



*Infernal Affairs/Wu jian dao* (Wai Keung Lau og Siu Fai Mak, 2002)

## I markedskræfternes vold

Hongkong-actionfilmens fortid, nutid og fremtid

Af Linn Haynes

Det var en kærkommen overraskelse for Hongkongs filmbranche, da *Infernal Affairs* (*Wu jian dao*, 2002) viste sig at være en publikumstræffer både nationalt og internationalt. Filmen beviste, at der endnu kunne komme rystelser fra den populære actionfilms tidligere så ubestridte epicenter – på et tidspunkt, da filmbyen ellers var i synlig krise.

Mange har udråbt 1997 til året, hvor filmbranchens krise indtraf. Det var som bekendt samme år, at Hongkong officielt ophørte med at være engelsk kronkoloni,

men snarere end Hongkongs tilbagegivelse til Kina var det en serie fortidige dispositioner og manglende fremsynethed, som med ét indhentede en branche, der ellers i årtier havde levet højt på netop fremsynethed.

Facit var under alle omstændigheder, at en bølge af uheld ramte det asiatiske fyr-tårn og på kort tid slog det til noget nær halv højde.

Hongkongs filmindustri har historisk klaret sig på rent kommercielle betingelser, så da en generel asiatisk finanskriser ind-

fandt sig i 1997 og betød færre investorer og mindre risikovillighed, havde man ikke statssubsidier at falde tilbage på. Penge-manglen i branchen blev forstærket af, at flere af Hongkongs filmkæder op gennem de tidlige 90'ere havde investeret i dyre multiplex-biografer.

Dermed røg billetpriserne i vejret på et tidspunkt, hvor befolkningen havde relativt få penge mellem hænderne, og hvor piratkopier kunne fås for en slik på det sorte marked. Samtidig var mange af de unge Hongkong-kosmopolitter begyndt at betragte de samlebandsproducerede lokale slagvarer som utrendy; hvis man gik i biografen, foretrak man at løse billet til de udenlandske blockbusters. Globaliseringsens bivirkninger blev for alvor synlige for Hongkongs filmbranche i skæbneåret 1997, da de udenlandske film for første gang i 30 år hev flere billetindtægter hjem end de lokalt producerede film.

Tallene taler deres tydelige sprog om den nedadgående spiral, der endnu ikke er stoppet. Fra at have haft box office-indtægter fra lokalt producerede film på 200 millioner US\$ i 1992, måtte branchen i 1999 nøjes med 115 millioner, og ifølge *Screen Digest* er tallet for 2004 helt nede på 49 millioner ([www.screendigest.com](http://www.screendigest.com)).

Tilsvarende styrtdykkede antallet af producerede film, der ellers gennem tre årtier havde ligget på et højt niveau (ikke mindst set i relation til Hongkongs indbyggertal på under syv millioner) – fra 242 film i 1993 til 126 i 2001. I 2003 lagde SARS-epidemien filmstudierne brak i fire måneder, med det resultat at der kun blev lavet 54 film. Men heller ikke efterfølgende er skuden blevet rettet op. I 2004 er det således blot blevet til 64 film.

Krisen har kaldt på selvansøgelse og alternative løsninger, og *Infernal Affairs* er på visse punkter ganske symptomatisk

for branchens nye praksis. Budgetterne er blevet større, ikke mindst på marketingfronten, hvor konkurrenterne fra Hollywood satser stort og offensivt. Fra at have lukreret på små, hypereffektive filmhold, der kunne holde produktionstid og -omkostninger nede, er Hongkong-selskaberne gået i retning af færre film, mere gennemarbejdede manuskripter, dyrere stjernebesætninger og et flottere finish.

Således også *Infernal Affairs*, der er instrueret af Alan Mak Siu Fai og Andrew Lau Wai Keung, hvis fortid som fotograf for Wong Kar-wai skinner tydeligt igennem på billedsiden. I hovedrollerne ses hjerte- og benkuserne Andy Lau og Tony Leung som hhv. gangsteren og strisseren, der infiltrerer hinandens netværk.

At den opportuniste og næse for hurtig profit, der inden da havde gjort filmbyen til en international magtfaktor, trods alt ikke var gået fløjten, blev dog understreget af, at instruktørparret lynhurtigt leverede såvel en prequel som en sequel (*Infernal Affairs II* og *III*, begge 2003) som opfølgning på succesen – med forskellige stjerner fra etteren i hovedrollerne.

