

innego; wyczuwasz obecność i zaczynasz patrzeć, jakby coś w tym kadrze było. To niepokojący dla mnie element technologii 8K. Dodaje ona niezwykłej głębi do obrazu, unikalnego ambientu obecności. Dlatego skłoniło mnie to do wykorzystania jej w filmie.

**Nie masz wrażenia, że obraz jest zbyt ładny?**

W pełni się z tobą zgadzam. Obraz staje się zdecydowanie zbyt ładny. Ale nie ma powodu,

**A jak wyglądała praca nad scenariuszem? Współpracowałeś z Ryusuke Hamaguchim i Tadashim Noharą, którzy niegdyś byli twoimi studentami.**

Ta dwójka zrobiła kawał fantastycznej roboty. 80% historii to ich zasługa. Jako że pracowali wcześniej nad „Happy Hour” (2015) Hamaguchiego, absolutnie cudownym filmem, wiedziałem, że potrafią stworzyć coś wyjątkowego. Jednak są przyzwyczajeni do bardzo długich form. Takie jest „Happy Hour”, trwa ponad pięć godzin. Wiedziałem, że w przypadku mojego filmu potrzebne będzie skon-



densowanie formy. Zależało mi na zmieszczeniu się w dwóch godzinach. Od samego początku moim zadaniem było właściwie skompresowanie historii w taki sposób, by nie straciła ona swojej siły.

**Wielu krytyków natychmiast nałożyło twojemu filmowi łatkę hitchcockowskiego. Istotna jest w nim rola suspensu, narzędzia, które zdaje się powracać w twoich filmach przez lata. Jak pracowaliście**



**nad kwestią suspensu i co sądzisz o porównaniu, które forsują krytycy?**

Zanim napisaliśmy scenariusz, Hamaguchi i Nohara dostarczyli mi prototyp historii. Nawet wtedy wiedzieliśmy, że musi być ona nieco krótsza. Suspens był w zasadzie osią narracji; cała historia na nim bazowała. To właśnie podczas przygotowań do pisania scenariusza zdaliśmy sobie sprawę z tego, że potrzebujemy bardzo specyficznego suspensu, by móc uchwycić realia wojny. Jest wiele zachodnich filmów, które

portretują II wojnę światową. W Japonii ten gatunek przyjął zupełnie inną formę. Dlatego wiedzieliśmy, że tworzymy coś zupełnie nietypowego dla japońskiej kinematografii. Z tego też powodu zależało nam na suspensie, który wniesie dobrą energię do filmu, a nie będzie tanim chwytem. Co do porównań z Hitchcockiem – bardzo cenię sobie jego twórczość, ale „Żona szpiega” miała być filmem jak najbardziej odległym od jego stylu. Chciałem za wszelką cenę odciąć się od połączenia z nim. Tworzyłem z myślą, by był to film antyhitchcockowski; tak, by nikt go nie skojarzył z mistrzem suspensu. (śmiech) Gdy słyszę te porównania, to tak naprawdę pozostaje mi jedynie bycie szczerym ze sobą samym. Wiem, jaki był mój zamiar. Ale tak działa historia kina. Nic z tym nie zrobię. Hitchcock był geniuszem suspensu, więc jeśli ktoś uważa, że moje dokonania stoją blisko niego – nie mam wyboru, przyjmuję te słowa z pokorą.

**Twoje wcześniejsze filmy dotyczyły pewnego rodzaju strachu – związanego z końcem wieku, tego przed technologią lub przed rozerwaniem więzów w społeczeństwie. Zastanawia mnie, czego obawiasz się teraz?**

To bardzo skomplikowana kwestia. Wydaje mi się, że przez lata byłem w procesie dowiadywania się, co tak naprawdę mnie przeraża. Nie byłbym w stanie spojrzeć na to w ten sposób 10 lub 20 lat temu. Jedno jest pewne – obecnie postrzegamy świat na różne sposoby, wokół nas jest wiele różnych perspektyw. Stale konfrontujemy się z przepastną ilością informacji, która przepływa przez nas jak przez palce. Wszystkiego jest za dużo. Nie nadążamy. Nasz system wartości jest ciągle kwestionowany. I, co ciekawe, wydaje mi się, że staliśmy się tak wyzwoleni, że z jakiegoś powodu straciliśmy z oczu to, co najbliżej nas. Możemy mieszkać obok siebie, obok naszej rodziny czy naszych sąsiadów, ale jednocześnie możemy być od siebie bardzo daleko, bo zaczyna nas wiele dzielić, zaczynamy się różnić. W efekcie stajemy się sobie zupełnie obcy. Doświadczamy obecnie ogromnej polaryzacji, która postępuje bardzo szybko i bardzo łatwo. To mnie najbardziej przeraża.



# Gdy taniec staje się sztuką przetrwania

Maja Korbecka

Filmy sztuk walki są wizytówką kine-  
matografii chińskojęzycznych. Między  
walką i ulicznym tańcem można  
dostrzec wiele podobieństw, co rodzi  
pytanie – czy bohaterowie z Hongkongu,  
Chin czy Tajwanu z równym zapałem  
oddają się płasom, co kopaniu?

34

W eseju „O tańcu” (Tan tiaowu) opublikowanym w 1944 roku jedna z najbardziej znanych powieściopisarek chińskich Eileen Chang stwierdza, że Chiny to kraj bez tańca<sup>[1]</sup>. Wystarczy zajrzeć do klubów w Chinach, Hongkongu i na Tajwanie, by zanegować to podsumowanie sprzed siedmiu dekad. Ze względu na odmienny kontekst historyczny i społeczny w każdym z tych trzech miejsc kultura tańca różni się, lecz uderzającym podobieństwem jest jej nieustanna obecność w codziennej przestrzeni publicznej. W chińskich miastach starsi ludzie oddają się rekreacyjnemu tańcowi na placu (guangchangwu), zaś młodzież w Tajpej ćwiczy hip-hop koło Expo Dome czy Sali Pamięci Sun Yat-sena. W ostatnich latach rap i taniec uliczny podbiły również chiński przemysł rozrywkowy za sprawą ogromnej popularności telewizyjnych konkursów talentów „Rap of China” i „Street Dance of China”. „Wciąż tańczymy” w reżyserii Adama Wonga wchodzi w dialog z tym fenomenem komercjalizacji chińskiego hip-hopu, ale przede wszystkim kontynuuje rozważania nad tożsamością Hongkongu. Dziś, gdy kapitał płynący z Chińskiej Republiki Ludowej diametralnie zmienia świat do tej pory znany mieszkańcom Hongkongu, taniec staje się dla nich nie tyle sztuką walki, ile sztuką przetrwania.

Zarówno w Hongkongu, jak i w Chinach taniec uliczny pojawił się w latach 80. Dziś kultowy reżyser Jia Zhangke często wspomina czasy, gdy jako nastolatek fascynował się tańcem piorunowym (piliwu)<sup>[2]</sup>, czyli breakdance. Filmowcy bardzo szybko odpowiedzieli na pierwszą falę popularności tańca ulicznego. Po nagrodzonym na festiwalach „Złodzieju koni”, arthousowej medytacji na tybetańskich wyżynach, Tian Zhuangzhuang w 1988 roku zrealizował „Młodzież rocka”. Ukazana w filmie historia bohaterów jest szczątkowa, stanowi głównie pretekst



do przedstawienia i promowania pozornie antysystemowego stylu życia, nowych form rozrywki i powiązanego z nią przemysłu – pokazów mody, wyścigów motocyklowych, konkursów piękności, disco, muzyki elektronicznej i tańca ulicznego. Podobnie wygląda zrealizowany w 1988 roku w Xinjiangu „Zachodni tancerz” („Crazy Dancer”) w reżyserii Guang Chunlan. Dzisiaj film ten jest bardzo trudno dostępny, w sieci można zobaczyć tylko fragmenty<sup>[3]</sup>: w jednym tancerze płasają do Feel It Michaela Jacksona śpiewanego z playbacku, drugi to lokalna wersja kultowego zakończenia Flashdance<sup>[4]</sup> (1983, Adrian Lyne).

Szał tańca piorunowego nie zaznaczył się z równą intensywnością w kinematografii Hongkongu, chociaż jako kolonia brytyjska miasto miało łatwiejszy dostęp do dóbr zachodniej kultury popularnej. W 1985 roku kultowy hongkoński choreograf scen akcji, aktor i reżyser Yuen

Woo-Ping zrealizował romantyczną komedię omyłek „Pary nie do pary” („Mismatched Couples”), w której modnie ubrany młody Donnie Yen połączył sztuki walki z ruchami breakdance, jednak taniec sam w sobie nie stał w centrum zainteresowania.

Dopiero w „The Way We Dance”, zrealizowanej w 2013 roku pierwszej części cyklu w reżyserii Adama Wonga, taniec stał się głównym tematem. Chiński tytuł serii, którego bezpośrednie tłumaczenie to „frakcja szalonego tańca” (kuang wu pai), podkreśla kolektywny aspekt tańca traktowanego w kategoriach filozofii, ideologii lub szkoły sztuk walki. Dla głównej bohaterki taniec stanowi rdzeń jej tożsamości. Pracująca w rodzinnej śniadaniowni nastoletnia Fleur ćwiczy w każdym, nawet najbardziej prozaicznym momencie dnia codziennego. Jak na klasyczną opowieść o dorastaniu przystało, dziewczyna stopniowo godzi się ze wszystkimi

aspektową komercjalizacją muzyki i tańca. Grupa zostaje zaangażowana do promowania nowych inwestycji budowlanych w swojej dzielnicy Kwun Tong, która niegdyś była obszarem industrialnym, a dziś jest rajem dla chińskich inwestycji i inicjatyw lokalnych rządowych karierowiczów. W odróżnieniu od pierwszej części, we „Wciąż tańczymy” kolektyw zajmuje centralną pozycję, każdy członek ekipy ma swój własny wątek, a tożsamość kilku z nich zmienia się diametralnie. Kolejne kompromisy i utrata kontroli nad własnym życiem okazują się o wiele większym wyzwaniem niż niepełnosprawność fizyczna. Nowym bohaterem „Wciąż tańczymy” jest mały chłopiec, który po kilku drobnych przewinieniach trafia na lekcje tańca ulicznego. Zwrócenie uwagi na nowe pokolenie przyszłych tancerzy i podkreślenie znaczenia przekazywania wiedzy odzwierciedla troskę o niepewną przyszłość Hongkongu.

W „Step Up China” (2019, Ron Yuan) chińska ekipa aspiruje w zawodach do miana najlepszej grupy tanecznej na świecie, co odzwierciedla dążenie Chin do przejęcia prymu na arenie międzynarodowej. W Hongkongu zaś podjęcie lokalnej, skazanej na porażkę walki i wycofanie się w prywatność okazuje się najlepszym sposobem na odnalezienie samego siebie i przetrwanie w świecie, w którym jedyną wartością jest akumulacja kapitału.



