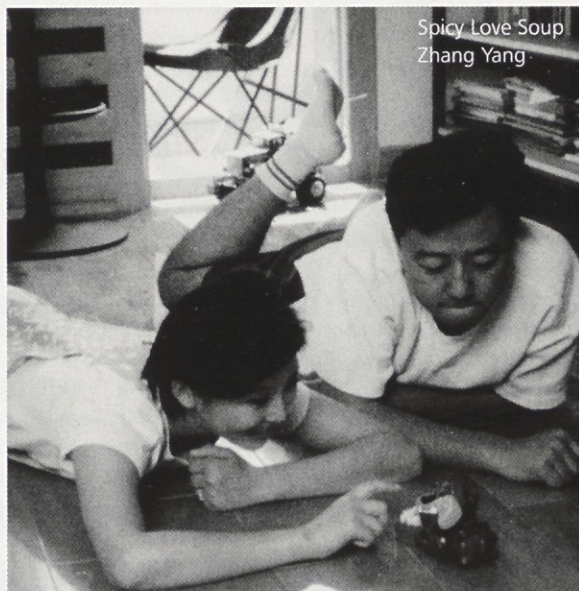


kitajska: oris položaja



Spicy Love Soup
Zhang Yang



A Beautiful New World
Shi Runjiu

nil baskar

V letu dveh pomembnih obletnic in enega zajca se je kinematografija LR Kitajske znašla v kočljivi situaciji. Če je neodvisna, pol-legalna produkcija z nastopom 'šeste generacije' (Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, He Yi, Jia Zhangke, Zhang Ming...) močnejša kot kadarkoli prej in se je do neke mere že legalizirala, pa uradni kazalci filmske produkcije v zadnjem letu kažejo velikanski upad: od povprečno stopetdesetih produkcij, kolikor jih je nastajalo v zadnjih letih, jih je bilo lani skoraj za polovico manj. Pri dobri tretjini gre vselej za kmetijske in izobraževalne filme, tako da v resnici preostane nekje okoli štirideset igranih filmov. Poleg deficita same domače produkcije pa je silen upad zaznaven tudi pri obisku kinematografov – razlog za to je morda v rigidni distribucijski politiki, ki na trg spusti deset neškodljivih tujih (hollywoodskih) filmov in le peščico domačih, ki se z izjemo Zhanga Yimoua ponavadi izkažejo za nerentabilne. Na drugi strani pa vse več šolanih filmskih ustvarjalcev dela za mamutsko kitajsko državno televizijo CCTV, ki gledalcu dejansko nudi večjo izbiro – kodirani šesti program je specializiran za predvajanje filmov, ki jih ponavadi ni mogoče videti v kinu. Tja tako zahaja le še urbana mladina, za katero je kino postal predvsem sinonim ameriške masovne kulture.

Položaj kitajske kinematografije je torej dokaj alarmanten, vendar perspektiva avtorskega filma na Kitajskem nikoli ne bi mogla biti bolj optimistična: dva nova filma ima Zhang Yimou (*No One Lost* ter *My Mother and my Father*), prav tako tudi Zhang Yuan (*My Seventeen Years*, *Crazy English*) in Jiang Wen (*Prisoners of That War*)... Poleg tega bo z letošnjim letom pekinški filmski studio prvič začel producirati tudi nizkoprorračunske filme mladih, tudi neveljavljenih avtorjev. Poleg Wanga Xiaoshuaija