Både tematisk og stilistisk lægger *Infernal Affairs*-filmene sig også direkte i forlængelse af sen-80'ernes og 90'ernes Hongkong-actionfilm. Men lad os først se nærmere på udgangspunktet – den såkaldte 'Hong Kong New Wave'.

**I det urbane morads.** Instruktørerne i Hongkongs ny bølge – der talte navne som Tsui Hark, Ann Hui, Patrick Tam, Yim Ho og Allen Fong – var ikke så forhåbende på at skildre heltegerninger, som det havde været tilfældet i 70'ernes kung fu-film. De var mere interesserede i millionbyens skygesider.

Udbredelsen af bandekriminalitet, sværmen af korrupte politikere og de



hundredtusinder af mennesker stuvet sammen i trange lejlighedskomplekser havde skabt et urbant morads, som så småt blev synligt i medierne op gennem 70'erne – ikke mindst i film og tv-serier på stationen TVB. Mere end noget andet var det disse skildringer af det 'virkelige' Hongkong, som satte ild i den ny bølges instruktører, hvoraf mange trådte deres barnesko på netop TVB. Disse faktorer pegede frem mod en type film, som ikke var så eskapistiske som førhen, men som alligevel havde kommercielt potentiale.

De vigtigste navne i revolutioneringen af Hongkong-actionfilmen var Tsui Hark, Ringo Lam og Johnnie To – et trekløver, der op gennem 80'erne og 90'erne ændrede Hongkong-filmens image både lokalt og internationalt. Skønt deres film i stil og indhold ligger langt fra hinanden, udgør de tilsammen den målestok, alle andre Hongkong-instruktører bliver vurderet efter. Tsui Hark, Ringo Lam og Johnnie Tos karrierer afspejler tydeligt, hvordan æstetisk og idémæssig originalitet i Hongkong længe har været en effektiv, men også flygtig slagvare – i et miljø præget af hurtig kopivirksomhed og endnu hurtigere omsætning.

**Tsui Hark – alt sat i system.** Tsui Hark blev født i Vietnam i 1951, men flyttede som ung teenager med familien til Hongkong. Han studerede film ved University of Texas fra 1969 og arbejdede efter endt uddannelse i et par år på en kinesisk tv-station i New York. I 1977 vendte han hjem til Hongkong, fik job på TVB og siden på CTV, hvor han med *Gold Dagger Romance* (1978) skabte en af de mest populære *wuxia*<sup>1</sup>-miniserier.

På den baggrund fik han arbejde i selskabet Seasonal Films Corporation. Debutfilmen *The Butterfly Murders* (*Die bian,*

1979) vidnede med det samme om hans inciterende teknik med hurtig klipning og radikale perspektivskift. Harks beherskelse af *wuxia*-genrens billedkompositioner og stil imponerede branchefolk og producenter. Men det var ikke nok til at lokke det store publikum i biografen.

De to følgende film var helt uden for nummer. Den sorthumoristiske kannibal-komedie *We're Going to Eat You* (*Diyu women*, 1980) og den brutale studie i terror *Don't Play With Fire* (*Di yi lei xing wei xian*, 1981) skildrede begge et fænomen, som de færreste i tiden turde udtrykke så klart: At Hongkongs elite i vid udstrækning var tolerant over for samfundets ondskab. Endnu havde Tsui Hark dog ikke ramt tidsånden rent, og begge film blev salgsmæssige fiaskoer. Tsui nedtonede herefter sin grovkornethed og fik prompte kommerciel succes med komedien *All the Wrong Clues (for the Right Solution)* (*Gui ma zhi duo xing*, 1981).

Med den succes i bagagen opsøgte Tsui det succesfulde Golden Harvest-selskab, hvor han foreslog chefen, den legendariske Raymond Chow, at lave en ny slags film. Den skulle ganske vist trække på inspiration fra Hongkongs stolte tradition for såkaldte 'magic palm'-fantasyfilm (overnaturlige kung fu-kampe iblandet tegnefilm-effekter og fabeldyr), som Tsui huskede fra sin barndom, men den skulle benytte sig af tidens mest raffinerede special effects. Chow indvilligede, adskillige af Hollywood-folkene bag Star Wars-filmens effekter blev sat i sving, og succesen var overvældende. Filmen var eventyret *Zu: Warriors from the Magic Mountain* (*Suk san: Sun Suk san geen hap*, 1983), og indtjeningen herfra gjorde det muligt for Hark at etablere sit eget produktionsselskab, Film Workshop Co.