„Wciąż tańczymy”, reż. Adam Wong

aspektami swojej tożsamości i odkrywa potencjał, którego do tej pory nie zauważała. Choreografia hip-hopowych scen tanecznych zaskakująco wykorzystuje elementy tai chi, tradycyjnego teatru cieni i czerpie z hongkońskiego kina sztuk walki, kreatywnie wykorzystując... medyczną kulę łokciową. W filmie pojawiają się najbardziej rozpoznawalne punkty Hongkongu, takie jak tradycyjne śniadaniownie cha chaan teng, parki, nabrzeże, mosty.

We „Wciąż tańczymy” przestrzeń miasta odgrywa o wiele większą rolę. Wątek romantyczny zostaje zastąpiony szerszą refleksją nad gentryfikacją przestrzeni miejskiej oraz przemianami społecznymi pod wpływem rządów chińskich. Dorośli już bohaterowie pierwszej części zmagają się z machiną korporacyjną, realiami przemysłu rozrywkowego i wielo-

<sup>[1]</sup> Chang E. (1944). „O tańcu” (Tan tiaowu), <http://www.millionbook.com/mj/z/zhangailing/zalj/031.htm>.

<sup>[2]</sup> 賈樟柯大秀霹靂舞 怎麼這麼萌!, <https://www.youtube.com/watch?v=UkBb-8STxmU> (szczególnie fragment 0:27–0:35).

<sup>[3]</sup> Patrz: <https://www.bilibili.com/video/BV1ZN411o7XQ>.

<sup>[4]</sup> Patrz: <https://www.bilibili.com/video/BV1ET4y1j7sN>.



# Szczeliny niezależności

Rozmowa z Yuijiro Harumoto o „Równowadze”

Rozmowę w czasie MFF Berlinale 2021 przeprowadził i przetłumaczył z języka japońskiego Łukasz Mańkowski.

**Łukasz Mańkowski:** Co posłużyło za motywację do napisania scenariusza filmu?

Yuijiro Harumoto: Bezpośrednią motywacją był artykuł, na który natknąłem się w 2014 roku. Dotyczył on bardzo specyficznej sprawy prześladowania w szkole (ijime), które zakończyło się samobójstwem ucznia-ofiary. Jednak artykuł nie dotyczył samej sprawy, lecz bardzo specyficznego połączenia imion i nazwisk. Otóż ojciec jednego z oprawców – ucznia z tej samej szkoły, co ofiara – miał tak samo na imię i nazwisko, jak zupełnie niepowiązany ze sprawą mężczyzna, którego dane osobowe i adres zostały udostępnione w internecie. Natychmiast stał się on ofiarą cyberbullyingu, bo był wpłątany w jakieś przekręty finansowe, które również wówczas wypłynęły do opinii publicznej. Dość zagmatwana logika tego artykułu i motywacja dziennikarzy zmusiły mnie do zakwestionowania wielu kwestii związanych ze światem mediów. Fundamentalne stało się pytanie: dlaczego ludzie niepowiązani ze sprawą wykorzystują swoje przywileje do forsowania swojego rozumienia sprawiedliwości i pokazywania swojej wizji prawdy? Wraz z silną potrzebą odpowiedzi na nie pojawiło się też poczucie pewnego niebezpieczeństwa.

**Skąd to poczucie?**

Żyjemy obecnie w społeczeństwie przepelnionym informacjami. Pośrodku tego istnieją media, które stale dążą do zwiększania swoich

statystyk oglądalności i tym samym powiększania zysków. W tym celu wykorzystywane są sensacyjne nagłówki, których zadaniem jest przykucie uwagi potencjalnego czytelnika, a w ostateczności – przyciągnięcie mas, na które będzie się miało wpływ. Nieistotna staje się treść artykułu, liczy się tylko rozgłos.

**Jak twoim zdaniem wpływa to na odbiorców?**

W efekcie zaczynamy odbierać świat w dwóch odcieniach; istnieje albo białe, albo czarne. Zaczyna liczyć się jedynie osąd – tak, by doszczętnie zniszczyć tego, kto się pomylił. Mam wrażenie, że powoli tworzy się w Japonii społeczeństwo, w którym nie ma marginesu na błąd. Jakiegokolwiek przewinienie eskaluje do całkowitego zrujnowania jednostki. Ale czy zawsze mamy pewność, że to właściwa osoba? W zależności od okoliczności lub środowiska jesteśmy nieraz zmuszani do podejmowania trudnych decyzji. A ponieważ od części informacji jesteśmy odcięci, to to, co wydaje nam się słuszne w naszych głowach, wizji i fantazji, w efekcie może być w ogóle nieuchwytnie albo gdzieś głęboko schowane. Właśnie tę dynamikę chciałem pokazać w swoim filmie. Zależało mi na uchwyceniu społeczeństwa, w którym każde potknięcie spotyka się z absolutnym potępieniem, pomimo że nie wszystko wychodzi na światło dzienne; społeczeństwa, w którym manipuluje się prawdą, ostatecznie zmieniającą to społeczeństwo. Chciałem pokazać to, co trudne do dostrzeżenia, czasem wręcz niewidoczne.

**Jesteś nie tylko reżyserem filmu, ale też jego producentem, scenarzystą i montażystą. Co do tego doprowadziło?**

Japoński system finansowania filmów zakłada udział kreatywny producenta. Innymi słowy, gdy otrzymuje się pieniądze z zewnątrz – zwykle od dużych firm – trzeba liczyć się ze znaczną ingerencją w decyzje castingowe albo scenariusz. Zmiany w obrębie treści filmu mogą być naprawdę spore już na etapie preprodukcji. To może być przymus zaangażowania aktorów o kiepskich umiejętnościach, ale za to o dużej rozpoznawalności w mediach; albo wykorzystanie historii z mangi lub powieści, które właśnie okazały się bestsellerami. Ten system stałych powiązań jest czymś, co sprawia, że kino japońskie upada. W tym systemie tkwiłem też ja – przez ponad 10 lat pracy jako asystent reżysera.



Moment, w którym byłem się w stanie z niego uwolnić, był jednocześnie chwilą, gdy uzyskałem niezależność twórczą. Dopiero wtedy byłem w stanie dążyć do swojej wizji filmu. Tak zostałem producentem swoich filmów, który zbiera fundusze na ich powstanie; scenarzystą, który odpowiada za historię i dobór aktorów do postaci; reżyserem, ale i monta-

**Domyślałem się, że kontrolowanie wielu aspektów filmu na własną rękę musiało być wycieńczającym procesem. Ale zapewne było też w tym poczucie bezcennej wolności.**

To prawda, cały film był dla mnie niezwykle ciężkim doświadczeniem. Ale udało się. Para-

**który dotyka bezpośrednio kontekstu japońskiego dokumentu, czyli techniki uporowrywania i manipulowania treścią, tzw. „yarase”. Jak twoje doświadczenia z mediami wpłynęły na treść filmu?**

Jednym z takich doświadczeń było zmanipulowanie moich słów, które niegdyś powiedziałem na japońskim festiwalu filmowym. Materiał zmontowano w taki sposób, że moja wypowiedź nie miała zupełnie sensu. Innym przykładem jest historia bezpośrednio związana z tą z „Równowagi”. Słyszałem kiedyś o jednym z producentów filmów dokumentalnych, który manipulował materiałami z filmu na etapie ich zbierania tak, by odpowiadały jego wizji historii. To był dla mnie szok. To właśnie ta historia przyczyniła się do ukazania realiów pracy w mediach w taki sposób.

**Bardzo podobała mi się strona wizualna filmu: od żywej pracy kamery, która jest stale blisko postaci, po wypłowiałe kolory, które wzmacniają poczucie przytłoczenia. Co stanowiło motywację dla takiego stylu?**

Praca kamery w „Równowadze” została zaplanowana w taki sposób, by widownia miała poczucie uczestniczenia w filmie dokumentalnym. Kamera jest blisko, chciałem tym sposobem określić osobowość Yuko. To postać, która nie zmienia łatwo zdania, jest zdeterminowana; gdy raz na coś wpadnie, nie rezygnuje z tego pomysłu. Wydaje mi się, że w ten sposób, a także dzięki tworzeniu bliskości pomiędzy spojrzeniem kamery a protagonistką, udało nam się wzmocnić esencję jej osobowości. Co do kolorów – nie miałem przy nich większej wizji.



„Równowaga”, reż. Yujiro Harumoto

zystą, któremu zaczęło odpowiadać poczucie pełnej niezależności i wolności. Ten sposób pracy jest jak dla mnie skrojony.

**Co było największym wyzwaniem w pracy nad „Równowagą”?**

Liczyłem się z tym, że film może trafić na scenę światową i że będę musiał skonfrontować się z widownią z całego świata, nie tylko z Japonii. Dlatego wyzwaniem było dla mnie tworzenie z myślą o tym, że na swój sposób pokazuję inny sposób pracy; że ja sam konfrontuję się z bardzo ustrukturyzowanym systemem, że go kwestionuję. Ale to wyzwanie było dla mnie czymś dobrym – pchało mnie to do przodu

doksalnie uważam, że udało mi się ukończyć „Równowagę” dzięki tym kilku latom pracy jako asystent reżysera, gdy sam byłem ofiarą komercyjnego systemu, w którym nie ma miejsca na niezależność. To doświadczenie wykrystalizowało moją psychikę. W efekcie, gdy już zaznałem niezależności, zauważyłem, że mogę pracować całkowicie wolny od stresu, co oczywiście miało pozytywne przełożenie na przepływ kreatywności. Z drugiej strony byłem zawsze świadomy tego, co mówią mi osoby wokół – o swoich pomysłach i rozwiązaniach. Świadomość niezależności to jedno, ale istotna jest też ostrożność przed popadnięciem w samozachwyt i twórczą obłudę. W tym zawsze pomaga ekipa na planie.

**Twój film dotyka dość uniwersalnych kwestii – tych związanych z manipulacją mediów – ale też motywu,**

**Wyczuwalna w „Równowadze” jest też krytyka Japonii. Jak sądzisz, jakie wrażenie zrobi twój film na widowni japońskiej?**

Trudno jest mi jednoznacznie określić, bo film wpływa na odbiorców w różny sposób. Każdy/każda ma swoje odczytanie, swoją interpretację. Obraz rodzi różne myśli. To naturalna kolej rzeczy. Tak jak to, że wspominasz o krytyce Japonii – to też jest twoja interpretacja, która bazuje na konkretnej perspektywie.





# Indonezja wyobrażona na nowo

Rozmowa z Edwinem o „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta”

Wywiad przeprowadzony i przetłumaczony z języka angielskiego przez Łukasza Mańkowskiego w czasie MFF w Locarno 2021.

**Łukasz Mańkowski:** Twój film jest adaptacją książki Ekiego Kurniawana o tym samym tytule. To ważna powieść dla współczesnej literatury indonezyjskiej, a przy tym światowy bestseller. Pamiętasz może swoje odczucia, gdy po raz pierwszy ją przeczytałeś?