bodo do prvega celovečerca tako prišli Guan Hu, A Nian in Tian Xi. Slednji je v svoji rodni vasi v Hunanu že posnel material za celovečerni film, bizarno zgodbo o ustreljenem kriminalcu, ki se reinkarnira v prašiču. Ko nas je zanimalo, kako mu je uspelo posneti 'za Kitajsko tako očitno neprimeren' material in to pred očmi policije, ki ni bila le prisotna na prizorišču snemanja, pač pa je v filmu celo zares igrala, je odvrnil, da je v domačem okolju slaven in spoštovan. Tako in tako pa nihče ne bi pomislil, da nima dovoljenja za snemanje česa podobnega... Na prizorišču so torej novi, prodorni režiserji, ki jih znotraj označbe 'šesta generacija' v veliki meri družijo le zelo unikatno izdelana intimna atmosfera in preokupacija z manj lagodnimi vidiki kitajskega vsakdana: Xiao Wu, *Artisan Pickpocket*, (1998), Jiaja Zhangkeja, *Rainclouds over Wushan*, (1996), Zhanga Minga, *The Girl From Vietnam*, (1995–1998), Wanga Xiaoshuaija, *The Postman*, (1995), Heja Yija, *The Scenery*, (1996–1999), Zhaja Yisonga. Nemara bi lahko dodali še Li Hong, mlado diplomantko Pekinške Akademije s simpatičnim prvencem *Tutor*. Od vseh naštetih lahko v prihodnosti pričakujemo dobre izdelke.

Seveda pa film na Kitajskem ne izhaja le iz pekinških studijev. Xi'anski filmski studio in njegov upravitelj Wu Tianming, ki je v osemdesetih odločilno pripomogel, da sta Zhang Yimou in Chen Kaige kljub napetim odnosom z oblastjo lahko še naprej snemala, danes gosti Imar Films, kitajsko-ameriško produkcijsko hišo pod vodstvom Petra Loehra, ki se je specializirala za tenkočutne urbane drame. Zaenkrat sta v njegovi produkciji nastala dva filma, *Spicy Love Soup* Zhianga Yanga, ki je bil l. 1997 tretji v dobičku od prodanih vstopnic ter *A Beautiful New World* Shija Run Jiuja, moderno komedijo

Tian Zhuangzhuang



fotografije z videa
Nil Baskar, Ciril Oberstar

nravi, ki se odvija v Šanghaju. Trenutno v produkciji Imarja nastaja tretji film, *The Shower*, zopet v režiji Zhianga Yanga. Strategija hiše je sicer preprosta: ker na Kitajskem hodi v kino predvsem urbana mladina in bolj razgledana populacija srednjih let, je potrebno filme iztrgati vaškemu okolju in napolniti z bolj všečnimi atributi mestnega življenja. V filmu *A Beautiful New World* se tako v stranski vlogi pojavi tajvanski pop zvezdnik Wu Bai. Kljub strogi logiki ciljne populacije in dokaj povprečnim izdelkom prizadevanja Imar Films gotovo niso nepomembna, saj predstavljajo možno formulo majhnih, s tujim kapitalom podprtih produkcijskih hiš, ki jih ne omejujejo distribucijske kvote za tuje filme in niso pod direktnim nadzorom državnih institucij.

Toliko o trenutnem položaju kitajske kinematografije iz oddaljenega horizonta – seveda gre bolj za kratek oris, kot za dokončno evaluacijo. Dokler filmov mladih režiserjev šeste generacije in kitajskega filma na splošno ne bo mogoče bolj pogosto videti tudi pri nas, bodo 'novi premiki' v kitajskem filmu v tem prostoru prvenstveno razumljeni kot eksotičen pojav.

