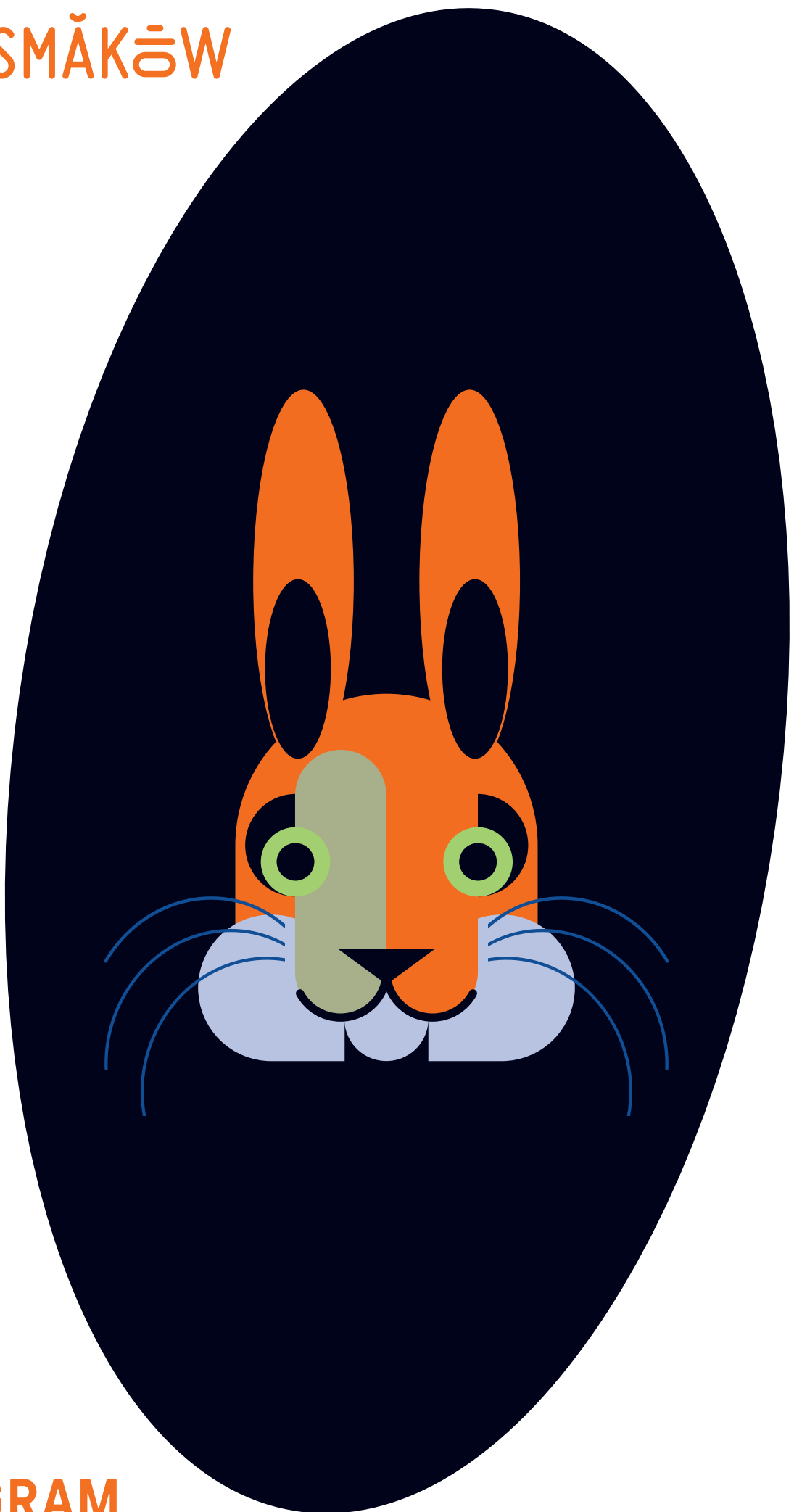


PIĘĆ SMĄKÓW



映画祭

AZJATYCKI
FESTIWAL FILMOWY

WARSZAWA, ONLINE
15.11

3.12

PROGRAM

Drogie widzki, drodzy widzowie!

Siedemnasty Festiwal Pięć Smaków odbywa się pod lunarnym patronatem Wodnego Królika – zwiastuna nadziei, objawiającego się jako dobry duch w budowaniu relacji. To dla nas szczególnie ważne w tym roku. Po odejściu z zespołu Jakuba Królikowskiego, założyciela i wieloletniego dyrektora festiwalu, po raz pierwszy pracujemy jako kolektyw. Jest to dla nas nowa sytuacja i mamy nadzieję, że Wodny Królik wesprze nas w tym przedsięwzięciu swoją pozytywną energią.



Zespół przeszedł ewolucję, ale nie zmienia się nasza filozofia i misja, którą się kierujemy. Pięć Smaków pozostaje największym w Polsce przeglądem najlepszego kina azjatyckiego, łączącym bieżące kino z klasyką oraz filmy gatunkowe z art house'em. Skomponowaliśmy mocne sekcje stałe – a więc Nowe Kino Azji (konkurs) oraz przebojową Asian Cineramę – i jesteśmy z nich bardzo dumni.

Po raz pierwszy w Polsce pojawia się retrospektywa Kinga Hu, tajwańskiego mistrza, którego okres świetności przypadł na lata siedemdziesiąte, dzięki czemu w programie znalazła się rekordowa ilość klasyki. Równie silnie reprezentowane jest kino z Hongkongu. Tegoroczna sekcja tematyczna z Pachnącego Portu koncentruje się na bohaterkach – silnych, odważnych i wyprzedzających czasy, w których przyszło im żyć. Nowym miejscem na mapie Pięciu Smaków są Indie – siedemnasta edycja przyniesie długo oczekiwaną sekcję Focus: Indie, skupiającą się na oszałamiającej różnorodności tamtejszego kina. To zaproszenie do wejścia w głąb największej kinematografii świata poprzez niezwykle barwne i zaskakujące tytuły.

W Warszawie pojawią się wspaniali goście, na których przyjazd już się cieszymy, ale ale ani na chwilę nie zapominaamy, że Pięć Smaków jest to wydarzenie ogólnopolskie – widownia online jest dla nas bardzo ważna. Walczyliśmy o każdy tytuł i ostatecznie ponad siedemdziesiąt procent programu będzie można zobaczyć z każdego miejsca w Polsce. Mamy nadzieję, że Pięć Smaków w nowej formie przypadnie Wam do gustu, że dalej będziecie brać z nami udział w tej wspaniałej przygodzie i celebrować kino Azji. Dziękujemy i do zobaczenia w kinach oraz przed domowymi ekranami!