Edwin: Na początku moją uwagę zwrócił tytuł. Po indonezyjsku jest on nieco bardziej subtelny: „Tak jak zemsta, tęsknota musi być spleciona w pełni”. Ale i oryginał, i angielskie tłumaczenie mają w sobie unikalną energię. Są inteligentnie zabawne, ale też zaskakująco poetyckie. Po przeczytaniu książki od razu pomyślałem o tym, że jest ona bardzo wizualna; nie tylko ją czytasz, ale i przeżywasz. A co najważniejsze – wyraźny jest w niej hołd dla kultury popularnej. I to nie tylko indonezyjskiej, ale także amerykańskiej lub hongkońskiej, szczególnie dla filmów z tych krajów. Pomimo że historię wypełnia nostalgia rodem z lat 80., to nie jest to obraz romantyzujący tęsknotę za dawnymi, lepszymi czasami; nie jest to też wyłącznie portret przeszłości. Wręcz przeciwnie. Uważam, że to historia niezwykle współczesna i aktualna, która bardzo rezonuje z tym, co aktualnie dzieje się w Indonezji. Poprzez podróż w przeszłość „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” tak naprawdę zaprasza do refleksji nad współczesną Indonezją. Jest w tej narracji wiele zabawy, jest ona też bardzo dowcipna, ale ta lekkość jedynie wzmacnia współczesny przekaz prozy Kurniawana.

**Narracja w książce nie bazuje na chronologicznym opowiadaniu. Jest wiele wycinków, elips, przeszłość miesza się z przyszłością. Nad adaptacją pracowałeś wspólnie z Kurniawanem. Jak wyglądała wasza współpraca nad okiełznaniem chaosu literackiego i przenoszeniem go na warunki języka filmowego?**

W zasadzie był to całkiem lekki proces. W wielu kwestiach się zgadzaliśmy od samego początku, wiedząc, że nie możemy po prostu przenieść książki na film w jej pierwotnej postaci. Zależało nam jednak na zachowaniu energii i ducha



„Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta”, reż. Edwin

historii. Film musiał być inny, bo inaczej działa też medium. Mieliśmy swoje wzajemne zaufanie. W zasadzie skupiliśmy się na tym, by przenieść nieliniarną strukturę opowieści na język filmowy. To było kluczowe. Gdybyśmy pozostawili historię w oryginale, nieuporządkowaną i pozbawioną chronologii, byłaby ona zbyt wymuszona, wystylizowana. A to nas nie interesowało. Istotna była też zmiana perspektyw. W książce są sceny, w których Ajo rozmawia ze swoim penisem. Nazywa go ptaszkiem [birdie], a ptaszek mu odpowiada. Zdecydowaliśmy się nie pokazywać tego dosłownie w filmie, przenieśliśmy punkt ciężkości na historię miłosną. Zmniejszyliśmy też liczbę powtórzeń, podobieństw i zapętleń, które są obecne w literackim pierwowzorze (np. Gaptooth Mono przypomina młodego Ajo). Dzięki temu udało nam się uzyskać nowe znaczenie na innych rejsach, szczególnie w przypadku postaci Jelity.

**Rzeczywiście jest ona inna niż w książce. Kim stała się w filmie dla ciebie?**

To moja ulubiona postać, zarówno w książce, jak i w filmie. Nie było tego w pierwowzorze, ale pochodzi ona, jak być może zauważyłeś, z paczki olejków, które służą do powiększania

penisa. W jednej ze scen w biurze Budiego przez moment widać na ścianie plakat z twarzą kobiety. To właśnie Jelita. W mojej głowie funkcjonuje ona jako lekarstwo na wszystkie problemy, z którymi mierzą się postaci w filmie. Jest w nich zakorzeniona, tak jak zakorzenione są w nich traumy. Ratu Felisha, która zagrała Jelitę, zapytała mnie, kim ta postać jest i jak powinna ją zagrać. Próbowałem przekonać ją do tego, by myślała o swojej postaci jak o widowni, szczególnie tej indonezyjskiej, która również mierzy się z traumami i nie wie, jak się ich pozbyć. Kiedy wchodzi się w temat historii Indonezji i pogwałcenia praw człowieka, na pewnym etapie pojawia się zbyt wiele pytań, na które nie znamy odpowiedzi. Zaczynamy wątpić w zapis przebiegu historii, oficjalne źródła nie wystarczają. Wszystkie te pytania należy wyobrazić sobie na nowo.

**Ani w filmie, ani w książce nie ma zbyt wiele szczegółów dotyczących sytuacji politycznej kraju, chociaż biorąc pod uwagę ilość popełnianych w nich przestępstw, można domyślać się, że jest to pewnego rodzaju krytyka. Pojawiają się nawiązania do dyktatury Suharto; sam wspominałeś o powiązaniu historii ze współczesną Indonezją. Co w zasadzie „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” mówi nam o współczesnej Indonezji?**

Nie wiem, jak wiele osób połączy te płaszczyzny, ale mam nadzieję, że te małe detale sprowokują widownię do myślenia i szukania dalej. W filmie jest dialog pomiędzy dwoma dziećmi na motocyklach – rozmawiają o tajemniczym snajperze [serii zabójstw Petrus]. Wyjaśnienie tej rozmowy nigdy nie przychodzi, ale być może zachęci do poszukania kontekstu, odnalezienia sedna sprawy. Obecnie historia ta jest właściwie miejską legendą. Ale dla Indonezyjczyków to kwintesencja najbardziej okrutnego okresu w dziejach naszego kraju i tego, jak funkcjonuje nasz rząd. To też idealny przykład kontroli i swobody, z jaką władza mogła pozbyc się, kogośkolwiek chciała. Pozostaje mi żywić nadzieję, że te małe zapalniki będą czymś w rodzaju zanęty dla widzów. Zapraszam każdego do szukania prawdy na własną rękę.

**Istotna wydaje się też kwestia redefinicji męskości, szczególnie w kontekście kultury jawańskiej. To temat, który pojawiał się też w twoich poprzednich filmach, ale tym razem stanowi oś historii. Zastanawiam się, czy istnieje połączenie pomiędzy kryzysem męskości z pogranicza lat 80. i 90., który portretujesz, a dyktaturą Suharto?**

Te kwestie są zdecydowanie połączone. To, jak zostaliśmy wychowani jako mężczyźni, jest w nierozłącznym związku z tym, jak rząd traktuje ludzi. Idea dyscypliny, w której nie ma żadnego marginesu na słabość i łzy chłopców; brak przestrzeni na wydobycie jakiegokolwiek rodzaju wrażliwości – jeśli coś ma zaistnieć, to ma to być wyłącznie siła i władza. Nie ma tu miejsca na delikatność. A to zakorzenia się w codzienności, tak funkcjonowali ludzie z tamtego okresu. Zjawisko kultury machismo pochodzi z Javy, która sama w sobie stanowi kwintesencję kultury patriarchalnej, co w połączeniu z naszą kolonialną historią tworzy bardzo specyficzną sieć relacji. Korzenie patriarchy w Indonezji idą coraz bardziej w głąb. Obecnie ekspansja ta zachodzi na podłożu religijnym. Jeśli chodzi o machismo, to nie ogranicza się ono wyłącznie do kultury jawańskiej, jest także obecne na Sumatrze czy Sulawesie. Idea, która stoi za męskością, heroizmem i poświęcaniem życia w celu jego chronienia, urosła do rangi, w której to przemoc zaczęła być normalizowana. Ktoś może kogoś zabić i nie ponieść za to kary, bo cel zaczął uświęcać środki.

**W celu zakwestionowania męskości Kurniawan posłużył się metaforą impotencji. Dlaczego?**

To dość sprawne narzędzie do opowiadania o bardziej kobiecej naturze ludzkiej: o wrażliwości i tym, jak można ją przyjąć w zdominowanym przez macho świecie. To też świetny

sposób na zademonstrowanie tłamszenia jednostki w brutalnym świecie kultury machismo.

**Ajo i Iteung w przeszłości doświadczali przemocy na tle seksualnym. Trauma pozostaje z nimi do teraz. Jak ich przykład figuruje jako reprezentacja współczesnego problemu z przemocą seksualną wywieraną na młodych w Indonezji?**

Seksualność nie jest zbyt popularnym tematem do rozważań w Indonezji, co jest dowodem na to, jak silne jest poczucie tłamszenia, narastające przez dekady, począwszy od ery Suharto. To sprawia, że czujesz się odrętwiały i zastraszone, zobojętniały na siebie. Przestajesz mówić o sobie jak o człowieku – w tym przypadku o swojej seksualności. Jest wiele takich osób jak Ajo – mężczyzn, którzy szamoczą się z samymi sobą. Jest impotentem, ale nie potrafi o tym rozmawiać. Nie zna lekarstwa na swoją przypadłość. Jedyny wymiar, w którym potrafi znaleźć namiastkę siebie i swojej męskości, to wymiar przemocy. Tylko tam jest w stanie udowodnić, ile z mężczyzny w nim jeszcze pozostało. Myślę, że historia przedstawiona w „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” pokazuje bardzo aktualny portret indonezyjskiego społeczeństwa. Przemoc wciąż w nas jest. Wiele niedawnych przypadków przemocy domowej, które miały miejsce w dużych miastach pokroju Jakarty, było przestępstwami na tle seksualnym lub nadużyciami w małżeństwach mieszanych. Ta liczba jest stale duża, a ofiary nie mają możliwości, by wkroczyć na drogę sądową. Małżeństwo chroni stronę przemocową. Wciąż mamy problem z prawem, które mogłoby uchronić dzieci przed przemocą seksualną w aranżowanych małżeństwach. To kwestia fundamentalna – dlaczego jest tak trudno zmienić prawo, by mogło w końcu zacząć chronić dzieci i kobiety przed tymi absurdalnymi przestępstwami? Myślę, że odpowiedź tkwi w naszej nieumiejętności oddzielenia się od kultury machismo.

**Część ze scen walk w filmie umieściłeś w bardzo ciekawym miejscu – kopalni piasku. To również nie jest wspomniane w książce. Dlaczego akurat tam?**

To prawda, w książce więcej uwagi zostało poświęcone samej akcji, a nie konkretnym miejscom. Kurniawan wprost przepięknie opisał sceny walki. Jest nawet jedna, która liczy sobie 20 stron. Takie rzeczy nie przechodzą w kinie, bo byłoby to zbyt drogie. Z jednej strony musiałem przyspieszyć te sceny, a z drugiej chciałem, by zostawiały po sobie odpowiednie wrażenie. Do tego potrzebne mi były unikalne lokalizacje. Nie kręciliśmy scen walki zbyt długo, więc mogliśmy pozwolić sobie na luksus wyboru miejsca; takiego, które miałoby w sobie

specyficzny zaduch i brud, miejsca zakurzonego i wrogiego jednocześnie. To też istotna przesłanka dla pierwszego spotkania Ajo i Iteung. Chciałem, by oglądając tę scenę, widzowie myśleli o niej jak o romantycznym zetknięciu, a nie pojedynku. Ale ze względu na specyfikę miejsca zaczynamy też kwestionować nasze oczekiwania wobec idei romantyczności. Kontrast pomiędzy środowiskiem musiał być silny, aby widzowie mogli zakwestionować swoją wizję romantycznego spotkania.