TIAN ZHUANGZHUANG V PEKINŠKIH STUDIJIH

Na licu mesta pa smo se imeli lani avgusta in septembra priložnost pogovarjati s Tianom Zhuangzhuangom in Wangom Xiaoshuaijem. Prvi je poleg bolj slavnih kolegov Zhanga Yimouja in Chena Kaigeja eden najvidnejših predstavnikov režiserjev pete generacije (*Modri zmaj / Blue Kite*, 1993), zadnjih pet let pa je kot producent, koordinator in moralna avtoriteta tudi ena ključnih oseb v vrstah kitajske neodvisne in avtorske filmske produkcije. Njegov urad, lociran na enem stranskih dvorišč kompleksa pekinških studijev, med kupi odslužene filmske scenografije in studijsko konjušnico, kjer redijo konje za zgodovinske teve serijale, se sicer preživlja s produkcijo teve reklam, a presežke dobička vlaga v infrastrukturo in projekte napol legalnih režiserjev, kot denimo Wanga Xiaoshuaija. Tian Zhuangzhuang je tako v zadnjih letih postal nekakšen boter šeste generacije, ki si je v odnosih z oblastjo ustvaril določeno mero suverenosti. Leta 1995 je tako dosegel, da je Filmski Biro Wanga umaknil s črne liste in mu nato omogočil produkcijo filma *The Girl from Vietnam*. Z njim smo se srečali septembra, prav v dneh, ko je njegov tovariš iz študentskih let Zhang Yimou na velikem dvorišču Prepovedanega Mesta postavljaj *Turandota*, ekskluzivno operno superprodukcijo, po ceni kart sodeč (med 300 in 2000 dolarji) namenjeno kitajskim *nouveaux riches*. Pisarna Tianove produkcijske hiše je v primerjavi z monumentalnim miljejem stare palače dajala kar pravi videz garažne produkcijske hiše, skrite pred nadležnimi pogledi ali sosedi. Na steni nad Tianom visi plakat: *Raging Bull*, za našimi hrbti se smukajo tehniki s snemalno opremo. Pozneje ugotovimo, da tudi logotip podjetja vsebuje bikove rogove ter da je po policah pisarne posejanih nekaj miniaturnih bikov v različnih položajih. Pod pritiskom časa se zapletemo v krajši pogovor, ki se suče predvsem okoli delovanja kitajskega cenzurnega aparata, tj. Filmskega urada (China Film Bureau). Tian je leta 1982 diplomiral na Pekinški Filmski Akademiji in je od takrat posnel devet filmov. Predvsem je treba omeniti *On The Hunting Groung*, (1985), in pa *The Horse Thief* (1986), pol-dokumentarna prikaza življenja etničnih manjšin –

Mongolov in Tibetancev, ki sta marsikoga presenetila s surovim naturalizmom in ekspresivno poetiko. Nato se je vrnil v urbano okolje in naredil *Rock n' Roll Youth*, (1986–1989), ki ga je Filmski biro zadržal za tri leta, v naslednjih treh letih pa še *Laoshi – Gushi Yiyuan* ter *Illegal Life*. Z nobenim od njih ni bil pretirano zadovoljen, dokler ni leta 1993 posnel odličnega *Modrega zmaja*, pretanjeno dramo o družini med kulturno revolucijo, ki na intersubjektivnem nivoju in odrešena vsakršnega sentimentalizma tematizira vdor politike v neko družinsko intimo. Film pri Filmskem biroju seveda ni vzbudil navdušenja, vendar je nekako preživel neokrnjen. Od leta 1993 pa

Tutor
Li Hong



cenzura poostri svoje postopke; med prvimi se istega leta na črni listi znajdeti Zhang Yuan s svojimi *Beijing Bastards* in naslednje leto Wang Xiaoshuai (a.k.a. Wu Ming)s filmom *Frozen*.

Če je bil v osemdesetih pritisk cenzure še bolj fleksibilen, saj ni bilo neke enotne filmske zakonodaje, kar je denimo Tianu omogočilo posneti filma, kot sta *On the Higher Ground* in *The Horse Thief*, pa je bilo leta 1991 sprejeto določilo, ki je konkretno definiralo, kaj in kako kitajski film še sme prikazati; povzročilo je kopičenje imen na črnih listah, zaplembe potnih listov in v skrajnih primerih tudi hišne pripre (ki je za kratek čas doletel Zhanga Yuana po *East Palace, West Palace*). Določilo vsebuje štiri bistvene točke: kritika oblasti, nasilje, spolnost in 'za Kitajsko neprimerna vsebina'; slednja po Tianovem mnenju predstavlja namerno neoprijemljivo postavko, ki lahko vselej pomeni karkoli, cenzorjem pa omogoča zadnji vzvod kontrole, če so vsi prejšnji že ovrženi. Na splošno pa je odločitev o tem, kaj bo cenzurirano in kaj ne, prepuščena osebni presoji štirih cenzorjev, katerih mnenja se med seboj pogosto zelo razlikujejo in celo spreminjajo.