Tsui Hark indkaldte de mest talentfulde



Tsui Hark under optagelserne til *Seven Swords/Qi jian* (2005)

kolleger fra sin tid på TVB og annonce-rede, at det nye selskab målrettet skulle opsøge de mest salgbare filmgenrer og lave sikre, hurtige kassesucceser.

Hongkongs filmbranche var notorisk kendt for at producere kortlivede film. Med den høje produktionsrate og lave marketingbudgetter holdt en gennemsnitsfilm sig kun i biograferne en uge, succeserne to eller tre uger. Men som producer ramte Tsui en guldåre med sin første rendyrkede actionfilm – filmen blev den største succes i Hongkongs historie og holdt sig på plakaten i to måneder.

Filmen var vennen John Woos *A Better Tomorrow* (*Ying hung boon sik*, 1986), hvis temmelig melodramatiske plot skildrer to brødre, hvis veje skilles – den ene bliver politimand, den anden gangster. Til hovedrollen valgte de tv-skuespilleren Chow

Yun Fat, hvis navn på daværende tidspunkt blev betragtet som noget, der i salgsøjemed gjorde mere skade end gavn. Chow spiller kun en birolle, men skød sig ind i erindringen på en hel generation og gjorde det med ét moderne at gå med trenchcoat i Hongkongs sommerhede.

**'Bullet ballet' og blodig humor.** *A Better Tomorrow's* popularitet skyldes mere end noget andet, at John Woo her satte standarden for, hvordan slowmotionoptagelser og hektiske actionsekvenser skulle klippes sammen; Woo formåede på én gang at tilfredsstille det æstetisk bevidste øje og den actionhungrende hob.

Med sine handlekraftige og dog følsomme machotyper, der udviser offervilje hinsides enhver forstand, blev John Woo gennem opfølgere som *A Better Tomorrow*



II (*Ying hung boon sik II*, 1987) og *The Killer* (*Die xue shuang xiong*, 1989) efterhånden normdannende for Hongkong-actionfilmen. Alle disse film blev produceret af Tsui Hark, og alle løftede de af den overbevisning, som de gennemført usandsynlige tildragelser præsenteres med. Som lokale genreprodukter bliver actionfilmene sjældent vurderet på deres grad af realisme, men snarere på deres evne til at levere en underholdende, barsk og melodramatisk vare så helhjertet som muligt.

*A Better Tomorrow* var filmen, der gjorde navnet Film Workshop Co. anerkendt, men selskabet formåede at holde sig på toppen som Hongkongs mest succesrige i hele det følgende tiår. Tsui Harks publikumsorienterede devise indebar blandt andet et forsøg på at genoplive den hæderkronede wuxia-genre, hvilket til fulde lykkedes med filmen *Swordsman* (*Xiao ao jiang hu*, 1990). Gennem adskillige sequels profiterede man på filmens popularitet, mens man med løs hånd skiftede både skuespillere og karakterer ud. En af opfølgerne betød starletten Brigitte Lins store gennembrud i rollen som Asia the Invincible.

Endnu mens *Swordsman*-serien rullede, gik Tsui Hark videre på sin kreative strandhugst i Hongkong-filmens fortid. Med en stribe af biograf- og tv-film under banneret *Once Upon a Time in China* (*Wong Fei-hung*) bragte han den revolutionære martial arts-helt Wong Fei Hung (1847-1924) til ære og værdighed i skikkelse af den nye stjerne Jet Li. Disse opdaterede kampsportfilm – dynamiseret med moderne klippe- og wire-teknikker – kørte med succes allerede fra den første film i 1991, og Hark var ikke sen til at skrive, instruere eller producere en hastig stribe af opfølgere. Femmeren i rækken lå allerede klar, da kalenderen viste 1994. Da den Tsui-producerede *Once Upon a Time in China and America* (*Wong*

*Fei-hung chi saiwik hung si*) kom i 1997, var det dog tydeligt, at kvaliteten og fornyelsen ikke stod mål med Tsui Harks vanvittige produktivitet.