Zespół Pięciu Smaków

Muśnięcie precyzji – kino Kinga Hu – Łukasz Mańkowski

Hongkońskie bohaterki – Marcin Krasnowolski

Suweren łapie gumę – Anuj Malhotra (tłum. Joanna Figiel)

Harmonogram projekcji i wydarzeń

Indeks filmów

Muśnięcie precyzji – kino Kinga Hu

Gdy staram się w dwóch słowach opisać filmową twórczość bohatera naszej tegorocznej retrospektywy, natychmiast myślę o „królestwie precyzji”. Nie tylko dlatego, że King Hu był absolutnym pionierem swoich czasów, a jego metody wyznaczyły nową jakość w kinie rozrywkowym, ale też przez wzgląd na to, że jego imię wspaniale zgrywa się ze statusem niekwestionowanego mistrza kina wuxia (czytamy: łusia). King Hu bezpowrotnie zmienił myślenie o gatunku, nasycił go pierwiastkiem perfekcji i dzięki temu, finalnie i bezsprzecznie, wyniósł wuxia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do rangi sztuki.



„Dragon Inn”,
reż. King Hu, 1967

W epickich opowieściach tajwańskiego mistrza najbardziej heroiczne ze sfilmowanych pojedynków przypominają choreografię skomplikowanych układów tanecznych. Z trudem nadąża za nimi ruch kamery, pozostający w pogoni za szalonym rytmem: uderzeń i ciosów, gestów i rzuconych czakr, czy zawadiackich oznak drwin. Z pomocą przychodzi montaż, emblemat artystyczny całej filmografii Hu – za który zresztą odpowiadał on sam – będący trampoliną do niemożliwego, portalem do płynności i lekkości, sposobem na przeskoczenie cielesnych barier. Jest jeszcze wyrafinowanie – w myśleniu o estetyce obrazu, rzeźbieniu światła i kolorów, w planowaniu choreografii

przestrzeni czy operowaniu suspense; łączy się to wszystko w niebywałą pomysłowość realizacyjną, która nasyciła twórczość Kinga Hu oddechem, na jaki wuxia i światowe kino długo czekały.

O swojej praktyce filmowej Hu mówił: „Największą wartością artystyczną filmu nie jest jego fabuła czy historia. To, co liczy się najbardziej – to ruch kamery”. Istotnie, w tym inscenizacyjnym szaleństwie jest metoda – obok ekscesu i rozmachu produkcji w jego filmach można odnaleźć precyzję, zamykającą reguły kina wuxia w nową, odważną artystyczną ramę, za którą stoi piękna filozoficzna myśl. Wszystko dlatego, że Hu widział wuxia nie jako sztuki walki,

a jako przedłużenie chińskiej opery – stąd zakorzenie ruchu przede wszystkim w tańcu, muzyce i rytmie.

King Hu przez lata realizował projekty w duchu poczciwego eklektyzmu, całkowicie wyzbytego artystycznego pozerstwa. W poszanowaniu istoty wuxia, która wypływa z tradycji literatury, Hu dostosowywał tematykę opowieści do współczesnych potrzeb i dwudziestowiecznej wrażliwości, czyniąc ze swojego wuxia wizję zaktualizowaną o progresywny komentarz społeczny. Inspirację estetyczną czerpał z kolei z malarstwa i filozofii, trzymając się zasady negatywnej przestrzeni i konceptu „oddechu”, nadającym jego inscenizacji i kompozycji wyjątkowe, narastające

napięcie i miarowe tempo. W rezultacie obfitujące w historię o duchach, mnichach czy wojownikach legendy w interpretacji Kinga Hu mają szansę zaistnieć na nowych, autorskich zasadach.

W jego opowieściach wszystkie drogi prowadzą do gospody na rozdrożu lub świątyni w górskim siedlisku – to właśnie w tych miejscach dochodzi do scalenia różnych porządków, które zlewają się w jeden misternie utkany, mistyczny świat. Na równi z buddyjskimi wierzeniami zaczynają wybrzmiewać opowieści o etosie wojownika, a uwrażliwienie na piękno otaczającego świata istnieje obok pojedynków, najczęściej toczonych w zajeździe wypeł-

nionym czarnymi charakterami lub pijanymi mistrzami. Filmografia Kinga Hu polemizuje przy tym z japońskim kinem samurajskim i amerykańskimi westernami – które były ogromną inspiracją dla mistrza – ale efekt jest zaskakujący: filozoficzne kino fantasy z elementami gangsterki.

To przy tym kino toposów i archetypów, podkreślonych niespodziewanym twistem i nowoczesnym – jak na ówczesne realia – myśleniem o materii filmowej. Z obsesyjną zawziętością King Hu odpowiadał za finalny efekt swoich epickich dzieł; był w stałej konfrontacji z realiami, w pogoni za autentycznością, detalem, za niemalże niemożliwym. Nietrudno w jego przypadku o romantyczną wizję filmowego demiurga, filmowca-autora, którego bez reszty pochłaniał rzemiosło – reżyseria, scenariopisarstwo, operatorstwo, montaż, scenografia, inscenizacja i choreografia. Każdy z jego projektów to historia okupiona kolosalnym researchem dotyczącym realiów historycznych, które znajdowały swoje odbicie w propsach i kostiumach. W tej kwestii Hu był jak samotna wyspa – zupełnie odosobniony w swojej praktyce, w kontrze do dominującej praktyki kina chińskojęzycznego. Do świata filmu King Hu trafił drogą okrężną i nieoczywistą, jak wielu, którzy zaczynali w tamtym czasie. Urodził się w Pekinie (jako Hu Jinqun) w 1932 roku. Miał studiować w Stanach Zjednoczonych, ale wojenne perypetie w Chinach uniemożliwiły mu realizację marzeń. Dokładność i precyzja towarzyszyły mu od wczesnych lat drogi zawodowej – pracował w drukarni jako korektor, ale został z niej zwolniony za wytknięcie błędu swojemu dyrektorowi. Żeby utrzymać się w stale drożącym Pekinie, Hu łapał się prac dorywczych na planach filmowych i w produkcji – jako twórca plakatów, scenograf czy asystent techniczny. Gdy miał dwadzieścia pięć lat, dołączył do świeżo zrestrukturizowanego studia Shaw Brothers, które przejęło hegemonię w kinie rozrywkowym i wyspecjalizowało się w kinie chińskiej opery. To był kluczowy moment dla przyszłego reżysera – mógł pracować na planie od zaplecza jako asystent i scenarzysta, a później realizować pierwsze projekty jako reżyser.