**Twój film chwyta bardzo wizualną erę przełomu lat 80. i 90. Kolory są bardzo żywe, kostiumy charakterystyczne. Jak pracowałeś nad tym, by oddać wizualne realia tego okresu?**

Lata 90. wciąż są pamiętane jako szczyt eksperymentowania z kolorami, modą i fryzurami. To też okres, którego portretowanie w kinie daje sporo frajdy. Poszukiwanie odpowiedniego konceptu jest zwyczajnie przyjemne. Większość ekipy pracującej nad „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” dorastała w latach 90. Mogliśmy zatem zmierzyć się z naszymi wspomnieniami, z naszym wyobrażeniem o tym, jakie były wtedy kolory, jaki styl, jakie samochody i inne detale. Tak też się złożyło, że nasza percepcja operowała na podobnych rejestrach. Ale kluczowe było dla nas odnalezienie odwagi do bycia autentycznym. Nie chcieliśmy kopiować atmosfery starszych filmów lub grać na kinofilskiej wrażliwości, odwołując się do konkretnych kultowych tytułów. Zamiast tego zaufaliśmy swojej pamięci. Zdaliśmy sobie przy tym sprawę z tego, że film z jednej strony przenosi nas do starych czasów, lat 80. lub 90., ale potrafi też połączyć przeszłość z tym, co znajduje się tuż obok. Dzięki temu, że płaszczyzna wizualna „Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta” ma swoje korzenie w nas samych, naszym doświadczeniu i wspomnieniach, inicjuje tym samym dialog pomiędzy przeszłością a naszym rozumieniem tego, co składa się na całą paletę współczesnych problemów. Nie byłibyśmy w stanie tego osiągnąć, gdybyśmy zwyczajnie przekopiwali motywy z innych filmów. To byłoby niemożliwe.

# harmonogram projekcji

|              | muranów                                                  | kinoteka 1                                                      | kinoteka 2                                                                                 | kinoteka 3                                                                                 |
|--------------|----------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| 17 lis<br>śr | 17:30  Dni naszego szaleństwa<br>Wong Kar Wai, 95'       | 17:00  Równowaga<br>Yujiro Harumoto, 153'                       | 17:15  Jesteśmy Molukańczykami<br>Angga Dwimas Sasongko, 151'                              |                                                                                            |
|              | 20:30   Spragnieni miłości<br>Wong Kar Wai, 98'          | 20:30  Ulica Wiśniowa nr 7<br>Yonfan, 125'                      | 20:45  Anatomia czasu<br>Jakrawal Nilthamrong, 118'                                        |                                                                                            |
| 18 lis<br>cz | 12:30  Kiedy łyzy przeminą<br>Wong Kar Wai, 102'         |                                                                 |                                                                                            |                                                                                            |
|              | 15:00  Wojownicza<br>Jero Yun, 103'                      | 15:00  Żona szpiega<br>Kiyoshi Kurosawa, 115'                   | 15:15  Wieczne lato<br>Leste Chen, 95'                                                     |                                                                                            |
|              | 17:45  Alifu<br>Wang Yu-lin, 97'                         | 18:00  Pieniądze dla was,<br>mi wystarczy zemsta<br>Edwin, 114' | 17:45  Dwunastodniowa opowieść<br>o potworze, który umarł<br>w dniu ósmym Shunji Iwai, 88' |                                                                                            |
|              | 20:30   Agung<br>Paweł Ferdek, 108'                      | 20:45  Król fauli<br>Kim Jee-woon, 112'                         | 20:30  Nie na tym świecie<br>Park Jung-bum, 167'                                           |                                                                                            |
| 19 lis<br>pt | 12:30  Chungking Express<br>Wong Kar Wai, 102'           | 12:30  Historia południowej wyspy<br>Chong Keat Aun, 105'       |                                                                                            |                                                                                            |
|              | 15:00  Rehana<br>Abdullah Mohammad Saad, 107'            | 15:15  Pół kroku<br>Steve Chan Chi-fat, 95'                     | 15:15  Płeć: człowiek<br>Lily Ni, 105'                                                     |                                                                                            |
|              | 18:00  Labirynt<br>Lijo Jose Pellissery, 120'            | 18:15  Upadłe anioły<br>Wong Kar Wai, 99'                       | 18:00  Numer jeden<br>Ong Kuo Sin, 98'                                                     |                                                                                            |
|              | 20:45   Pieniądze mają cztery nogi<br>Maung Sun, 98'     | 21:00  Ostatnia krew wilków<br>Kazuya Shiraishi, 149'           | 20:45  Medium<br>Banjong Pisanthanakun, 131'                                               |                                                                                            |
| 20 lis<br>sb | 10:00  Jak nam się podoba<br>Chen Hung-i, Wei Muni, 107' | 10:00  Czerwona skrzynka na<br>ulicy Eschera Sion Sono, 148'    | 10:15  Milczący las<br>Ko Chen-nien, 108'                                                  | 10:30  Dwunastodniowa opowieść<br>o potworze, który umarł<br>w dniu ósmym Shunji Iwai, 88' |
|              | 12:30  Nauczyciel<br>Chen Ming-lang, 92'                 | 13:15  Labirynt<br>Lijo Jose Pellissery, 120'                   | 13:00  Yangon Film School:<br>krótkie fabuły 100'                                          | 13:00  Jesteśmy mistrzami<br>Chang Jung-chi, 118'                                          |
|              | 14:45  Pajęcze lilie<br>Zero Chou, 94'                   |                                                                 |                                                                                            |                                                                                            |
|              | 17:00  Dni naszego szaleństwa<br>Wong Kar Wai, 95'       | 16:00  Wciąż tańczymy<br>Adam Wong, 129'                        | 15:45  Puste ręce<br>Chapman To, 87'                                                       | 15:45  Pewnego razu w Kalkucie<br>Aditya Vikram Sengupta, 131'                             |
|              | 19:15  Spragnieni miłości<br>Wong Kar Wai, 98'           | 19:00   Pieniądze mają cztery nogi<br>Maung Sun, 98'            | 18:30  Drogi współlokatorze<br>Cheng Yu-chieh, 106'                                        | 18:45  Wojownicza<br>Jero Yun, 103'                                                        |
|              | 21:30  2046<br>Wong Kar Wai, 129'                        | 21:45  Żona szpiega<br>Kiyoshi Kurosawa, 115'                   | 21:30  Węzeł śmierci<br>Cornelio Sunny, 103'                                               | 21:30  Niebieski narożnik<br>Keisuke Yoshida, 107'                                         |

muranów

kinoteka 1

kinoteka 2

kinoteka 3

21 lis  
nd

|                                                                                                                                     |                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 10:00<br> Pół kroku<br>Steve Chan Chi-fat, 95'     | 10:00<br> Drogi współlokatorze<br>Cheng Yu-chieh, 106'                   | 10:15<br> Anatomia czasu<br>Jakrawal Nilthamrong, 118'           | 10:00<br> Pajęcze lilie<br>Zero Chou, 94'                         |
| 13:00<br> Happy Together<br>Wong Kar Wai, 96'      | 12:30<br> Szukając kobiety z kłami i wąsami<br>Khyentse Norbu, 113'      | 13:00<br> Yangon Film School: krótkie dokumenty<br>97'           | 12:30<br> Pewnego razu w Kalkucie<br>Aditya Vikram Sengupta, 131' |
| 15:45<br> Kiedy łyż przeminą<br>Wong Kar Wai, 102' | 15:15<br> <span>w kinie</span> Wędrowcy na krawędzi<br>Zhang Yimou, 120' | 15:30<br> Milczący las<br>Ko Chen-nien, 108'                     |                                                                                                                                                      |
| 18:30<br> Alifu<br>Wang Yu-jin, 97'                | 18:15<br> Ulica Wiśniowa nr 7 <span>w kinie</span><br>Yonfan, 125'       | 18:15<br> Wiosenna fala<br>Yang Lina, 124'                       |                                                                                                                                                      |
| 21:00<br> Król fauli<br>Kim Jee-woon, 112'         | 21:15<br> Wieczne lato<br>Leste Chen, 95'                                | 21:00<br> Jesteśmy Molukańczykami<br>Angga Dwimas Sasongko, 151' | 20:45<br> Nie na tym świecie<br>Park Jung-bum, 167'               |

22 lis  
po

|                                                                                                                                                           |                                                                                                                                               |                                                                                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15:00<br> Upadłe anioły<br>Wong Kar Wai, 96'                             |                                                                                                                                               |                                                                                                                                                  |
| 17:30<br> Ostatnia krew wilków<br>Kazuya Shiraishi, 149'                 | 17:45<br> Historia południowej wyspy<br>Chong Keat Aun, 105' | 18:00<br> Nauczyciel<br>Chen Ming-lang, 92'                     |
| 20:45<br> <span>w kinie</span> Wędrowcy na krawędzi<br>Zhang Yimou, 120' | 20:30<br> 2046<br>Wong Kar Wai, 129'                         | 20:45<br> Czerwona skrzynka na ulicy Eschera<br>Sion Sono, 148' |

23 lis  
wt

|                                                                                                                                                        |                                                                                                                                  |                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15:15<br> Szukając kobiety z kłami i wąsami<br>Khyentse Norbu, 113' |                                                                                                                                  |                                                                                                                                          |
| 18:00<br> Rehana<br>Abdullah Mohammad Saad, 107'                    | 18:15<br> Happy Together<br>Wong Kar Wai, 96' | 18:00<br> Niebieski narożnik<br>Keisuke Yoshida, 107' |
| 20:30<br> Jak nam się podoba<br>Chen Hung-i, Wei Muni, 107'         | 20:30<br> Równowaga<br>Yujiro Harumoto, 153'  | 20:45<br> Puste ręce<br>Chapman To, 87'               |

24 lis  
śr

|                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                |                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 15:00<br> Wiosenna fala<br>Yang Lina, 124'                                                                                                                               |                                                                                                                                |                                                                                                                                         |
| 18:00<br> Chungking Express<br>Wong Kar Wai, 102'                                                                                                                        | 18:00<br> Pleć: człowiek<br>Lily Ni, 105'   | 18:15<br> Jesteśmy mistrzami<br>Chang Jung-chi, 118' |
| 20:30<br>  Pieniądze dla was, mi wystarczy zemsta <span>w kinie</span><br>Edwin, 114' | 20:30<br> Wciąż tańczymy<br>Adam Wong, 129' | 20:45<br> Numer jeden<br>Ong Kuo Sin, 98'            |



Wong Kar Wai:  
retropektywa



Seksja  
olimpijska



Birma dziś



Pokazy specjalne



uroczysta gala



Nowe Kino Azji



Tajwańskie  
kino queer



Azjatyckie Nagrody  
Filmowe



Polskie akcenty



film dostępny tylko w kinie



# program festiwalu



## Nowe kino Azji

Sekcja konkursowa, w tym roku oceniana przez międzynarodowe People's Jury. Filmy reprezentujące szeroki przekrój przez nowe filmy i świeże głosy we współczesnym kinie Azji Wschodniej i Południowo-Wschodniej; tytuły, które zaskakują formą, komentują bieżące wydarzenia – znajdziemy tu również filmy zrealizowane w czasie pandemii.

### Anatomia czasu

Wela / Anatomy of Time, reż. Jakrawal Nilthamrong, Tajlandia 2021

Lata 60. Mam jest dziewczyną na progu życia, którego zawitości tłumaczy jej ojciec, małomówny zegarmistrz. Jego sklep odwiedzają dwaj młodzi mężczyźni, zabiegający o względy córki. Kilka dekad później widzimy Mam przy łóżku jednego z nich, obłożnie chorego, odrzuconego przez społeczeństwo ze względu na czyny, które popełnił. Reżyser, bazując na wspomnieniach związanych z własną matką, kreśli portret kobiety patrzącej na swoje życie z nostalgią i rozgoryczeniem, czułością i żalem – a zarazem pokazuje spory fragment skomplikowanej współczesnej historii Tajlandii, odciskającej swoje piętno na zwykłych życiorysach.