Som så mange andre Hongkong-folk før ham tog Tsui chancen i Hollywood, hvor han instruerede *Double Team* (1997) og *Knock Off* (1998), der begge bærer præg af at være skruet sammen til ære for Jean-Claude Van Damme.

Karrieren syntes at gå i tomgang, indtil Tsui Hark gjorde uventet comeback med actionbraget *Time and Tide* (*Seunlau ngaklau*, 2000), som med cantopop-stjerne Nicholas Tse og Wu Bai i front er et udstillingsvindue af kameraekvilibrisme og actionkoreografi.<sup>2</sup> På én gang mere hårdtslående end kollegaen John Woos 'bullet ballets' og gennemfarvet af Tsui Harks blodige humor er klimakset en 40 minutter lang skydekamp, hvorunder helten bl.a. agerer skarpskytte og jordemoder på én gang – og må bide babyens navlestreng over.

**Ringo Lam – blåtonet dysterhed.** Ringo Lam (f. 1954) kom ind på tv-stationen TVB i 1973, først som skuespiller og senere som produktionsassistent. Utilfreds med graden af kreativ frihed på TVB drog han i nogle år til Canada og læste film ved Torontos York University, uden dog at færdiggøre studierne

I retrospekt virker det ironisk, men Lams tidlige film var i alt andet end den hårdføre stil, han senere skulle blive kendt for. Debuten som instruktør var med spøgelseskomedien *Esprit d'Amour* (*Yam yeung choh*, 1983), som han overtog fra en anden instruktør, og han havde også succes med opus 4 i agentkomedie-serien *Aces Go Places* (*Zuijia paidang zhi qianli jiu chaipo*, 1986). Da publikum således havde taget Lams film til sig, fik han både et anstæn-



*City on Fire/Lung fu fong wan* (Ringo Lam, 1987)

digt budget og muligheden for at lave en mere alvorlig film.

Med *City on Fire* (*Lung fu fong wan*, 1987) ser vi straks en anden side af Ringo Lam: En dokumentar-alluderende håndholdt kameraføring med masser af blå lysfiltre – som senere skulle blive en af Lams faste signaturer – og abrupte smæk af beskidt vold. Hvor John Woos film under deres æstetiserede lag af blodsudgydelser ofte har en tydelig antivolds-morale, hører Ringo Lam til de instruktører, der gør sig meget få illusioner om humanismens alt-overvindende kraft.

*City on Fire* lagde sig med sin fortælling om en politimands infiltration af en bande juveltyve lunt i slipstrømmen på *A Better Tomorrow*, og den nye stjerne Chow Yun Fats tilstedeværelse skaffede *City on Fire* yderligere opmærksomhed. Senere fik filmen ekstra omtale, da Quentin Tarantino lånte slutningen – den uforglemmelige forsamling af gangstere med pistoler pegende

på hinanden – til sin debutfilm *Håndlangerne* (*Reservoir Dogs*, 1991).

Under credoet ”no money, no time: just do it” forsøgte Lam helt i overensstemmelse med Hongkong-kutymen at ride videre på gennembrudsfilmens gode navn og rygte. Opfølgerne blev fængelsdramaet *Prison on Fire* (*Gaam yuk fung wan*, 1987), der efter sigende blev konceptualiseret og færdiggjort på blot tre uger, og gangsterfilmen *School on Fire* (*Xue xiao feng yun*, 1988). Begge var temmelig harske i deres brutalitet, og især sidstnævnte blev genstand for offentlig kritik. Filmen langer ud efter både regering og det statslige skolesystem, som fremstilles som en yngleplads for forbryderspirer, hvilket ikke overraskende var for meget for visse politikere. Mere sigende er det, at også en del kritikere og sågar filmens producenter endte med at tage afstand fra *School on Fire*, som de mente forherligede triade-kulturen, dvs. den kinesiske mafia.



Trods dens kontroversielle status floppede *School on Fire*, og Lams karriere satte helt i stå, da han i 1990 forsøgte at gøre Hongkong-actionfilmen globalt salgbar ved hjælp af et multinationalt cast. *Undeclared War* (*Sheng zhan feng yun*, 1990) fejlede med et brag og var tæt på at ruinere filmselskabet.