Gdy w latach sześćdziesiątych tajwański twórca wyreżyserował dla studia Shaw Brothers swój pierwszy film z gatunku wuxia, natychmiast zmieniły się reguły gry. „Napij się ze mną” to komedia z wątkiem crossdressingowym, z fantastyczną główną postacią (przebraną za mężczyznę wojowniczką), która po mistrzowsku radzi sobie z tężyzną fizyczną swoich wrogów, raz za razem spuszczając im solidne bęcki. W ten sposób Hu wytwarza nowy kanon w gatunku stereotypowo postrzeganym jako męski – wprowadza silną i odważną bohaterkę, która jest w stanie zaistnieć na własnych zasadach.

Protofeministyczna tożsamość kina Hu objawi się w zaznaczaniu sprawczości, rozróżnianiu niuansów charakterologicznych czy kreśleniu odrębności postaci we współpracy z niebywale utalentowanymi aktorami. Legenda hongkońskiego kina, a początkowo baletnica, Cheng Pei-pei (późniejsza Nefrytowa Lisica w „Przyczajonym tygrysie, ukrytym smoku”) wciela się w „Napij się ze mną” w wojowniczkę o pseudonimie Złota Jaskółka, jedną z najbardziej wyrazistych heroin filmografii Kinga Hu – rola zawadiackiej wojowniczki o krnąbrnym usposobieniu i nieustępliwej charyzmie jest objawieniem, ale i zaskoczeniem.

Wuxia przed Kingiem Hu uwzględniało tylko wojowników-szermierzy – wprowadzenie Złotej Jaskółki było wyraźnym zerwaniem ze stereotypem pasywnej bohaterki, czekającej na ratunek, uzależnionej od świata podlegającego patriarchalnym zasadom. Co jednak najciekawsze, bohaterki filmów Hu nie były jedynie heroinami o złotym usposobieniu – wiele z wprowadzonych przez niego później postaci uosabiało wizerunek moralnego złamania lub wykluczenia czy wygnania poza granice systemu przez władzę. Knujące i wyrafinowane, eleganckie i nikczemne – to na styku tych kontrastów Hu wykreował nowy standard myślenia o postaciach wojowniczek, jakich nigdy wcześniej nie było w kinie akcji. Niby jedna jaskółka wiosny nie czyni, ale złota zdaje się zwiastować potężne zmiany.

Nowością okazały się też rozwiązania techniczne, które pojawiły się, gdy Hu zaczął tworzyć w obrębie tajwańskiego przemysłu filmowego. To właśnie on wprowadził charakterystyczny sposób poruszania się bohaterów przy użyciu trampolin – podczas walk imitował on efekt lewitowania nad ziemią (nazywany przez badaczy fly-and-jump), a wszystko znajdowało swoje podkreślenie w montażu. Hu zainicjował technikę zmniejszania liczby klatek następujących szybko po sobie scen, tak by zebrane w dynamiczną sekwencję oszukiwały ludzkie oko. Było to przełomowe dokonanie na polu technicznym – możliwe wyłącznie dzięki wyobraźni twórcy, który nie tworzył wówczas jeszcze w montażu cyfrowym, a analogowym. Dlatego można mówić o „dotyku Kinga Hu” – spod jego montażowej ręki wychodziły kultowe już sceny walk i to właśnie montaż determinował ich pionierskość. Najbardziej rozpoznawalną po dziś dzień pozostaje sekwencja w bambusowym lesie w „Dotyku Zen” – to za nią Hu otrzymał nagrodę za dokonania techniczne na festiwalu w Cannes w 1975 roku.

Na siedemnastych Pięciu Smakach pokazujemy najważniejsze filmowe opowieści Kinga Hu. Od debiutu w gatunku wuxia – zrealizowanego jeszcze w Hongkongu „Napij się ze mną” – po arcydzieła okresu tajwańskiego – epickie w swym rozmachu „Dragon Inn”, będące najważniejszym dokonaniem na polu maestrii choreograficznej, czy „Dotyk Zen”, które dla kina azjatyckiego jest, jak „2001: Odyseja Kosmiczna” Stanleya Kubricka, ponadczasowym traktatem o ludzkości i filozofii kina. W programie znalazły się też „Legenda gór” i „Deszcz w górach”, zrealizowane w latach siedemdziesiątych w Korei Południowej, zaskakujące tematyczną i inscenizacyjną różnorodnością – w tym pierwszym walczy się przy użyciu muzyki z bębnow i czakr; w drugim zaś King Hu realizuje się w podgatunku heist-movie, opowiadając o intrygach,

chciwości i konspiracjach w obrębie zakonu buddyjskich mnichów. Retrospektywę domyka „Koto życia”, nowelowa opowieść o reinkarnacji.

Szereg dokonań i inicjacja pionierskich metod przełożyły się na wkład Kinga Hu w historię kina – do inspirowania jego stylem przyznają się John Woo, Tsui Hark, Ann Hui, Johnnie To czy Zhang Yimou. Wielu z nich zmierzyło się wprost z dziedzictwem kina mistrza – powstały filmy oddające hołd filmografii Hu, takie jak „New Dragon Gate Inn” (Tsui Hark, 1992), „Przyczajony tygrys, ukryty smok” (Ang Lee, 2000) czy „Hero” (Zhang Yimou, 2002). To niekwestionowane arcydzieła współczesnego kina chińskojęzycznego, poszukujące sposobu na zgodne z dzisiejszą wrażliwością odczytanie ducha Hu. Reżyserzy i reżyserki otwarcie określają proces poznawania twórczości Kinga Hu na przestrzeni dekad jako formacyjny – to twórca, który odmienił oblicze kina.



„Jesienna sonata”,
reż. Mabel Cheung, Hongkong 1987

Tekst powstał we współpracy z Tajwańskim Instytutem Filmowym i Audiowizualnym.



Hongkońskie bohaterki

Historia hongkońskiego kina pełna jest wybitnych aktorek. W szczycie rozkwitu tego przemysłu tworzyły one wspaniałą i unikalny gwiazdowski promieniujący na całą Azję. To im i wykreowanym przez nie niezwykłym bohaterkom poświęcona jest sekcja „Kobięce oblicza Hongkongu”.

zdobiły ściany domów tysięcy wielbicieli. Ale tak naprawdę zrobiły znacznie więcej, bo wyprzedziły czas i swoimi rolami wskazały drogę aktorkom z innych krajów. Jak do tego doszło i czemu właśnie w Hongkongu?