### Dwunastodniowa opowieść o potworze, który umarł w dniu ósmym

Yoka de shinda kaiju no juninichi no monogatari / The 12 Day Tale of the Monster That Died in 8, reż. Shunji Iwai, Japonia 2020

Jak Japonia radzi sobie z katastrofami? Wie to każdy fan popkultury: trzeba powołać do życia wielkie monstra, które pomogą ludzkości przetrwać. W czasie lockdownu młody aktor postanawia zająć się hodowlą takiego potwora ze sprzedawanych online kapsulek. Bezpretensjonalny, melancholijno-zabawny dziennik początków pandemii, zrealizowany w stylu DIY, to mikroportret kilku osób, które dzielą się swoją codziennością w niepewnym (bez)czasie oczekiwania na powrót normalnego życia – ale co tak naprawdę kryło się pod tym określeniem?

### Historia południowej wyspy

Nan wu / The Story of Southern Islet, reż. Chong Keat Aun, Malezja 2020

Tajemnicza choroba przykuwa męża Yan do łóżka. Czy to dlatego, że kilka dni wcześniej próbował złapać węża na ogrodzonym polu? Z takimi sprawami społeczność małej wioski przy granicy z Tajlandią zwraca się raczej do szamana niż do lekarza, jednak kobieta chce pomóc mężowi za wszelką cenę. Życie w osadzie toczy się tymczasem swoim jednostajnym rytmem, którego w żaden sposób nie naruszają nadnaturalne wydarzenia i niezwykle przemiany zachodzące w mieszkaniach.

### Milczący las

Wusheng / Silent Forest, reż. Ko Chen-nien, Tajwan 2020 – również w sekcji Asian Cinerama

Chang Cheng jest niesłyszącym nastolatkiem. Pełen obaw trafia do nowej szkoły – pierwsze wrażenie jest jednak bardzo pozytywne, a uwagę chłopaka przykuwa koleżanka Beibei. Szybko okazuje się, że w szkole obowiązuje złożony, przemocowy system, na który dorośli od lat przyszykują oko. Oparty na faktach film wywołał w Tajwanie ogólnonarodową dyskusję i otrzymał osiem nominacji do najważniejszych lokalnych nagród filmowych Golden Horse.

### Nie na tym świecie

Yi se sang e eop neun / Not in This World, reż. Park Jungbum, Korea Południowa 2020

Ji-soo rapuje na niewielkim skwerku. Wyrzuca z siebie samotność, niechęć do bycia trybikiem w pracy, w której każdy dzień wygląda identycznie, niezrozumienie, z jakim się spotyka. Przechodnie również ją ignorują – poza jednym. Jung-cheol żyje samotnie w górach, skazując się na odosobnienie, jednak w głosie dziewczyny coś go przyciąga. Frustracja i samotność poprowadzą ich w stronę buntu – ciemistą ścieżką przez mroczne zaułki koreańskiego społeczeństwa. Czy na końcu tego tunelu będzie jakieś światło?

### Numer jeden

Number 1, reż. Ong Kuo Sin, Singapur 2021

Chee Beng ma piękny dom, rodzinę, kredyt i ujawniany tylko na rodzinnych imprezach talent wokalny. Wszystko to zostaje zagrożone, kiedy dostaje wypowiedzenie z pracy. Nie jest już młody, a zbyt wysokie kwalifikacje wcale nie pomagają w znalezieniu nowego miejsca pracy. Sytuację ratuje posada managera w klubie muzycznym. Klubie, w którym występują drag queens. Ich wypełniony brokatem i szelestem sztucznych rżęs świat otworzy przed Chee zupełnie nowe możliwości. Nie tylko finansowe.

### Pewnego razu w Kalkucie

Once Upon A Time In Calcutta, reż. Aditya Vikram Sengupta, Indie 2021

Zachwycający, medytacyjny poemat na cześć wielkiej metropolii, chwytający rytm jej i jej mieszkańców – ludzi, którzy lata świetności mają już za sobą, ale wciąż żywią nadzieję na lepsze jutro. Wyjątkowy, oniryczny nastrój tego cichego, ale jednocześnie epickiego filmu, który jeden z najciekawszych twórców kina indyjskiego zrealizował w swoim rodzinnym mieście, znakomicie rymuje się ze „Spragnionymi miłością” Wong Kar Waia.

### Pieniądze mają cztery nogi

Money Has Four Legs, reż. Maung Sun, Birma 2020 – również w sekcji Birma dziś

### Rehana

Rehana Maryam Noor, reż. Abdullah Mohammad Saad, Bangladesz 2021

Rehana jest wykładowczynią na uczelni medycznej, obciążoną samotnym wychowaniem córeczki i utrzymaniem całej rodziny. Pewnego dnia kobieta jest świadkiem molestowania, którego dopuszcza się jej przełożony na jednej ze studentek. Dla Rehany doprowadzenie do ukarania winnego stanie się najważniejszym celem, dla którego będzie w stanie poświęcić bardzo wiele. Ale czy system na to pozwoli? Zrealizowana w niepokojącym rozedrganiu, przypominająca najlepsze osiągnięcia kina irańskiego „Rehana” stanowi potwierdzenie, że w Bangladeszu narodził się wielki filmowy talent.

### Równowaga

Yuko no tenbin / A Balance, reż. Yujiro Harumoto, Japonia 2020 – również w sekcji Asian Cinerama

Młoda dokumentalistka realizuje reportaż poświęcony sprawie nauczyciela oskarżonego o romans z uczennicą i rzetelnie bada wszystkie aspekty sytuacji. Równocześnie w szkole korepetycyjnej ojca, gdzie sama pracuje, obserwuje Mei, dziewczynę najwyraźniej doświadczającą jakichś problemów w domu. Głęboki, stawiający wiele pytań film jednego z najciekawszych japońskich reżyserów młodego pokolenia, to uderzająca w wiele czułych punktów historia, badająca relacje między literą prawa a opinią publiczną, ale też poczuciem etycznej powinności a potrzebą ochrony siebie i swoich bliskich.

### Wiosenna fala

Chun chao / Spring Tide, reż. Lina Yang, Chiny 2020

Trzy pokolenia kobiet we współczesnych Chinach. Dziennikarka w coraz mniej sprzyjających warunkach próbująca pisać interwencyjne reportaże. Jej córka wkraczająca właśnie na próg dojrzwania. I matka, która lata trudnej egzystencji i nieudanego związku odbija sobie w jesieni życia. Gość od emocji fabuła, fenomenalna psychologia postaci i niezwykle realistyczny portret toksycznych więzi, których nie sposób zerwać, choć ranią do głębi.



## Retrospektywa: Wong Kar Wai

Przegląd filmów jednego z największych mistrzów światowego kina, pokazywanych z odnowionych kopii, precyzyjnie odrestaurowanych pod kuratelą samego reżysera. Kino, które oglądane po latach wciąż zachwyca formą i treścią: świeże, drapieżne, stylistycznie dopracowane i przejmująco emocjonalne.

### Kiedy lzy przemina

Wong Gok Kamoon / As Tears Go By, reż. Wong Kar Wai, Hongkong 1988

Wah zajmuje się ściąganiem długów i mimo młodego wieku cieszy się szacunkiem hongkońskiego półświatka. Niestety jego podopieczny Fly ma skłonność do wikłania się w zatargi z bardzo niewłaściwymi osobami. Tymczasem w surowo urządzonym mieszkaniu Wah nieoczekiwanie pojawia się jego daleka krewna, delikatna Ngor, nieświadoma profesji kuzyna. Czy jednak za jej spokojnym, rozumiejącym spojrzeniem nie kryje się również niepokorna dusza?

### Dni naszego szaleństwa

Ah fei zing zyun / Days of Being Wild, reż. Wong Kar Wai, Hongkong 1990

Yuddy, nieco zbyt pewny siebie kobieciarz o kpiącym spojrzeniu, zaczyna znajomość z Lai-chun od zagadki. Skąd zna jej imię? I sny? Dlaczego uwodzi dziewczynę, by zaraz zniknąć z jej życia? Pełna pytań jest również relacja mężczyzny z jego ekscentryczną matką, która zabija melancholię towarzystwem podejrzanych utrzymanek. Bohaterowie, dryfujący w szarozielonym świetle otulającym Hongkong z lat 60., spotykają się w pełnych pasji momentach, by za chwilę odpłynąć w nieuchronną samotność.

### Chungking Express

Chung hing sam lam, reż. Wong Kar Wai, Hongkong 1994

Dwóch hongkońskich gliniarzy o złamanych sercach, dwie przewrotne historie o niemożliwych spotkaniach. Policjant z plakietką o numerze 223 nie może się pogodzić z tym, że został porzucony, kiedy los stawia na jego drodze tajemniczą kobietę w prochowcu i blond peruce. Ona szuka Hindusów, którzy zniknęli z niezwykle cennym i niezbyt legalnym pakunkiem. Tymczasem w nocnym barze z jedzeniem na wynos bystre oczy milczącej Faye śledzą mundurowego 663, z którego uczuciami brutalnie obszła się pewna stewardessa. Jeden z najważniejszych filmów definiujących estetykę lat 90., o zadziornej, lekko prowadzonej fabule.

### Upadłe anioły

Do lok tin si / Fallen Angels, reż. Wong Kar Wai, Hongkong 1995

Płatny zabójca Wong Chi-ming dostaje instrukcje co do miejsca następnej akcji od sprawdzonej partnerki. Choć nigdy się nie spotkali, działają w idealnej synchronii. Dla kobiety bycie cieniem nonszalanckiego gangstera staje się jednak impulsem do coraz dalej posuniętych fantazji. Ich historia przeplata się z poszarpaną trajektorią losów niemego Ho Chi-mo, który włamuje się nocami do małych sklepików, by sprzedawać z nich towar. Groteska, absurd, brutalność i nieodczuwana wongkarwaiowska samotność zyskują tu bardziej mroczne oblicze, ale pozostają imponującym wizualnym spektaklem.

### Happy Together

Chun gwong cha sit, reż. Wong Kar Wai, Hongkong, Japonia, Korea Południowa 1997

Namiętność i chorobliwa zazdrość, potrzeba ekscytacji i stabilności, rozstania i powroty. Ho Po-wing i Lai Yiu-fai wyjeżdżają do Buenos Aires, by tchnąć nowe życie w swój niespokojny związek. Kochanków łączy więź mocna i destrukcyjna zarazem, emocji nie sposób pozostawić za sobą na drugim kontynencie. Pod deszczowymi chmurami i w palącym słońcu Argentyny, w pełnych napięcia rytmach tanga, mężczyźni odnajdą się i zagubią po raz kolejny.