Efter et par jævne komedier gik det for alvor galt, da Ringo Lam i et interview nogle uger efter massakren på Den Himselfreds Plads bad folk i Hongkong tørre øjnene og få gang i den årlige dragebåds-fest. Den tilsyneladende affærdigelse af massedrabet vakte forargelse og fremkaldte sågar mordtrusler mod Lam, og ingen studier turde herefter tage ham i deres brød.

Det skulle blive Lams gamle skole- og bonkammerat Chow Yun Fat, der trak instruktøren ind i varmen ved at insistere på, at Lam skulle instruere den eksplosionsmættede *heroic bloodshed*-film *Full Contact* (*Xia dao Gao Fei*, 1992), som blev en lokal succes og en international kultfilm.

I 1997 lavede Ringo Lam med den pessimistiske *Full Alert* (*Ko dou gai bei*) en af sine bedste film. En politikommissær jagter frustreret en undsluppen fange, som han ved har planer om at begå et stort bræk. At det velturerede klimaks er henlagt til kloakkerne under kronkoloniens traditionsrige galopstadion, er næppe tilfældigt; filmen udspiller sig lige før Hongkongs overdragelse til Kina. Lam viderekanaliserer elegant tidens følelse af ustabilitet og ængstelse, godt hjulpet af tour de force-præstationer af Lau Ching-wan og Francis Ng i hovedrollerne.

*Full Alert* var med sine 1,7 millioner US\$ dyr efter Hongkong-forhold (før den økonomiske krise kostede genrefilm ofte kun omkring 500.000 US\$), men koblingen af Ringo Lams dystre dokumentar-stil og

filmens glimrende *production value* ramte tidens behov på kornet. Alene i biograferne tjente filmen sig hjem uden problemer.

Succesen var dog kortvarig. Dramaet *The Suspect* (*Jidu zhongfan*, 1998), der var optaget på thailandske locations, floppede, og hans efterfølgende forsøg på at lukrere på sen-90'ernes bølge af succesfulde spøgelsesfilm med den formulariske *The Victim* (*Muk lau hung gwong*, 1999) slog heller ikke an. I to omgange har han forsøgt at gøre USA-comeback (*Replicant*, 2001, og *In Hell*, 2003) – begge gange med Jean-Claude van Damme som visstent trækplaster.

**Genrekamæleonen Johnnie To.** Johnnie To (f. 1955) begyndte sin mediekarriere samme år som Lam, i 1973, og også for ham gjaldt det om at arbejde sig vej op gennem hierarkiet. Uden decideret filmuddannelse avancerede han på blot fire år fra stik-i-rend-dreng for tv-selskabet TVB til instruktør samme sted.

I 1980 lavede han sin første biograffilm, *The Enigmatic Case* (*Bi shui han shan duo ming jin*), en hæderlig film, der dog lignede Tsui Harks *The Butterfly Murders* vel meget og sendte Johnnie To retur til det mindre skærmformat.

I 1986 blev han hentet til produktionsselskabet Cinema City, hvor To tilbragte det meste af tiden med at lave kommercielle skabelonkomedier, hvis største kvalitet var, at de havde kendte ansigter som Chow Yun Fat på rollelisten.

En enkelt film, som To instruerede sammen med Andrew Kam, skulle dog vise sig visionær. *The Big Heat* (*Cheng shi te jing*, 1988) følger en strisser på jagt efter en tidligere kollegas mordere. Hvad handlingen savner i originalitet, kompenseres der i rigelig grad for i brutal action (en mand rives midt over i en elevatorsekvens, en anden sættes i brand, rammes af en bil og



antænder derigennem et antal olietønder!) og ikke mindst i filmens særlige look, hvor baggrunde i forskellige sekvenser er oplyst i klare signalfarver. Filmen blev til i et samarbejde mellem Cinema City og Tsui Harks Film Workshop, og ikke mindst kamera-mæssigt mærkes det, at *The Big Heat* i høj grad var Tsui Harks værk; han stod som producer på filmen og blandede sig lovlig meget i arbejdsprocessen til Johnnie Tos smag.