Priorytetem dla inwestujących tam producentów zawsze był zysk. A ponieważ przez dekady ich rozrywka świetnie się sprzedawała – najpierw w krajach chińskojęzycznych, a potem na świecie – reżyserzy i choreografowie mieli przyzwolenie na eksperymenty. Niestrudzenie doskonalili język kina akcji i przepisywali jego gramatykę, aby mogły powstawać filmy jeszcze szybsze i bardziej atrakcyjne. Dzięki temu, jeżeli chodzi o techniczną biegłość, Hongkong był przeważnie parę kroków przed resztą świata.

Jedną z kluczowych innowacji, która przyczyniła się do wzrostu atrakcyjności kina kung fu i wuxia, było wprowadzenie mocnych postaci kobiecych. Nowy rozdział otworzyła dziewiętnastoletnia Cheng Pei-pei, wybrana przez Kinga Hu do roli Złotej Jaskółki w pamiętnym „Napij się ze mną” z 1966 roku. Cheng nie miała doświadczenia aktorskiego i nie mogła pochwalić się wyszkoleniem w zakresie sztuk walki. Była natomiast baletnicą ze znakomitą kontrolą nad ciałem, co przełożyło się na płynność ruchów w sekwencjach walk. Za te odpowiadał w filmie Han Ying-chieh, choreograf wywodzący się ze świata Opery Pekinńskiej. Spojrzał on na sekwencje akcji jak na taniec, a baletowe doświadczenie Cheng pomogło mu zrealizować założony plan i, przy okazji, zmienić bieg historii kina. „Napij się ze mną” okazało się wielkim przebojem wytwórni Shaw Brothers. Dało też początek tak zwanemu „nowemu wuxia”, w którym podejście do sekwencji akcji było bardziej widowiskowe niż dotychczas.

Ponieważ nie siła fizyczna czy muskulatura, a wyszkolenie, odwaga i inteligencja stanowiły o wartości wojowniczek, mogły one stanąć na placu boju na równi z mężczyznanami. Scenariusze filmów sztuk walki zaczęły częściej uwzględniać postaci kobiece, a aktorki ruszyły do Hongkongu po swoją szansę z innych ośrodków, przede wszystkim z Tajwanu. Taką drogę przebyły wielkie gwiazdy: na przykład Angela Mao, która wywodziła się z opery chińskiej i została

Na pierwszy rzut oka hongkoński przemysł filmowy, słynący przede wszystkim z komercyjnego kina akcji, był zawsze męski. Przez dekady dominowały w nim sztuki walki, a później kino gangsterskie i policyjne, karmiące się walkami, strzelaninami oraz wybuchami. Dodatkowo, od strony organizacyjnej produkcja w Pachnącym Porcie była słabo uregulowana, co odbijało się na bezpieczeństwie członków ekip filmowych, także aktorów, którzy pracowali bez zabezpieczeń i bez wytchnienia przy wielu filmach jednocześnie. W tym świecie bardzo złe produkcje przeplatały się z arcydziełami, a filmy pozbawione wątków sensacyjnych powstawały gdzieś na marginesie, dając artystom rzadką szansę na bardziej refleksyjne role. Kiedy jednak przyjrzeć się tej szalonej rzeczywistości, można dostrzec, że właśnie tam kwitły imponujące i spełnione kariery aktorek. Te, które docierały na szczyt, sprzedawały pełne sale kinowe, często spełniały się także jako wokalistki, a ich plakaty

gwiazdą filmów kung fu w hongkońskiej wytwórni Golden Harvest; słynąca z androgynicznych ról Brigitte Lin, która swoją bogatą i niezwykle kasową karierę zamknęła rolami u Wong Kar Waia; czy Sylvia Chang, która po występach w filmach czysto komercyjnych skupiła się na reżyserii i na kinie o większych ambicjach artystycznych. O takich rolach, silnych i sprawczych kobiet w filmach głównego nurtu, aktorki z Hollywood mogły wówczas tylko pomarzyć, dla nich zmiana przyszła parę dekad później.

W latach osiemdziesiątych młodzi filmowcy dokonali w kinie hongkońskim rewolucji. Zużyte schematy opowieści wuxia zostały w dużej mierze wyparte przez miejskie opowieści sensacyjne. Popularność zyskała na przykład kino policyjne czy szpiegowskie, często w komediowej odsłonie. Aktorki błyszczały także w tym nurcie, a część z nich później zrobiła wielkie międzynarodowe kariery – przede wszystkim Michelle Yeoh („Yes, Madam!”) oraz Maggie Cheung („Policyjna opowieść”). Mimo współczesnych realiów, były to filmy oparte na sztukach walki, wymagające bardzo dobrego przygotowania fizycznego. Sekwencje akcji z udziałem Michelle Yeoh w „Policyjnej opowieści 3” do dzisiaj uchodzą za jedne z najlepszych, jakie zostały zrealizowane w Hongkongu.

Wielki potencjał w rozbudowanych rolach kobiecych dostrzegł producent i reżyser Tsui Hark. Zafascynowany między innymi twórczością Kinga Hu, ten bardzo płodny artysta od lat osiemdziesiątych unowocześniał kino hongkońskie, a przy okazji wypromował szereg aktorek, które bardzo trafnie obsadzał w świetnie napisanych, złożonych rolach. To spod jego ręki wyszły na przykład arcydzieła „Shanghai Blues” z Sylvią Chang i Sally Yeh czy „Kaczka po pekińsku” – pełna slapsticku i wartkiej akcji awanturzysta historia o niebezpiecznych przygodach trzech bohaterek, granych przez dream team: Brigitte Lin, Sally Yeh i Cherie Chung. W 1992 roku Tsui Hark zrealizował remake „Dragon Inn” Kinga Hu pod tytułem „New Dragon Inn” z pamiętną, przepętnioną erotyzmem sekwencją spotkania bohaterek granych przez Maggie Cheung i Brigitte Lin. O zuchwałości twórczej Tsui Harka niech świadczy to, że gwiazdą wypełnionej mocną akcją trzeciej części „Lepszego jutra” uczynił Anitę Mui, diwę popu, nazywaną hongkońską Madonną. Chow Yun-fat, którego dwa poprzednie filmy z cyklu wyniosły do pozycji wielkiej gwiazdy, tutaj zaledwie asystuje mocnej bohaterce granej przez Mui.