### Spragnieni miłości

Fa yeung nin wah / In the Mood for Love, reż. Wong Kar Wai, Hongkong, Chiny 2000

Hongkong skąpany w złotym świetle lat 60. Chow Mo-wan i Su Li-zhen mieszkają w sąsiadujących ze sobą wynajętych mieszkaniach. Idealnie uczesany dziennikarz i elegancka sekretarka w perfekcyjnie skrojonych sukienkach wymieniają na schodach zdawkowe uprzejmości. Do czasu aż odkryją, że ich małżonków połączył romans. Milczące porozumienie stanie się podłożem relacji, która w tym miejscu i w tym czasie nie powinna była się wydarzyć. Jeden z najpiękniejszych obrazów w historii kina, mistrzowsko skrojony z cieni, lustrzanych odbić, ukradkiem chwytanymi gestów i spojrzeń.

### 2046

reż. Wong Kar Wai, Hongkong, Chiny, Francja, Włochy, Niemcy 2004

Tytułowa data to również numer pokoju, w którym Su Li-zhen mieszkała w czasie, gdy poznała Chow Mo-wana. Pisarz powraca do miejsca, które wiąże go z dawną niespełnioną miłością; w licznych romansach z innymi kobietami szuka inspiracji dla futurystycznej powieści. Czy da się wypełnić pustkę, jaką zostały po sobie wspomnienia? Fragmentaryczne, rozproszone na kilka opowieści post scriptum do „Spragnionych miłości”: retro glamour spotyka się tu ze strzelistymi, cyberpunkowymi sceneriami, cyborgi noszą perłowe kolczyki, a eklektyczna wizja reżysera spleta ze sobą najbardziej charakterystyczne wątki jego dotychczasowych filmów – od zmysłowego napięcia po gorączkowe rozedrganie.



## Sekcja olimpijska

15. edycja Pięciu Smaków wypada pomiędzy dwoma spektaklami igrzysk olimpijskich: letnich w Tokio i zimowych w Pekinie. Z tej okazji przyglądamy się gatunkowi, który w Azji ma wyjątkowo wyraziste oblicze. Porywające fabuły o zmaganiach z własnym ciałem, o kształtowanej w treningach fizycznych sile psychicznej, o zespołowej rywalizacji i emocjach płynących z tych najmniejszych i największych sukcesów. To kino, które w nieoczywisty sposób pokazuje sportowe zmagania, zaskakuje pełnymi zwrotów akcji scenariuszami i bohaterami o niezwykłych osobowościach, dzięki sportowi zmieniającymi swoje życie.

### Jesteśmy mistrzami

Xia ban chang / We Are Champions, reż. Chang Jung-chi, Tajwan 2019

Porywająca, doskonale skrojona historia dwóch braci, dla których koszykówka staje się sensem życia i drogą do wyrwania się z marnego życiowego startu. Jeden trafia do elitarnej szkoły i szybko staje się gwiazdą, drugi – do drużyny, której grozi rozwiązanie. Szalenie popularna w Tajwanie Licealna Liga Koszykówki (HBL) staje się tłem dla emocjonującej opowieści o solidarności w sporcie i emocjonalnych wyzwaniach stojących przed zawodnikami.

### Jesteśmy Molukańczykami

Cahaya dari Timur: Beta Maluku / We Are Moluccans, reż. Angga Dwimas Sasongko, Indonezja 2014

Kiedy na Molukach, we wschodniej Indonezji, wybucha krwawy konflikt religijny, taksówkarz Sani z przerażeniem patrzy, jak giną w nim także dzieci. Postanawia uratować przynajmniej je i zakłada drużynę futbolową, której poświęca coraz więcej czasu i energii. Ale czy młodzi z obu stron barykady będą chcieli kopać piłkę, zamiast walczyć ze sobą na ulicach? Oparta na faktach, niezwykła i inspirująca historia o sile sportu i potrzebie wspólnoty.

### Król fauli

Banchikwang / The Foul King, reż. Kim Jee-woon, Korea Południowa 2000

Dae-ho, nieśmiały urzędnik bankowy, wiedzie monotonną egzystencję, której rytm wybijają kolejne problemy w pracy. W akcie desperacji puka do drzwi klubu wrestlingowego, gdzie spotka ludzi, jakich wcześniej nie znał. Ale czy kariera w tym widowiskowym, brutalnym sporcie to na pewno dobry pomysł? Czy Dae-ho zostanie królem ringu, zrewanżuje się przełożonemu i wyzna wreszcie koleżance, że jest w niej zakochany? Gęsta, niepokojąca tragikomedialna od mistrza kina koreańskiego ze znakomitym Songiem Kang-ho na początku kariery.

### Niebieski narożnik

Buru / Blue, reż. Keisuke Yoshida, Japonia 2021

Boks to nie tylko kariera, ale także pasja i sposób na życie. Urita wychodzi na ring, mimo że przegrywa wszystkie swoje walki. Ogawa to dla odmiany wielki talent, w drodze ku mistrzostwu z łatwością nokautujący kolejnych przeciwników. Dlaczego przyjaciele decydują się na ten sport, poświęcając czas i zdrowie? Reżyser odpowiada na to pytanie w subtelny, słodko-gorzki sposób, pozwalając nam poczuć zapach sali treningowej i emocje towarzyszące byciu pomiędzy narożnikami. „Blue Corner” to świeży, mądry film o potrzebie rywalizacji i wygrywania.

Dian wu bu / Weeds on Fire, reż. Steve Chan  
Chi-fat, Hongkong 2016

Film oparty na prawdziwej historii Shatin Martins, szkolnego zespołu z cieszącej się nie najlepszą sławą dzielnicy, który w latach 80. odniósł zaskakujący sukces. Bohaterowie filmu to w większości chłopcy o trudnych życiowych doświadczeniach – członkostwo w drużynie staje się dla nich przełomowym życiowym doświadczeniem. Historia ich uporu, wytrwałości i nadziei utrzymującej się wbrew wszelkim przeciwnościom, to zarazem tożsamościowa opowieść o współczesnym Hongkongu.

## Puste ręce

Hung sau dou / The Empty Hands,  
reż. Chapman To, Hongkong 2017

Mari wychowywała się z karate – jej ojciec prowadził w domu dojo i intensywnie ją trenował. Kiedy stary mistrz umiera, Mari chce szybko zlikwidować salę treningową, by przywrócić mieszkanie do normalnego stanu. Okazuje się, że nie będzie to łatwe – połowę dojo ojciec przepisał swojemu byłemu uczniowi. Stawia on Mari ultimatum, które sprawi, że będzie musiała wrócić na matę. „Puste ręce” to świetnie sfilmowany, nietypowy film sztuk walki z wybitną kreacją Stephey Tang.

## Wojownicza

Payiteo / Fighter, reż. Jero Yun, Korea Południowa 2020

Jina, młoda kobieta, która właśnie zakończyła kurs adaptacyjny dla uchodźców z Korei Północnej, stara się znaleźć swoje miejsce w południowokoreańskim społeczeństwie. Podejmuje dorywczą pracę w siłowni, w której trenują bokserzy, ale nie spodziewa się, że to właśnie sport może dać jej szansę na zrealizowanie planów – i przestrzeń na wyrażenie głęboko skrywanych emocji.



# Tajwańskie kino queer

W 2019 roku Tajwan jako pierwszy kraj w Azji zalegalizował związki małżeńskie osób tej samej płci. Tajwańczycy postrzegają się jako społeczeństwo otwarte i tolerancyjne, choć droga do dzisiejszego stanu rzeczy nie była łatwa ani oczywista. Filmy prezentowane w sekcji pokazują różne oblicza kina LGBTQI+ – od realistycznych dramatów po kipiące kolorami przewrotne spektakle, zaskakujące różnorodnością pokazywanych historii i zwracające uwagę na biografie niemieszczące się w banalnych fabularnych szufladkach.

## Alifu

Alifu, The Prince/ss, reż. Wang Yu-lin,  
Tajwan 2017

Alifu pracuje w salonie fryzjerskim, cieszy się nocnym miejskim życiem i marzy o zebraniu pieniędzy na operację korekty płci. Jednak rodzina wzywa go nagle do małego miasta, w którym dorastał – a w którym jego ojciec pełni funkcję wodza plemienia społeczności rdzennych mieszkańców wyspy. Żywe tradycje rdzennej aborygeńskiej kultury i pulsujące światła klubowej sceny Taipei: dynamiczną fabułę Wanga wypełniają fascynujące kontrasty i ciekawi bohaterowie, którzy muszą zmierzyć się z czymś nieoczekiwanym.

## Drogi współlokatorze

Qinai de fangke / Dear Tenant,  
reż. Cheng Yu-chieh, Tajwan 2020

Chien-yi podnajmuje przestrzeń na dachu mieszkania starszej pani. Gotuje jej obiady, dba o zdrowie i odbiera ze szkoły jej wnuka. Chłopiec jest synkiem jego wieloletniego partnera, którego niespodziewana śmierć boleśnie odbiła się na życiu rodziny. Gdy odchodzi również pani Chou, sprawy komplikują się jeszcze bardziej. Kryminalna zagadka w poruszający sposób spleta się z emocjonalnym dramatem i skłania do zadania wielu pytań o znaczenie więzów krwi i głosu serca.

## Jak nam się podoba

Jie da huan xi / As We Like It, reż. Chen Hung-i,  
Muni Wei, Tajwan 2021

Baśniowa i futurystyczna wariacja na temat szekspirowskiego dramatu, rozgrywająca się w idyllicznej krainie: dwie bohaterki trafiają do specjalnej, zamkniętej dzielnicy Tajpej, w której internet jest wyłączony, a granice płci nie istnieją. Cukierkowa, radośnie kolorowa konwencja łączy inspiracje japońską romantyczną mangą i awangardowo eklektyczną modą z melodramatycznymi tradycjami opery tajwańskiej i ornamentami w stylu gier wideo, tworząc kolażowy, fantazyjny obraz testujący granice wyobraźni.

## Nauczyciel

Wo de linghun shi ai zuo de / The Teacher,  
reż. Chen Ming-lang, Tajwan 2019

Akcja filmu rozgrywa się w 2019 roku, tuż przed wprowadzeniem zmian legislacyjnych umożliwiających parom jedнопłciowym zawieranie małżeństw. Kevin jest lubianym nauczycielem, otwarcie mówiącym o swoim poparciu dla nadchodzących zmian. Wydaje się, że może to robić bez przeszkód, klimat społeczny jest przecież sprzyjający – jego sytuacja zmienia się jednak diametralnie, gdy do szkoły dociera plotka, że mężczyzna badał się pod kątem nosicielstwa wirusa HIV. Doskonały aktorsko, zniuansowany dramat o wystawianych na próbę relacjach i walce o godność.

## Pajęcze lilie

Ci qing / Spider Lilies, reż. Zero Chou,  
Tajwan 2007

Kultowy i pionierski film jednej z najważniejszych azjatyckich reżyserki LGBTQI+. Jade jest dziewczyną pracującą przed kamerką internetową, chcąc uatrakcyjnić swoje występy, decyduje się na tatuaż. Umawia się w tym celu z tatuażystką Takeko, w której niespodziewanie rozpoznaje swoją sąsiadkę z dzieciństwa – i zarazem pierwszą miłość. Zmysłowy, przepięknie nakręcony i pełen nianowsów film pokazuje złożoną emocjonalną więź między kobietami, a zarazem odkrywa bolesne historie z ich przeszłości.