No, kot že rečeno, bo pekinški filmski studio letos producirjal poceni filme več mladih režiserjev, s čimer si je 'šesta generacija' tudi simbolno izbojevala legalen status. To zagotovo ne pomeni konec preglavic s Filmskim uradom, povsem verjetno pa je, da bo večje število produciranih filmov zmanjšalo njegov pritisk in ponudilo tudi več alternativnih formul za prihodnost tako avtorskega kot *mainstream* filma. Zasluge Tiana so pri celem razvoju dogodkov neizpodbitne. Če ga imajo predstavniki šeste generacije za svojega botra in ga teoretiki in kritiki razumejo kot 'most med dvema zelo različnima generacijama znotraj enega zelo istega sistema', se je nam porodila analogija z



J. P. Melvilleom, ki je na soroden način servisiral francoski novi val. Kakorkoli že, tega mu nismo omenili, na vprašanje, kje so njegovi novi filmi, pa nam je odgovoril, da ostaja njegova intimna želja ekranizacija novele *Eyes on Fire* sodobnega tibetanskega pisatelja Chena Ai Luoja.

WANG XIAOSHUAI V JAMM HOUSE

Z mladim režiserjem smo se srečali v enem trendovskih jazz lokalov na Sanlitunu, aleji v diplomatskem delu mesta, kjer se tujci zabubljajo v svoje majhne enklave z vso pripadajočo neokolonialno navlako: bistrojčki, francoskim kruhom, sladicami in siri... V bližini je francoski licej, kjer se vsak torek zvečer vrtijo tuji filmi – na naše veselje je na sporedu tudi Godardova *La Chinoise*...

Wang je leta 1989 diplomiral iz režije na Pekinški filmski akademiji. Ker se je moral kot vsi diplomanti po končanem študiju zaposliti v filmskem studiu, z generacijo iz leta 1989 pa zaradi junijskih dogodkov nihče ni hotel imeti opravka, je končal v nekem studiu v Fujianu, kjer leto in pol ni počel nič. Tudi zato, ker se v tem obdobju na Kitajskem ni kaj dosti snemalo.

Do danes je posnel tri filme: prvenec *The Days*, (1993), intimno č/b miniaturo o zaljubljenem pekinškem paru, *Frozen*, 1994–95, ki sledi življenju sodobnih pekinških umetnikov in *The Girl From Vietnam*, cenzurirano in razblaženo podeželsko dramo o prostituciji. Poleg Zhanga Yuana je morda tako prav Wang Xiaoshuai drugi paradigmatični režiser 'šeste generacije' – četudi tej označbi nihče ne pripisuje tako koheziivnih konotacij kot na primeru 'pete'. Paradigmatičen morda zato, ker sta tako on, kot še posebej Zhang do neke mere izšla tudi iz gibanja leta (1989), da bi po desetih letih diskontinuitete in nenehnih težav z oblastjo danes dosegla skorajda zakonit umetniški status.

Ker je pogovor tokrat tekkel bolj organizirano, objavljamo nekaj zanimivih odlomkov.

Kdaj in kako si se odločil, da boš stvari 'vzel v svoje roke' in snemal filme v lastni produkciji?

Vsi, ki smo končali študij leta 1989 – ne le študentje filmske akademije, temveč tudi mnogi novinarji in raznovrstni umetniki –, smo se že v času študija zelo povezovali, delali in snovali stvari skupaj. Zlasti režiserji smo se videli kot logično nadaljevanje pete generacije, Zhanga Yimoua ter Chena Kaigeja, in smo želeli tudi sami čimprej vstopiti v dogajanje. Imeli smo občutek, da je nastopil naš čas. Ker pa nam država ni dala priložnosti, smo se stvari lotili sami. Sam sem se leta 1993 vrnil v Peking, da bi pričel delati svoje stvari in takoj padel v ta krog neodvisnih ustvarjalcev. Začel sem z majhnimi, kratkimi filmčki. Denar sem vlagal sam, pomagalo mi je nekaj dobrih prijateljev. Spoznaval sem mnogo različnih ljudi, ki so na različne načine lahko pomagali pri ustvarjanju filmov. Šlo je za nek nov in svež pristop k filmu, vsaj za Kitajsko – s skoraj nič denarja in mnogo volje smo lahko snemali karkoli, nobenih omejitev nismo več imeli, ukvarjali smo se s temami, ki so se dotikale nas samih, naših življenj...