Na początku lat dziewięćdziesiątych na horyzoncie majaczyło już widmo Przekazania, a filmowe budżety zaczęły się kurczyć. Była to zła wiadomość, ale paradoksalnie pojawiła się przestrzeń dla twórców o innych ambicjach, którzy nie potrzebowali na planie wielkich i kosztownych wybuchów. Jednym z nich był Wong Kar Wai – zaliczył on kasowy debiut gangsterskim „Kiedy łzy przemina” z Maggie Cheung, aby już w kolejnym filmie zwrócić się ku kinu autorskiemu. To nie sprzedawało się w Hongkongu dobrze, ale grające u Wonga aktorki mogły sprawdzić się w zupełnie innym typie ról oraz stały się gwiazdami na międzynarodowych festiwalach.

W tym miejscu warto wspomnieć, że w Hongkongu pracowały także nieliczne reżyserki, skupiające się bardziej na tematach obyczajowych czy społecz-

nych, w tym na problemach kobiet. Ważnym głosem było „My Name Ain't Suzie” z roku 1985, zrealizowane przez Angelę Chan w wytwórni braci Shaw. To historia młodziutkiej dziewczyny (Patricia Ha), która z rybackiej wioski trafia do miejskiego klubu nocnego, gdzie musi dotrzymać towarzystwa zagranicznym marynarzom. Początkowo zagubiona, bohaterka stopniowo zyskuje podmiotowość i zaczyna decydować o swoim losie. Film rozprawia się także z orientalizującym spojrzeniem, jakim na azjatyckie kobiety patrzyli zachodni filmowcy.

Feministycznym głosem jest też, nieznana w Polsce, a kochana w Hongkongu, „Jesienna Sonata” Mabel Cheung. Komedia romantyczna z Cherie Chung i Chow Yun-fatem w całości rozgrywa się w Nowym Jorku i opowiada o uczuciu rodzącym się między dwójką bardzo różnych bohaterów. Kamera skupia się jednak na Jenny, która jest zdana głównie na siebie i musi zawalczyć o swoje miejsce i szczęście w obcym mieście. Reżyserkę zawsze interesowały tematy związane z migracjami, a „Sonatę...” ogląda się bardzo ciekawie w kontekście dzisiejszych sukcesów w Stanach Zjednoczonych reżyserki azjatyckiego pochodzenia. Szereg ważnych kobiecych postaci wprowadziła Ann Hui, autorka dobrze znana pięciosmakowej publiczności. Co ciekawe, w jej filmografii można znaleźć na przykład film „Stunt Woman” z Michelle Yeoh, opowiadający o wyzwaniach stojących przed bohaterką, która jest... ekspertką sztuk walki i filmową kaskaderką. Największym triumfem Hui pozostaje „Proste życie” – Deannie Ip stworzyła w nim poruszającą kreację gosposi znanego producenta filmowego, którą ten zaczyna się opiekować, gdy ona poważnie choruje. To historia oparta na prawdziwych wydarzeniach z życia Rogera Lee i jeden z najbardziej humanistycznych filmów ubiegłej dekady.

Dzisiaj, o czym często mówimy na Pięciu Smakach, kino hongkońskie jest zupełnie inne, niż było w okresie swojej największej świetności. Znacznie skromniejsza kinematografia skupia się przede wszystkim na lokalnych problemach, powstają filmy, które można zaklasyfikować jako obyczajowe czy społeczne. Aktorki mają do wyboru albo brać udział w wystawnych produkcjach chińskich, albo – w skromniejszych warunkach – w filmach dla publiczności hongkońskiej. Najczęściej nie rezygnują z tej drugiej opcji, starając się swoją pozycją i autorytetem doprowadzić do powstania małych, ale ważnych filmów. W zeszłym roku pokazywali debiutanckie „Moje słońce”, zrealizowane dzięki wsparciu znakomitej aktorki Kary Wei, która zagrała rolę niewidomej matki. W tegorocznej sekcji znalazło się „Światło nie zgaśnie nigdy” – skromny, ale mocno wybrzmiewający film. Opowiada on o zmieniającym się mieście za pomocą metafory neonów, a główną rolę gra w nim sama Sylvia Chang. Cieszy, że pojawiło się w Hongkongu nowe pokolenie aktorek, które odnosi spore sukcesy. Z wielkim impetem wytańczyła sobie miejsce w panteonie idolek młodych ludzi Cherry Ngan, zachwycająca jako Fleur w „Tak tańczymy”. Ona czy na przykład Jennifer Yu, grająca w „W biały dzień” zdeterminowaną dziennikarkę śledczą, dają nadzieję, że o hongkońskich aktorkach nadal będziemy myśleć jak o artystkach wyjątkowo odważnych i utalentowanych.

Suweren łapie gumę

Bohaterowie i bohaterki filmów w sekcji „Focus: Indie” podkreślają znaczenie przestrzeni i obszarów, do których sami i same przynależą, takich jak: gminy, miejscowości, wsie, rejony, osiedla, wspólnoty mieszkańców, rodziny czy domy. Struktury te są widoczne ze względu nie tylko na terytorialne kontury – czyli konkretne, fizyczne granice w przestrzeni – ale również na linie podziału wyznaczone przez idee takie jak dziedzictwo, tradycje, obyczaje moralne, system religijny czy sposób życia.



„Wzmożenie”,
reż. Dominic Sangma, 2023

Zdarza się jednak, że bohaterom i bohaterkom prezentowanych filmów zakazuje się – niekiedy wprost, a niekiedy pośrednio – przekraczania tych granic. Jeśli się o to pokuszą, jak ostrzega pastor w filmie „Wzmożenie”, ryzykują nieuchronne „nadejście apokalipsy”. To właśnie motyw przewodni niektórych filmów w tej sekcji programu – zmagania osób, które starają się przekroczyć sztywne granice ograniczające ich egzystencję. W odpowiedzi zostają skazane na wygnanie lub stłamszone i podporządkowane władzy – ale jednak nie do końca. W którymś momencie zewnętrzna sytuacja – stan nadzwyczajny czy też jakiegoś rodzaju kryzys – zaczyna zagrażać suwerenności naszej przestrzeni. Kiedy ta przestrzeń przestaje być

autonomiczna, pęka w szwach lub zostaje przebita, niczym dętka.