## Płeć: człowiek

Sheng er wei ren / Born to Be Human,  
reż. Lily Ni, Tajwan 2021

Shi-lan jest czternastolatkiem chętnie zanurzającym się w świat gier komputerowych. Dziwne objawy fizjologiczne, których zaczyna doświadczać, nie ułatwiają mu relacji z otoczeniem. Ich przyczyna jest poważna: rodzice utrzymują przed chłopcem w tajemnicy lekarską diagnozę, mówiącą o zaburzeniach w rozwoju płci. Dramatyczna historia młodej osoby to rzadka w kinie próba sportretowania skomplikowanych doświadczeń osób interseksualnych i wielopozomowego niezrozumienia, z jakim się spotykają – a także intrygujące spojrzenie na genderowe normy obowiązujące tajwańskim społeczeństwem.

## Wieczne lato

Sheng xia guang nian / Eternal Summer,  
reż. Leste Chen, Tajwan 2006

Doskonale skomponowany melodramat o trójce młodych ludzi, po raz pierwszy doświadczyjących porwów prawdziwej miłości. Jonathan i Shane są przyjaciółmi od wczesnego dzieciństwa. Carrie właśnie przeprowadziła się na Tajwan z Hongkongu. Wzruszająca historia o prawdziwej przyjaźni, bolesnej samotności i odkrywaniu niechcianych uczuć, które zmieniają życie.



# Asian Cinerama

Przegląd filmów nagradzanych i nominowanych w ramach Azjatyckich Nagród Filmowych, przyznawanych przez Asian Film Awards Academy.



## Drogi lokatorze

Qinai de fangke / Dear Tenant,  
reż. Cheng Yu-chieh, Tajwan 2020 – również  
w sekcji Tajwańskie kino queer

## Labirynt

Churuli / Labyrinth, reż. Lijo Jose Pellissery,  
Indie 2020

Dwóch policjantów wyrusza incognito do ukrytej  
w górach wioski, gdzie ma ukrywać się podej-  
rzany. Podszuwając się pod robotników, próbując  
rozeznaczyć się w relacjach niewielkiej i tajemniczej  
społeczności, w której każdy zdaje się posłu-  
giwać co najmniej dwoma nazwiskami. Jednak  
im więcej wiedzą, tym rozwiązywanie zagadki  
wydaje się bardziej odległe.

Księgi profetyczne Starego Testamentu,  
obyczaje indyjskiego Południa, nieprzeniknione  
gęstwiny lasu i dziwne światła pojawiające się  
w nim po zmierzchu: „Labirynt” to pełna niedopo-  
wiedzeń, surrealistyczna opowieść, której urzeka-  
jąco piękne kadry na długo pozostają w pamięci.

## Milczący las

Wusheng / Silent Forest (Tajwan)  
– również w sekcji konkursowej

## Równowaga

Yuko no tenbin / A Balance, reż. Yujiro Harumoto,  
Japonia 2020 – również w sekcji konkursowej

## Wciąż tańczymy

Kuang wu pai 3 / The Way We Keep Dancing,  
reż. Adam Wong, Hongkong 2020

Kontynuacja przebojowego „The Way We Dance”,  
muzycznego filmu, który pokazał światu hong-  
końską scenę hip-hopu i ulicznego tańca. Pełna  
energii grupa młodych, niezwykle utalentowa-  
nych bohaterów, walczących w pierwszej części  
o realizację swoich marzeń i ideałów, zderza się  
dziś z realiami dorosłego życia, gdzie twórcza  
pasja przeliczana jest na dolary, a kultura ulicy  
może być akceptowana jedynie jako efektowny  
obrazek w deweloperskiej reklamie. Słodko-  
gorzka fabuła Wonga to unikalne wejście  
w świat muzycznego undergroundu i zarazem  
poruszający obraz młodego pokolenia, któremu  
polityczne przemiany stopniowo, lecz nieubła-  
ganie odbierają wolność słowa i decydowania  
o swoich losach.

## Wędrowcy na krawędzi

Xuan ya zhi shang / Cliff Walkers,  
reż. Zhang Yimou, Chiny 2021

Wczesne lata 30. XX wieku. Czwórka chińskich  
agentów zostaje zrzucona na spadochro-  
nach na teren Mandżukuo, marionetkowego  
państwa założonego przez Japonię. Ich skrajnie  
niebezpiecznym zadaniem będzie udowodnienie  
okrutnych eksperymentów, prowadzonych  
na ludziach przez okupanta. Szybko okazuje się,

że bohaterów ktoś zdradził – ich życie i misja są  
zagrożone. Gęstą intrygę dopełniają znakomite  
sceny akcji ze spektakularnym pościgiem samo-  
chodowym na czele!

## Żona szpiega

Supai no tsuma / Wife of a Spy,  
reż. Kyoshi Kurosawa, Japonia 2020

Japonia, lata 40. Satoko jest piękną żoną biznes-  
mena zajmującego się eksportem. Prowadzą  
kosmopolityczne, wygodne życie, choć wojenne  
cienie zbliżają się nieubłagane. Podróż męża  
do Mandżurii stanie się punktem zwrotnym, który  
wytrąci młodą kobietę z bez troski i politycznej  
nieświadomości. Stylowy, przemysłnie skompo-  
nowany dramat przyniósł Kurosawie nagrodę za  
reżyserię na festiwalu w Wenecji.



## Birma dziś

Birma, przechodząca w ostatniej  
dekadzie procesy zmierzające ku  
demokratyzacji i rozwojowi kraju,  
dziś zmagą się z konsekwencjami  
przewrotu wojskowego, dokona-  
nego przez juntę w lutym 2021.  
Protesty, inicjowane w znacznej  
mierze przez najmłodsze pokolenie  
(inspirowane podobnymi działa-  
niami rówieśników w Hongkongu  
i Tajlandii), zostały krwawo stłu-  
mione przez wojsko.

W przeglądzie pokazujemy  
film stanowiący dowód na to,  
jak kinematografia birmańska  
rozwinęła się w ostatnich latach,  
a także zestaw krótkich metraży  
wyprodukowanych przez Szkołę  
Filmową w Jangonie, której  
dyrektorką jest pochodząca z Polski  
Aleksandra Minkiewicz.

## Pieniądze mają cztery nogi

Money Has Four Legs, reż. Maung Sun,  
Birma 2020

Komediodramat z filmowego świata: młody  
reżyser pracuje nad pierwszą dużą produkcją,  
jednak wszystkie okoliczności splatają się  
przeciwko niemu. Aktorskie gwiazdy nie pamię-  
tają tekstu, klucz od lokacji gdzieś przepadł,  
a przeszkakiwanie nad dziurami w budżecie zdaje  
się wymagać sprawności wytrawnego gangstera.  
Czy wizja artystyczna wygra z pragmatyzmem  
producentów? Zmagania znane wszystkim  
aspirującym artystom zyskują intrygujące tło  
w postaci miejskiego krajobrazu współczesnej  
Birmy: codzienne życie i plan filmowy kontrastują  
ze sobą w zaskakujący sposób, splatając realizm  
z gatunkową konwencją.



## Yangon Film School: krótkie dokumenty

Matka partyzantka  
Mother at Arms, reż. Nu Nu Hlaing, Birma 2018

Ziarna smutku  
Seeds of Sadness, reż. Thae Zar Chi Khaing,  
Birma 2018

Chłopak, który tańczył  
Boy Queen, reż. Sai Nyi Min Htut, Birma 2021

Cukierki  
Sugar & Spice, reż. Mi Mi Lwin, Birma 2016

32 dusze  
32 Souls, reż. Sai Naw Kham, Birma 2016

## Yangon Film School: krótkie fabuły

Bungkus,  
reż. Lay Thida, Birma 2011

Bambusowy gaj  
Bamboo Grove, reż. Khin Khin Hsu, Birma 2011

Jangon, śródmieście  
Midtown Yangon, reż. Aung Htet Myet, May Myat  
Noe Aye, Moe Kyaw Thu, Seint Yamone Htoo,  
Shin Thandar, Birma 2020

Łatwe pieniądze  
Easy Money, reż. Eim Chan Thar, Ja Roi Aung,  
Nang Mhwe Ning Seng, Min Yan Thaik, Mann Pye  
Phyo Aung, Birma 2020

Drzewo banyan  
The Banyan Tree, reż. Aye Nilar Kyaw, Khine Minn  
Soe, Maung Okkar, Myat Minn Khant, Nang Chan  
Myayt Aye, Birma 2020

Filmy studentów i absolwentów Szkoły Filmowej  
w Jangonie prezentujące różnorodnie oblicza  
współczesnej Birmy: spotkania tradycji ze współ-  
czesnością, wyzwania ekonomiczne, pejzaż  
miejskich i prowincjonalnych historii. Filmy  
pokazujące, jak polityczne turbulencje kształtują  
codziennosc mieszkańców tego kraju, a zarazem  
będące głosem pokolenia, które właśnie w tej  
chwili mierzy się z radykalnym ograniczeniem  
wolności wypowiedzi.



## Pokazy specjalne

Filmy mistrzów powracających stale  
do festiwalowego programu.

## Czerwona skrzynka na ulicy Eschera



Escher dori no akai posuto / Red Post on Escher  
Street, reż. Sion Sono, Japonia 2020

Kultowy reżyser i stały bywalec programu Pięciu  
Smaków powraca z filmem nawiązującym  
do jego najbardziej zadziornych, anarchizujący-  
ch i szalonych projektów. Tym razem trafiamy  
na plan filmowy: na casting do nowej produkcji  
wybitnego twórcy zgłaszają się dziesiątki  
rozkochanych w jego filmach młodych kobiet  
– sam autor ma jednak problemy z dokończe-  
niem scenariusza, a zdjęcia szybko zaczynają  
wymykać się spod kontroli. Radośnie chaotyczna  
fabuła jest satyrą na japoński przemysł filmowy  
i absurdałne realia show-biznesu, w której  
pierwsze skrzypce zaczynają grać cisi bohate-  
rowie rzadko uwzględniani w napisach końco-  
wych. Kiedy statyści przejmują stery, do kina  
powraca to, co najważniejsze: szczerza pasja  
i niczym nieograniczona radość tworzenia.

## Medium



Rang Zong / The Medium,  
reż. Banjong Pisanthanakun, Tajlandia,  
Korea Południowa 2021

Mgliste lasy Tajlandii. Szamańska tradycja  
przekazywana pomiędzy kolejnymi pokoleniami  
kobiet w jednej rodzinie. Czy nastoletnia Ming  
odpowie na wezwanie bogini? I czy na pewno  
to Ba Yan ją wzywa? Jeden z najbardziej oczeki-  
wanych filmów roku, produkcja spod ręki dwóch  
mistrzów azjatyckiego kina, których nazwiska  
przyspieszają bicie serca tysięcy fanów  
horroru na całym świecie. Dzieło niepokojące,  
przewrotne, urzekające wizualnie i wielokrotnie  
prowadzące widza na manowce.