Med sine efterfølgende film søgte To i en anden retning – eventyr-actionkomedien. Med tre af Asiens mest kendte skuespillerinder som galionsfigurer lavede han kæmpehittet *The Heroic trio* (*Dung fong saam hap*, 1993) og den hurtige opfølger *The Executioners* (*Xian dai hao xia zhuan*, 1993). I begge film giver Maggie Cheung, Anita Mui og Michelle Yeoh den på alle tangenter med akrobatiske slåskampe og indlagte ligestillingsproblematikker i et tegneserie-inspireret univers domineret af klare røde, grønne og blå farver. Filmene blev et kult-hit i udlandet, men Hongkongpublikummets interesse svandt hurtigt, og som hybrid-eksperimenter skulle det blive ved de to enlige svaler for Johnnie To.

*The Barefoot Kid* (*Chik geuk siu ji*, 1993) demonstrerede hans imponerende omstillingsparathed og var følelsesmæssigt Tos mest modne værk til dato. Her er komik og cantopop-soundtracks lagt på hylden til fordel for en periodeskildring af en martial arts-ekspert, der nok kan cirkelsparke, men endnu ikke har forståelse for kærlighedens og livets kompleksitet. Med sit tidsbillede lå filmen belejligt i hælene på Tsui Harks *Once Upon a Time in China*-succeser, men det egentlige forbillede var snarere de legendariske Shaw-brødres martial arts-film fra 70'erne.

Da kung fu-bølgens popularitet ebbede pludseligt ud midt i 90'erne, lå den bold-

gade, hvor To havde sine egentlige talenter, pludseligt vidt åben. Med *Loving You* (*Wu wei shen tan*, 1995) gav han actiongenren en cool drejning ved at vende mange af de forudsigelige genrelementer på hovedet. Filmen lægger ud som endnu en hårdkogt strisser-jager-forbryder-historie, men efter det første sammenstød ligger politimanden Lau (ikonet Lau Ching Wan) pludselig brak med hukommelsestab og et skudhul i hovedet. Hjemme ved sygelejet udarter filmen uventet til et nærmest romantisk drama, da vor helt får øjnene op for den hustru (spillet af tv-stjernen Carman Lee), han indtil ulykken har bedraget og behandlet som skidt. Dette moralsk-kærlige twist skaffede filmen stor popularitet og gjorde det muligt for To at danne sit eget studie.

**Stilfuldt og frygtløst.** Milky Way Image Studios blev til som en bevidst modreaktion på Tsui Harks Film Workshop, der havde gjort en dyd ud af at følge markedet og malke det til sidste dråbe med hurtige opfølgere. Milky Way-studiernes filosofi var derimod, at det skulle være idéerne og produktionsholdets egne forcer, der styrede projekterne – trendy eller ej. Der blev lagt mere vægt på det gode manuskript end på veludført action-koreografi, hvilket gjorde Milky Way til et temmelig unikt filmstudie i tidens Hongkong.

To samlede et 'Milky Way Creative Team' bestående af manuskriptforfattere, instruktører og komponister, og han tog sig selv af at producere over halvdelen af studiets film. Visse stilistiske signaturer var så hyppigt genkommende, at man begyndte at tale om en decideret 'Milky Way'-stil, der også påvirkede det samlede indtryk, det udenlandske publikum fik ved Hongkong-actionfilmens internationale comeback i de sene 90'ere. Milky Way-stilen var karakteri-



seret ved sit pågående kameraarbejde (udført med steadycam), sin filter-dæmpede belysning (ofte hen ad blå og sort) og ved den stedvise stiliserede farvetoning, man allerede havde set i kim i *The Big Heat*.

Studiets første produktion blev instrueret af den erfarne John Woo-assistent Patrick Leung. *Beyond Hypothermia* (*Sip si 32 doe*, 1996) følger en hårdkogt kvindelig lejemorner i aktion, men helt i Johnnie Tos ånd handler filmen lige så meget om hendes private ensomhed og frygt for at involvere sig romantisk. To instruerede kort efter selv den populære brandmands-film *Lifeline* (*Shi wan huo ji*, 1997), der hyppigt omtales som Hongkongs udgave af *Flammehav* (*Backdraft*, 1991), og samme år producerede han de to film, som står tilbage som Milky Way-studiernes nok bedste og mest radikale forsøg på at forny actiongenren.