We „Wzmożeniu” w reżyserii Dominica Sangmy (2023) starszyzna wiejskiej społeczności, starając się wyjaśnić niedawne zniknięcia jej członków i członkiń, przenosi winę za zaginięcia na mityczną postać etnicznego „innego” – czyli osoby, która „nie jest stąd”, „nikczemnego handlarza organami, który porywa małe dzieci”. Jednak ta sprawa to zaledwie jedna z wielu ran na ciele wspólnoty. Jej integralności zagraża również instytucjonalna religia i towarzysząca jej deliryczna gorliwość, opresyjny aparat państwa, które rozwinęło głęboką podejrzliwość wobec własnych obywateli i obywaterek, a wreszcie rozpad wspólnego kodeksu

Muzułmańska społeczność kupców w Ahmadabadzie mierzy się z podobnymi zagrożeniami. W filmie „Jaki kolor?” w reżyserii Shahrukhana Chavady (2023), pieczołowicie przedstawione, pozornie banalne sceny z życia codziennego są podszyte wyraźnym przecuciem nadchodzącego niebezpieczeństwa – w każdej chwili rodzina może popaść w biedę, a tym samym pograć się w wiecznym zapomnieniu.

Bohaterowie i bohaterki tych filmów są w ciągłym ruchu, a ich ciała – w stanie wiecznej tęsknoty. Poruszają się po bocznych drogach i lasach, po plażach i w oceanie, po ulicach i rozległej, otwartej pustyni; zdobywają szczyty gór, czekają na dole schodów. Ten stały ruch staje się aktem świadomego ujarznienia, wojowniczym seansem. Kiedy ciało przemieszcza się w przestrzeni, do której jest przypisane, samo zaczyna tworzyć zarówno tę przestrzeń, jak i spójną, odrębną całość.



„Hellaro”,
reż. Abhishek Shah, Indie 2019

Z kolei „Spoczywaj w spokoju” (2018), w reżyserii Lijo Jose Pellissery, to wściekły, intensywny lament w formie satyrycznego przedstawienia społeczności Keralskich rybaków, w której nagle umiera jeden z mieszkańców. Pogrzeb mężczyzny staje się, niczym w rzymskiej tragikomedii, punktem przecięcia męskiego ego i honoru, spisku, zniewagi i skandalu. Ostatecznie ceremonia odbywa się, ale jest odarta z godności; rytuał ma miejsce, lecz brak mu przyzwoitości.

Zarówno „Hellaro” autorstwa Abhisheka Shaha (2019), jak i „Serce Sarpatty” w reżyserii Pa Ranjitha (2021) rozwijają ideę emancypacyjnego ferworu, który wynika z pierwotności zapału ludzkiego ciała. Obie produkcje przedstawiają system kastowy jako wulgarny twór, który charakteryzuje przemoc wobec ciał ofiar i zaprzeczenie radości i mocy ciała oraz jego kinetycz-

nego i sportowego potencjału. Sprzeciw bohaterów i bohaterek obu filmów – najbardziej mainstreamowych tytułów w tej sekcji – wyrażony jest w oparciu o dwa najbardziej podstawowe gatunki kina: film taneczny i dramat sportowy. W „Hellaro” bohaterka po raz pierwszy tańczy garbę, rytualny taniec tradycyjnie zarezerwowany dla mężczyzn, podczas gdy w „Sercu Sarpatty” główny bohater zadaje boksyerskie ciosy

jednemu z najważniejszych klanów w prowincji Madras w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Tymczasem akcja „Dzalebi dla konia” Anamiki Haskar (2019) ma miejsce w zupełnie odmiennym świecie. Ukazując fascynujący obraz starego Delhi – miasta pełnego robotników, tragarzy, bumelantów, ulicznych sprzedawców, przewodników i kieszonkowców – film konstruuje zróżnicowany, magiczny krajobraz, w którym pocztówkowe widoki mieszą się z wynikami etnograficznych badań, lekcje historii przypominają przejażdżki magicznymi, latającymi dywanami (kaleens), wypowiedzi unoszą się w powietrzu, a dana okolica może w każdej chwili okazać się odległym snem jednego z jej mieszkańców czy jednej z mieszkanki. Filmy w tej sekcji łączą już sama liczba rozmów o pieniądzu, jakie odbywają ich bohaterowie i bohaterki. Pieniądze stają się w nich tematem przewodnim

domowych dyskusji i sprzeczek, organizowania pogrzebu i finansowych przekrętów, codziennych wieczornych rozmów, a nawet przygotowań do finałowego starcia czy próby generalnej tanecznego rytuału. Każdy z prezentowanych filmów obnaża wielość postaw wobec pieniędzy, jakie istnieją w indyjskim społeczeństwie.

Oto scenariusz, który w Indiach jest nadal na porządku dziennym: osoba na wyższym stanowisku czy o lepszej pozycji społecznej wzywa do siebie osobę o niższym stanowisku czy gorszej pozycji społecznej i powierza jej zadanie, jakie sama chce wykonać w ramach przysługi dla trzeciej, nieobecnej, ale jeszcze lepiej postawionej osoby. Osoba, której w ten sposób przedstawiono jasne instrukcje działania, zabiera się do pracy i w tym momencie lepiej sytuowany inicjator czy też inicjatorka całej sprawy niby-mimochodem przypomina: „...i słuchaj, nie wspominaj nawet o pieniądzu”. Ten przykładowy scenariusz – i jego niekończące się odmiany – codziennie rozgrywa się w korytarzach, na ulicach, w firmach i biurach, na placach targowych, w kancelariach i urzędach oraz

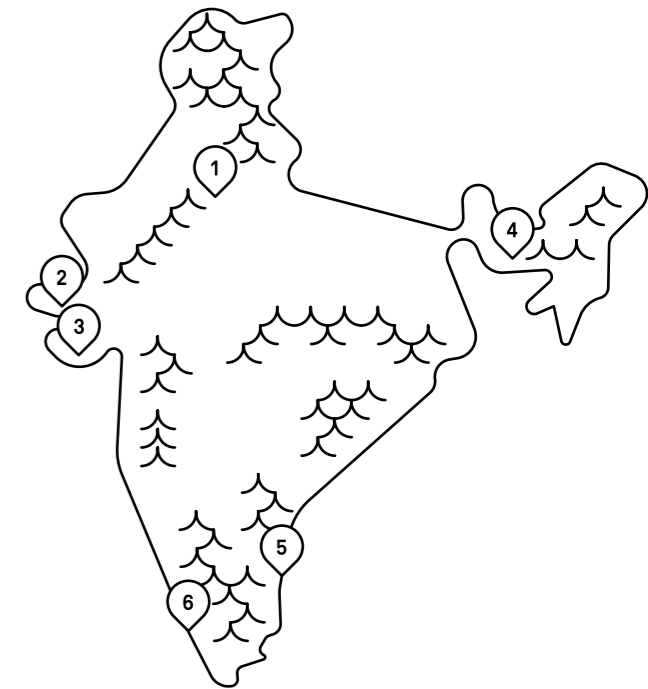
w wnętrzach domów w całym kraju. Mówi on nam tak wiele również dlatego, że w jasny sposób odzwierciedla różne komplikacje, które definiują niezręczne relacje indyjskiego społeczeństwa z pieniędzmi. Wiąże się to też z ciekawym paradoksem: powszechnie przyjmuje się, że pieniądz to znaczący czynnik emancypacji i awansu społecznego, a jednak rozmowy o pieniądzu w ogromnym stopniu wiążą się ze wstydem przesyconym pewnego rodzaju moralnością. Co ciekawe, w ostatnich latach kino indyjskiego głównego nurtu skupia się niemal w całości na celebrowaniu postawy opartej na niekończącym się gromadzeniu kapitału, a wszyscy jego bohaterowie i bohaterki są nuworyszami i nuworyszkami. Warto zatem zastanowić się, dlaczego filmy, które wchodziły w skład sekcji indyjskiej, na pierwszy plan wysuwają dyskusje, napięcia, ambicje czy plany związane właśnie z pieniędzmi? Dlaczego