## Ostatnia krew wilków

Koro no chi: Level 2 / Last of the Wolves,  
reż. Kazuya Shiraishi, Japonia 2021

Kontynuacja „Krwi wilków”, rasowego gangsterskiego filmu, który tchnął drugie życie w gatunek. Ponownie zanurzamy się w bełkotny świat jakuzi początku lat 90. Obserwujemy drogę ambitnego policjanta, próbującego zatrzymać rozlew krwi będący skutkiem wojny dwóch gangów. Shiraishi, podążając za autorką powieści stanowiącej pierwowzór scenariusza, kreśli wyzuty z romantyzmu, gorzki obraz mafijnych uwikłań i świata rządzonego specyficzną etyką, której ramy dyktują bardziej chciwość i przepychanki na drabinie władzy niż honor wywiedziony z samurajskiego etosu. Mroczna, przejmująca i stawiająca wiele pytań fabuła z mocnym psychologicznym pazurem.

## Pieniądze dla was, mi wystarczy

zemsta W kinie

Seperti dendam rindu harus dibayar tuntas  
/ Vengeance is Mine, All Others Pay Cash,  
reż. Edwin, Indonezja 2021

Ajo Kawir jest znanym zabijaką, który nikomu nie pozostaje dłużny. Wszyscy jednak wiedzą, że jest jedno pole walki, na którym nie daje sobie rady – sypialnia. Jedno z jego szemranych zleceń prowadzi go jednak do Iteung, dziewczyny, która skopie mu tyłek i na długo zawróci w głowie. Komiksowa, rockandrollowa fabuła zachwyca dynamiką akcji, prowadząc widza prosto w retro-nostalgę lat 80. i słodko-gorzką historię o miłości, poświęceniu i męskości w kryzysie.

## Węzeł śmierci

Tali mati / Death Knot, reż. Cornelio Sunny,  
Indonezja 2021

Eka i Hari, jej brat, dowiadują się, że ich matka popełniła samobójstwo. Zrozpaczeni, wyruszają do wioski, w której mieszkała, aby wyprawić jej pogrzeb. Wiesz okazuje się dziwna, jej mieszkańcy – nieprzyjaźni, a gęste lasy wokół – skrajnie niebezpieczne. Jaką skrywają tajemnicę i czy bohaterowie przeżyją, by dotrzeć do prawdy o swojej matce, podejrzewanej o pakt ze złymi mocami? Trudno jest dzisiaj wymyślić coś świeżego i zaskakującego w obrębie ludowego horroru, ale twórcom „Death Knot” świetnie się to udaje, mimo skromnego budżetu. To najlepszy indonezyjski straszak roku – intrygujący, klimatyczny, mrozący krew w żyłach.



## Polskie akcenty

Agung W kinie

reż. Paweł Ferdek, Polska 2021

Stęsknieni słońca, oddechu i egzotycznego dreszczu emocji Kasia i Tomek wyruszają na wymarzoną podróż na wyspę Bali w Indonezji. Leżąc na rajskiej plaży, uciekają myślami od swoich korporacyjnych obowiązków. Myślą o powiększeniu rodziny, jednak wymaga to postawienia wielu pytań, na które w swoim związku nie znają jeszcze odpowiedzi. Tymczasem ruszają na wycieczkę w głąb wyspy – podczas drogi przez dzunglę spotykają tajemniczego mężczyznę i od tego momentu sielankowe wakacje nabiorą zupełnie innego charakteru.

## Szukając kobiety z kłami

i wąsami

Looking for a Lady with Fangs and a Mustache,  
reż. Khyentse Norbu, Nepal 2019

Najnowsza produkcja Khyentse Norbu, pochodzącego z Bhutanu reżysera i lamy, który zasłynął w świecie międzynarodowych festiwali tytułami takimi jak „Podróżnicy i magowie” czy „Hema Hema”. Mistrz himalajskiego kina w swoich filmach eksploruje mitologię Bhutanu, Nepalu i Tybetu, nie tracąc z oczu współczesnych wyzwań stojących przed mieszkańcami regionu. „Szukając kobiety z kłami i wąsami” to niezwykła podróż młodego bohatera, którego pragmatyzm i racjonalne podejście do świata zostaną wystawione na próbę w konfrontacji ze sferą sacrum. Khyentse Norbu kieruje tym razem uwagę w stronę dakiń, oświeconych kobiet i ich energii, będącej energią przemiany.

## Ulica Wiśniowa nr 7

Ji yuan tai qi hao / No.7 Cherry Lane,  
reż. Yonfan, Hong Kong, Chiny 2019

Niezwykły, epicki projekt, zanurzony w szczerej miłości i słodko-gorzkiej nostalgicznej tęsknocie za Hongkongiem lat 60. Ziming, zaczytany w Prouście student, spotyka się z elegancką panią Yu, zbiegłą z Tajwanu dysydentką, a jednocześnie – z jej piękną córką. Zakazany trójkąt miłosny, wyrysowany intensywnymi barwami hipnotycznej animacji, to historia namiętności, ale też unikalny portret miasta w gorączkowych czasach przemian politycznych i obyczajowych.

polska premiera

europejska premiera

W kinie film pokazywany tylko w kinach

Wszystkie filmy prezentowane są z polskimi i angielskimi napisami.

# wydarzenia towarzyszące

## Studio festiwalowe i goście

Zapraszamy codziennie o 12:00 na festiwalowe studio online! Przez cały czas trwania festiwalu będziemy rozmawiać o programie, podpowiadać szczególnie warte uwagi tytuły i tropy, o których warto wiedzieć.

Każdego dnia dołączą do nas wyjątkowi goście z Azji (i nie tylko!). Będzie to wyjątkowa okazja do zadawania im pytań, dzielenia się wrażeniami z seansów – a przede wszystkim poznania wyjątkowych artystów, dzięki którym podróżujemy do niezwykłych miejsc i poznajemy fascynujących bohaterów.

Studio poprowadzą dziennikarki i znawczynie kina Adriana Prodeus i Katarzyna Borowiecka.

Oglądajcie nas na żywo na [piecsmakow.pl](https://www.piecsmakow.pl), [facebook.com/piecsmakow](https://facebook.com/piecsmakow) oraz [vod.warszawa.pl](https://vod.warszawa.pl).

Tegoroczne studio festiwalowe realizowane jest we współpracy z VOD Warszawa i Centrum Kultury Filmowej im. Andrzeja Wajdy.

# Akademia Azjatycka

Festiwal Pięć Smaków to nie tylko filmy, ale też okazja, by zagłębić się mocniej w azjatycką rzeczywistość, poznać kultury kontynentu i dowiedzieć się, czym żyją dzisiaj społeczeństwa Azji. Co roku zapraszamy na Akademię Azjatycką – miejsce spotkań z ekspertami, wykładowcami, specjalistami od kina i popkultury, którzy poszerzają konteksty filmów programu.

W tym roku Akademia Azjatycka odbędzie się w całości online! Zapraszamy na wyjątkowe festiwalowe podcasty, realizowane we współpracy z najlepszymi eksperckimi podkasterami zajmującymi się kinem i kulturami Azji.

W ramach Akademii odbędą się również panele dyskusyjne, transmitowane na żywo. Poświęcone festiwalowym sekcjom spotkania pozwolą nam przyjrzeć się ich tematom z wielu perspektyw – a także sprawdzić, jak filmowa rzeczywistość Azji wpisuje się w dyskusje prowadzone dziś żywo także na polskim gruncie.

Wyjątkowym wydarzeniem będzie towarzyszący tegorocznej retrospektywie masterclass samego Christophera Doyle'a – pochodzącego z Australii, od dekad mieszkającego w Hongkongu operatora współpracującego z Wong Kar Waiem przy większości jego produkcji, współodpowiedzialnego za unikatową estetykę jego filmów.

Więcej informacji o wydarzeniach towarzyszących znajdziecie na [piecsmakow.pl](http://piecsmakow.pl)!

## Wydawca

Fundacja Sztuki Arteria  
[arteria.art.pl](http://arteria.art.pl)  
[piecsmakow.pl](http://piecsmakow.pl)

## Redakcja

Jagoda Murczyńska

## Korekta

Iga Kruk-Żurawska

## Teksty

Wafa Ghermani  
Maja Korbecka  
Marcin Krasnowolski  
Tomasz Małecki  
Łukasz Mańkowski  
Jagoda Murczyńska  
Wojciech Tutaj

## Projekt graficzny i skład

Multiversal ([multiversal.pl](http://multiversal.pl))

## Organizatorzy festiwalu

Katarzyna Karpińska  
Katarzyna Kościacz  
Marcin Krasnowolski  
Jakub Królikowski (dyrektor festiwalu)  
Anna Mamińska  
Jagoda Murczyńska  
Maja Pielak

## Wywiady

Łukasz Mańkowski

## Tłumaczenie

Łukasz Mańkowski  
Agata Rudowska  
Kim Tae-hee

Warszawa 2021

ISBN: 978-83-955929-2-8

Publikacja bezpłatna

## współfinansowanie

opieki artystycznej: Kacper Wójcik



Ministerstwo  
Kultury  
Dziedzictwa  
Narodowego  
i Sportu



CREATE HK



電影發展基金  
Film Development Fund



文化部  
MINISTRY OF CULTURE, TAIWAN



## partnerzy



Pracownia  
szumu



## patroni medialni



15. Azjatycki Festiwal Filmowy Pięć Smaków dofinansowano ze środków m.st. Warszawy, środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury, Hong Kong Economic and Trade Office, Berlin, Create HK, HK Film Development Fund, Ministry of Culture, Taiwan oraz Taipei Representative Office in the Federal Republic of Germany.

# bilety

Bilety i dostęp online w sprzedaży pod adresem:  
[piecsmakow.pl](http://piecsmakow.pl)

## kino

|                       |              |
|-----------------------|--------------|
| <b>Bilet normalny</b> | <b>25 zł</b> |
|-----------------------|--------------|

---

|                       |              |
|-----------------------|--------------|
| <b>Bilet zniżkowy</b> | <b>18 zł</b> |
|-----------------------|--------------|

Seanse przed 17:00 w pn, wt, śr, czw i pt

---

|                                    |              |
|------------------------------------|--------------|
| <b>Bilet na otwarcie festiwalu</b> | <b>30 zł</b> |
|------------------------------------|--------------|

## kino + online

|                                         |               |
|-----------------------------------------|---------------|
| <b>Karnet Pięć Smaków Kino + Online</b> | <b>290 zł</b> |
|-----------------------------------------|---------------|

Wstęp na wszystkie projekcje filmowe (z wyjątkiem uroczystego otwarcia) podczas festiwalu w kinach oraz dostęp do wszystkich filmów na festiwalowej platformie wideo. Liczba dostępnych karnetów jest ograniczona.

## online

|                          |              |
|--------------------------|--------------|
| <b>Pojedynczy dostęp</b> | <b>20 zł</b> |
|--------------------------|--------------|

Wypożyczenie filmu na 48 godzin

---

|                                  |               |
|----------------------------------|---------------|
| <b>Karnet Pięć Smaków Online</b> | <b>160 zł</b> |
|----------------------------------|---------------|

Dostęp do wszystkich filmów na festiwalowej platformie wideo. Ilość karnetów online jest nieilimitowana i będą dostępne w sprzedaży także w trakcie trwania festiwalu.