*Too Many Ways to Be No. 1* (*Yi ge zi tou de dan sheng*, 1997) betød et kunstnerisk gennembrud for Milky Way-medejer, manusforfatter og instruktør Wai Ka-Fai. Filmen opruller to potentielle resultater af et surt dilemma, som filmens antihelt står i, da han bliver filtret ind i en gangsterbande. Men bortset fra den fikse strukturelle idé lader filmen undervejs hele skuddueller udspille sig i buldermørke, ligesom to sekvenser bliver filmet på hovedet. Resultatet er en film ladet med uklarheder, hypoteser og en grad af uforudsigelighed, som var højst atypisk for tidens actionbrag.

Lignende kvaliteter findes i den usædvanligt afdæmpede actionfilm *The Odd One Dies* (*Liang ge zhi neng huo yi ge*, 1997), der åbner med en torturscene. Det viser sig senere, at torturen er udført af de samme politifolk, der dukker op for at efterforske, og det sætter meget fint tonen for filmens udspekulerede historie – igen skrevet af Wai Ka-Fai og produceret af John-

nie To. Filmen er instrueret af den unge Patrick Yau, som viste sig at have flair for karakterstudier og for at inkorporere stemninger, man bedst kan betegne som kulørt neo-noir. Yaus cv er ikke blevet mærkbart længere siden hans dage i Milky Way-studierne, men her stod han bag yderligere to barske kriminalfilm, der særligt huskes for deres overraskende slutninger, nemlig *The Longest Nite* (*Aau dut*, 1998) og *Expect the Unexpected* (*Fai seung dat yin*, 1998).

**I dur og vold.** At alt fra Milky Way ikke var det pure guld, kan den Johnnie To-producerede *Sealed With a Kiss* (*Tim yin mat yue*, 1997) til gengæld tjene som eksempel på. Filmen er som genremiks karakteristisk, men udstiller også en af svaghederne ved Milky Way-studiets ideologi, nemlig det konstante krav om at udfordre konventioner og overskride grænser. *Sealed With a Kiss* er ved første øjekast et romantisk eventyr om en stum forældreløs dreng, der driver en kro og her møder en sørgmodig pige. Men da filmen nærmer sig sin forløsning, kommer denne fortælling til at fremstå som et konstrueret og lidt tilfældigt set-up, der alene har til formål at sikre maksimal effekt, da et typisk Milky Way-stemningsskift sætter ind; finalen er nærmest skånselsløst voldelig.

Efter bl.a. at have instrueret det ugla-mourøse gangsterdrama *A Hero Never Dies* (*Chan sam ying hung*, 1998) og den succesfulde bodyguard-film *The Mission* (*Cheong feng*, 1999) vendte Johnnie To sig igen mod de romantiske komedier, han havde dyrket op gennem 80'erne. Film som *Needing You* (*Goo laam gwa lui*, 2000) med Sylvia Lai og Andy Lau beviser, at han ikke har mistet grebet om den folkekære underholdning.

Johnnie To har udviklet sig til at være den mest anerkendte producer/instruktør i Hongkong i øjeblikket. I modsætning til



mange af hans jævnaldrende konkurrenter synes hans kommercielle tæft intakt, og hans status som entertainment-konge kan kun sammenlignes med Tsui Harks rolle for et eller to årtier tilbage. Han holder gryden i kog med gennemsnitligt tre instruktørtjanser om året i alskens genrer – og producerer et tilsvarende antal film ved siden af. Han er også en af de få producenter, der ikke synes voldsomt hæmmet af den økonomiske krise.

Et af Johnnie Tos nyere værker i actiongenren er den vellykkede *PTU* (2003) om et hold fra specialstyrken Police Tactical Unit, som jagter en tjenestepistol, der er havnet i forbryderhænder. I sin stilfuldhed, sine overraskende drejninger og sit forløsende, stort anlagte klimaks er *PTU* på de fleste måder sindbilledet på Hongkong-action-

genren. Men samtidig mærkes det, at To i sjælden grad dyrker stilen for stilens skyld og trækker tilskueren med sig bort fra handlingen. Belysningen er holdt på et minimum, hvilket ofte gør det svært at orientere sig i det nattemørke, hele filmen udspiller sig i. Dialogen er ligeledes minimal, og To lader sig hyppigt føre ud i langstrakte digresser, når et bestemt miljø skal udforskes.