traktują chęć posiadania pieniędzy jako powszechną i wszechobecną?

Być może właśnie dlatego, że są przepojone świadomością szeregu materialnych ekosystemów, dzięki którym w ogóle powstały. Kwestia „kina narodowego” jest bardzo skomplikowana, zwłaszcza w przypadku kraju tak nieskończenie różnorodnego jak Indie. Historycznie rzecz biorąc, można by odpowiedzieć na to pytanie z perspektywy kultury lub estetyki. A jednak we współczesnym rozumieniu – zarówno naukowym, jak i opinii publicznej – różne ekosystemy, których efektem są filmy produkowane w danym kraju, sprawiają, że odpowiedź musi również uwzględnić kwestie czysto materialne. A zatem nie wystarczy zastanawiać się nad tym, jakie filmy powstają w kraju w danym okresie – warto również przemyśleć, jakie siły muszą się połączyć, aby ich powstanie było w ogóle możliwe.

Filmy pokazywane w tej sekcji festiwalu stanowią przykład różnorodnych mechanizmów produkcyjnych, które obecnie funkcjonują w Indiach – a jak wiele lat temu stwierdził historyk i krytyk B.D. Garga, w Indiach nie istnieje coś takiego jak „kino indyjskie”, tylko wiele różnych „kin”. Powstają tu zarówno mainstreamowe hity filmowe, jak i popularne dzieła kina wernakularnego, filmy finansowane ze źródeł prywatnych, filmy stworzone w duchu projektów narzucanych przez europejski obieg festiwalowy oraz finansowane przez instytucje państwowe filmy artystyczne, które mają stanowić odpowiedź na powszechnie bolączki indyjskiego społeczeństwa.

Bohaterowie i bohaterki tych filmów są w ciągłym ruchu, a ich ciała – w stanie wiecznej tęsknoty. Poruszają się po bocznych drogach i lasach, po plażach i w oceanie, po ulicach i rozległej, otwartej pustyni; zdobywają szczyty gór, czekają na dole schodów. Ten stały ruch staje się aktem świadomego ujarznienia, wojowniczym seansem. Kiedy ciało przemieszcza się w przestrzeni, do której jest przypisane, samo zaczyna tworzyć zarówno tę przestrzeń, jak i spójną, odrębną całość. Bohaterka filmu „Jaki kolor?” dzieli się z matką obawami wobec podejrzanych finansowych motywacji swojego brata i pyta: „Jaki w ogóle jest jego plan? Co z nim będzie?”. Matka odpowiada: „Nic mu nie będzie. Będzie pracował na tej samej ulicy, na której jego ojciec budował swoją reputację, pracując nieprzerwanie przez wiele, wiele lat”. W filmach przedstawionych w tej sekcji festiwalu przestrzeń staje się zatem wymienna z czasem, a określony obszar to nie tylko terytorium, ale także spiętrzenie tysięcy epok.



ZMAPOWANE FILMY SEKCJI

1. „Dzalebi dla konia”, Delhi
2. „Jaki kolor?” stan Gudźarat, Ahmadabad
3. „Hellaro”, Gudźarat
4. „Wzmożenie”, stan Meghalaya
5. „Serce Sarpatty”, stan Tamil Nadu, Cennaj
6. „Spoczywaj w spokoju”, Kerala, Cellanam

Anuj Malhotra to reżyser filmowy, krytyk i kurator, obecnie mieszkający w New Delhi. Jego dokument o polityce wody w stanie Radżastan, „Mayadweep”, był pokazywany na wielu festiwalach na całym świecie. Najnowsze projekty, które współtworzył jako scenarzysta i montażysta, „A Flower in a Foglight” i „Blueprint of a Pleasure Machine”, miały premierę na festiwalu w Rotterdamie. Jako krytyk Anuj publikował w photogenie, Senses of Cinema, Mubi, Bright Lights Film Journal, The Asian Age, Deccan Chronicle, Verve, oraz cineab.be.

Harmonogram projekcji

12

13

15.11
SR

MURANOW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
16:45 Dotyk zen King Hu, 179'	18:00 Fale Naoko Ogigami, 120'	18:00 Niech płonie Bui Thac Chuyên, 117'	
20:30 Jesienna sonata Mabel Cheung, 98'	20:30 Duch Lee Hae-young, 133'	20:30 Hellaro Abhishek Shah, 121'	

16.11
CZ

MURANOW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
16:00 Koło życia King Hu, Hsing Lee, ..., 105'	16:15 Ja odchodzę, a ty śniesz Nelson Yeo, 78'	18:00 Gaga Laha Mebow, 112'	
18:15 Dragon Inn King Hu, 111'	18:15 W biały dzień Lawrence Kan, 106'	20:15 Witaj w piekle Lim Oh-jeong, 108'	
20:30 Goodbye, Dragon Inn Tsai Ming Liang, 81'	20:30 Yudo: Droga kąpieli Masayuki Suzuki, 126'		

17.11
PT

MURANOW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
16:00 Deszcz w górach King Hu, 121'	16:00 Amiko Yusuke Morii, 104'	18:00 Bracia Lay Jin Ong, 114'	18:15 U twego boku Chihiro Ito, 130'
18:30 Napij się ze mną King Hu, 94'	18:30 Jaki kolor? Shahrukhkhan Chavada, 96'	21:00 Millennium Mambo Hou Hsiao-hsien, 119'	21:30 Słudzy diabła 2: Wspólnota Joko Anwar, 114'
20:30 Rzeka szkarłatu Zhang Yimou, 159'	20:30 Serce Serpatty Pa. Ranjith, 173'		