Nam lahko razložiš, odkod izvira ta delitev na generacije, po kateri ti pripadaš že šesti? So to izumili kitajski teoretiki?

Ja, to so pričeli uporabljati v osemdesetih, z nastopom Zhanga Yimoua in Chena Kaigeja, ko so ugotovili, da je to neka nova vrsta filma in so jo morali nekeke ločiti od tiste stare. Nato so nekako šteli dekade in ugotovili, da gre za peto generacijo... Sam osebno mislim, da jaz in moji kolegi ne sodimo v neko šesto generacijo; še več, mislim, da našega početja zaenkrat še ni mogoče poimenovati na tak način. Razen istega obdobja, v katerem smo se pojavili, nimamo nekih stilskih sorodnosti ali česar koli podobnega. Zaenkrat še nismo našli smeri, cilja, do katerega bi naša kreacija vodila, kot je to že uspelo peti generaciji. Vse to še iščemo.

V kakšnih odnosih ste? Imate stike, sodelujete?

Z Zhangom Yuanom sem delal čisto na začetku, pomagal mi je pri snemanju *The Days*, a se nekako ni obneslo. Kasneje pa sem mu napisal scenarij za njegov prvi film *Mother*, leta 1990... Sodelovanja je bolj malo, vsak ima svoje zgodbe in svoje probleme z denarjem. Najvažnejše pa je seveda sodelovanje z vlado! (ha, ha...)

No, prav to nas zdaj zanima... Lahko bolj podrobno razložiš svoje izkušnje s cenzurnim aparatom, Filmskim uradom?

Za *Girl from Vietnam* sem predložil scenarij Filmskemu uradu, ker je bil film legalen, v produkciji pekinškega filmskega studia – ta me je predtem tudi spravil s črne liste, predvsem zahvaljujoč trudu Tiana Zhuangzhuanga. Že s samimi scenarijem niso bili kaj prida zadovoljni, hoteli so, da spremenim naslov, ker Kitajska še danes ne priznava obstoja Vietnama, kar je povsem absurdno, nato pa jih je zmotila še sama vsebina, za katero se jim je zdelo, da življenje opisuje na nedopustno moreč in težaven način, v nasprotju s svetlim optimizmom, ki mora vladati v vsakršnem predstavljanju življenja Kitajcev. Težava je v tem, da so za državo velik problem stvari, ki se jih med samim pisanjem scenarija ali snemanjem niti ne zavedaš, četudi se sploh nočeš dotikati kontroverznih tematik, temveč se želiš le soočiti z nekimi sodobnimi in življenjskimi situacijami, ki jih najdemo na Kitajskem. Trajalo je eno leto, da so odobrili scenarij,

Wang Xiaoshuai

nato pa še tri leta, da se je film končno smel začeti prikazovati.

Kaj pa med samimi snemanji? Kako izgleda ta mestna ilegala, kako posnameš film v mestu brez dovoljenja oblasti?

Delamo hitro, vse je prej zelo premišljeno, dosti vadimo. Ko pa nekam pridemo, takoj razložimo, da smo študentje iz Akademije in se trudimo vzbujači čimbolj amaterski videz. Rečemo, da bi radi pač nekaj posneli in da imamo dovoljenje. Potem hitro delamo in če opazimo, da nekaj ni v redu, v naglici zapustimo prizorišče...