En del kunne tyde på, at To har sat kursen mod et nyt arthouse-publikum – og har held med sit forehavende. På Cannes-festivalen 2004 blev han inviteret til at vise det mediasatiriske krimidrama *Breaking News* (*Dai si gein*) uden for konkurrence, og i 2005 deltog hans triade-film *Election* (*Hak seh wui*) såmænd i selve konkurrencen om De Gyldne Palmer, uden dog

*Breaking News/Dai si gein* (Johnnie To, 2004)





at vinde. Som noget atypisk for både To og gangstergenren affyres der ikke et eneste skud i *Election*; det er mekanismerne i magtkampene, der er det vigtigste – ikke volden.

Johnnie To forklarede selv på pressekonferencen i Cannes: 'Normalt vil et triade-medlems vigtigste våben være forhandling. I virkeligheden er det kun de mindst erfarne triade-medlemmer, der tyr til vold.'

En legendarisk action-instruktør, der forsøger skydevåbnene og favner realismen – næ, Hongkongs filmscene er bestemt ikke, hvad den var engang.

**Fremtiden kalder.** Hongkong og Kina indgik i 2003 den såkaldte CEPA-aftale (Closer Economic Partnership Arrangement), der på forskellig vis støtter kinesisksproget filmproduktion og co-produktioner mellem Hongkong og investorer på det kinesiske fastland. Sådanne film går uden om den aktuelle importkvote på tyve film om året, som er gældende i Kina. Desuden har Hongkongs regering oprettet en fond, der kan stille garanti ved banklån og dermed sikre gennemførslen af flere filmproduktioner. Signalet er klart nok: Man har erkendt, at den rene *laissez-faire* ikke længere er nok til at holde Hongkongs filmindustri på benene.

Den verdensomspændende succes for *Infernal Affairs* i 2002 var som sagt et vigtigt livstegn fra en af de mest lokalt forankrede genrer. Udefra betragtet synes Hongkong-actionfilmen ikke desto mindre at have sin storhedstid bag sig, men eksistensbetingelserne har også ændret sig radikalt. Det er slut med de tider, hvor en film kunne laves på et par måneder eller

tre, og hvor biografkæderne kunne skifte de lokale film ud fra uge til uge og på den måde holde Hollywood fra døren.

Ganske symptomatisk for Hongkong-filmindustriens nye retning er Tsui Harks seneste film et udstyrsstykke med fastlands-kinesiske og sydkoreanske medinvestorer. *Seven Swords (Qi jian)* foregår i 1600-tallets Manchuriet og er en nyfortolkning af Akira Kurosawas *De syv samuraier (Shichinin no samurai, 1954)*. Filmen åbnede Venedig-festivalen i 2005.

Andre nye film forsøger sig med engelsk tale, sprogsammenblandinger eller gæstestjerner fra USA og asiatiske nabolande. Målsætningen er den samme: At skaffe den fornødne kapital, øge budgetterne og sigte mere internationalt.

Et godt eksempel er Johnnie To og Wai Ka-Fais *Fulltime Killer (Chuen jik sat sau, 2001)*, der er optaget i hele fem lande – Sydkorea, Thailand, Japan, Singapore og Hongkong. Hvis man tror, at det er sket udelukkende af hensyn til de flotte locations, undervurderer man nok Hongkong-filmindustriens selvopholdelsesdrift.

(Oversat af redaktionen)

#### Noter

1. En wuxia er en sværdkæmper; den kinesiske pendant til japanernes samurai. Som filmgenre går wuxia-filmen (eller wuxia pian-filmen) tilbage til 1920'erne.
2. Cantopop – cantonesisk popmusik – har i årtier været en vigtig del af promotionarbejdet i Hongkongs filmindustri. Talrige stjerner har krydset fra den ene branche til den anden og forventes at holde fast i begge karrierer; selv actionkomedie-stjerner som Jackie Chan har således sunget i flere af sine film.

**Linn Haynes** er specialist i martial arts-filmens historie og har en bog om kung fu-film på bedding. Han skriver tillige om Hongkong-film for en række internetsites og tidsskrifter og er bosat i Louisiana, USA.