18.11
SB

MURANOW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
10:15 Deszcz w górach King Hu, 121'	10:30 Autobiografia Makbul Mubarak, 115'	10:30 Spoczywaj w spokoju Lijo Jose Pellissery, 120'	
12:45 Dragon Inn King Hu, 111'	13:30 Bracia Lay Jin Ong, 114'	13:00 Dżalebi dla konia Anamika Haksar, 121'	12:00 Gaga Laha Mebow, 112'
15:00 Dotyk zen King Hu, 179'	16:30 Rzeka szkarłatu Zhang Yimou, 159'	15:30 Strzępy życia Wei Shujun, 123'	14:30 Tajemniczy pieczeniarsz Lee Jeong-hong, 136'
18:45 Jesienna sonata Mabel Cheung, 98'	19:45 W jej pokoju Chihiro Ito, 136'	18:15 Yudo: Droga kąpieli Masayuki Suzuki, 126'	17:45 Witaj w piekle Lim Oh-jeong, 108'
21:00 I moją matkę też Jun Robles Lana, 100'		21:00 Słudzy diabła 2: Wspólnota Joko Anwar, 114'	20:45 Światło nie zgaśnie nigdy Anastasia Tsang, 102'

19.11
ND

MURANOW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
10:15 Legenda gór King Hu, 192'	10:30 Amiko Yusuke Morii, 104'	10:30 Ja odchodzę, a ty śniesz Nelson Yeo, 78'	
14:00 Napij się ze mną King Hu, 94'	12:45 Światło nie zgaśnie nigdy Anastasia Tsang, 102'	12:30 Niech płonie Bui Thac Chuyên, 117'	12:00 Nieobecność Wu Lang, 102'
16:00 Goodbye, Dragon Inn Tsai Ming Liang, 81'	15:30 U twego boku Chihiro Ito, 130'	15:00 Wzmożenie Dominic Sangma, 127'	14:30 Fale Naoko Ogigami, 120'
18:00 Historia pewnej przyjaźni Peter Chan, 118'	18:45 Nad rzeką bez końca Junta Yamaguchi, 86'	18:00 Hellaro Abhishek Shah, 121'	17:00 Strzępy życia Wei Shujun, 123'
20:30 Millennium Mambo Hou Hsiao-hsien, 119'	20:45 I moją matkę też Jun Robles Lana, 100'	20:30 Tak tańczymy Adam Wong, 110'	19:45 Tajemniczy pieczeniarsz Lee Jeong-hong, 136'

20.11
PN

MURANÓW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
16:30 Legenda gór King Hu, 192'	18:00 Nieobecność Wu Lang, 102'	18:00 W biały dzień Lawrence Kan, 106'	
20:15 Historia pewnej przyjaźni Peter Chan, 118'	12:15 Autobiografia Makbul Mubarak, 115'	20:15 Wzmożenie Dominic Sangma, 127'	

21.11
WT

MURANÓW	KINOTEKA 1	KINOTEKA 2	KINOTEKA 3
18:00 Koło życia King Hu, Hsing Lee, ..., 105'	18:00 Tak tańczymy Adam Wong, 110'	18:00 Spoczywaj w spokoju Lijo Jose Pellissery, 120'	
20:30 Nad rzeką bez końca Junta Yamaguchi, 86'	20:30 Duch Lee Hae-young, 133'	20:30 Dżalebi dla konia Anamika Haksar, 121'	

Wydarzenia w klubie festiwalowym

Kino Amondo, ul. Żurawia 20

18.11
SB

23:00 DJ set
Julek Ploski

19.11
ND

20:00 Quiz festiwalowy
Godardowskie Igraszki i wujkowie
Apichatponga Weerasethakula

21.11
WT

22:00 Pożegnalne Karaoke

- Q & A
- tłumaczenie w języku migowym (RJM)
- pokaz z audiodeskcpcją
- uroczysta gala otwarcia / zamknięcia
- pokaz dla Jagody Murczyńskiej
- DKF Pełna Sala
- Pokazy specjalne
- tani bilet (22 zł)

TEKSTY

Marcin Krasnowolski
Łukasz Mańkowski
Anuj Malhotra

REDAKCJA

Łukasz Mańkowski

KOREKTA

Iga Kruk-Żurawska

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Przemysław Ostaszewski

17. Azjatycki Festiwal Filmowy Pięć Smaków

ORGANIZATORZY

Marcin Krasnowolski
Maja Pielak
Łukasz Mańkowski
Marta Dymek
Katarzyna Arseniuk
Kinga Molińska

STALI WSPÓŁPRACOWNICY

Jakub Królikowski
Anna Mamińska
Piotr Krupiński
Katarzyna Sobala
Piotr Partyka
Elżbieta Kulawik-Mazur
Michał Mazur
Przemysław Ostaszewski
Agata Grzybowska
Katarzyna Karpińska
Zofia Pacholczyk
Hai Hung Dinh
Kamil Kopacewicz
Karol łoś
Gabriela Pikus
Karolina Tuz
Jan Rejman
Natalia Poniatowska
Agnieszka Szeffel
Natalia Mętrak-Ruda
Anna Szegidewicz
Agata Rudowska
Sylvia Kasiukiewicz
Monika Mazur
Natalia Nowakowska
Marta Miazga
Julia Frackowska
Maja Korbecka
Marcin Zwolan
Karol Kubera
Łukasz Ziomek

17. Azjatycki Festiwal Filmowy
Pięć Smaków dofinansowano
ze środków m. st. Warszawy,
Hong Kong Economic & Trade
Office Berlin, Ministry of Culture,
Taiwan, Taipei Economic and
Cultural Office, Prague, Taipei
Representative Office in Poland
oraz Japan Foundation.

ISBN 978-83-955929-4-2
Publikacja bezpłatna

BILETY

Bilety i dostęp online w sprzedaży
pod adresem: piecsmakow.pl

	bez ulgi	seniorki/ seniorzy
KINO		
BILET	28 zł	25 zł
BILET NA SEANS PRZED 17:00	22 zł	20 zł

KINO + ONLINE	
KARNET PIĘĆ SMAKÓW KINO + ONLINE	350 zł

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

ONLINE	
POJEDYNCZY DOSTĘP	22 zł
Wypożyczenie filmu na 48 godzin	

KARNET PIĘĆ SMAKÓW ONLINE	190 zł
---------------------------	--------

Dostęp do wszystkich filmów
na festiwalowej platformie wideo. Liczba
karnetów online jest nielimitowana i będą
dostępne w sprzedaży także w trakcie
trwania festiwalu. Online dostępnych jest
28 filmów z programu festiwalu.

współfinansowanie



partnerzy



patroni medialni