Ko smo snemali *Frozen*, smo bili na neki lokaciji: kratka in ozka uličica v mestu, v neposredni bližini majhne policijske postaje. O snemanju nismo nikogar obvestili, prizor pa je bil tako in tako čisto kratek. Komaj smo postavili sceno, se je prikazala policija in hotela vedeti, kdo je odgovorni. Jaz sem bil producent, scenarist in režiser – torej odgovorni. Šel sem na razgovor k šefu postaje, ki je hotel vse vedeti. Ker se nisva mogla dogovoriti o ničemer, sem preprosto zavlačeval pregovarjanje tako dolgo, dokler zunaj ekipa ni na hitro posnela prizora. Nato smo pač šli, rekli smo, da smo si premislili, ampak da se bomo nekemu pritožili...

Kako pa je z vašimi ekipami? So to prijatelji iz študentskih let? Se dogaja, da kdo noče sodelovati z vami, ker bi mu to povzročilo težave?

Glavna igralka v *The Days* je bila slikarka, ki ne sme več igrati v filmih, četudi tega tako in tako ne počne. Vsem igralcem v *Frozen* so prepovedali nadaljnje sodelovanje z mano. Če bi še kdaj igrali v mojih filmih, bi jim verjetno prepovedali, da se pojavijo v kateremkoli filmu. Snemalci in tehniki nimajo takšnih težav, njih pustijo pri miru.

Kako vidiš nastanek neodvisnega filma na Kitajskem? Se ti po svoji naravi zdi primerljiv z neodvisnim filmom v ZDA ali Evropi, ali pa je nastal čisto spontano?

Ko smo bili še mladi, Kitajska nikakor ni vlagala veliko denarja v filme in njihovo ustvarjanje – vladalo je prepričanje, da je film umetnost, ki se jo da ustvarjati z malo denarja. Prav to prepričanje je na začetku motiviralo tudi nas, danes pa tega mišljenja na Kitajskem primanjkuje, kot primanjkuje tudi kvalitetne filmske umetnosti...

Tudi v moji generaciji mnogo ljudi razmišlja na ta način: dobiti čimveč denarja in posneti čim večji film, čeprav vsebina postane manj pomembna, da le uspeš. To pa je zagotovo vpliv zahoda: vse več filmov želi prikazati svoj lasten karakter, vse manj pa se jih ukvarja z značajem in problemi resničnih ljudi. Zato danes na Kitajskem primanjkuje dobrih filmov.

Pa čutiš kakšno zavezanost do starih režiserjev, do njihovega socialnega čuta, ki je bil vedno v prvem planu, in njihovega načina pripovedovanja zgodbe? *Spring In A Little Town* Feija Muja. Film, ki se ukvarja z reformo družbe, a v ospredje postavi odnos med spoloma, prek katerega se potem razrešijo vsa socialna in vsa intimna vprašanja. To je eden mojih najljubših filmov in mislim, da je še danes, ko smo tudi na neki družbeni prelomnici, zelo aktualen...

Zdi se mi, da ima kitajski film neko značilnost. Ko se v nekem obdobju z zgodovino nekaj dogaja, se kitajski film s tem intenzivno ukvarja. Vsi režiserji pete generacije so se tako mnogo ukvarjali s kulturno

fotografije z videa
Nil Baskar, Ciril Oberstar



revolucijo, ki so jo osebno in zagotovo tudi intenzivno preživljali – prav ko so bili stari 18, 19 let, je šla Kitajska skozi velike spremembe in odtod so tudi črpali silovitost v prikazovanju tega obdobja. Režiserji šeste generacije bi se prav tako lahko ukvarjali s to temo, ker smo tudi mi preživeli zgodnja leta našega življenja v tem obdobju, vendar smo od njega že precej odmaknjeni.

Kaj mora torej najti šesta generacija, da bo lahko prepustila mesto sedmi?

Hmm. Režiserji pete generacije so poiskali mesto v svetu filmske umetnosti, postali del njene zgodovine, pridobili so si tudi odobravanje občinstva. Šesta generacija pa še išče svojo pot, kar je v mnogočem povezano z novim pojmovanjem kitajskega filma, ki postaja industrija, se komercializira... Ne vem, kaj moramo storiti, in ne, kaj bomo našli...

Hvala za pogovor.

Enako..

