

# D-DAY V RAZISKOVALNI

andrej šprah



Zahodno od tirov

Pred štirimi leti smo na straneh *Ekrana* v članku "D-Day: visoka šola dokumentarnega filma" zapisali, da se ob zaključku tretje sezone temat-  
skih večerov projekta D-Day v dvorani Slovenske kinoteke z neigranimi  
filmi Michelangela Antonionija napoveduje obetaven začetek njegovega  
nadaljevanja. Predstavitev Antonionijevih dokumentarističnih avantur  
se je odvrtela pod zaporedno številko 20, v nadaljevanju pa se je projekt  
razmahnil do tolikšne mere, da se je celo nehal "prešteti" in postal sa-  
moumevni, nepogrešljivi dejavnik kinotečnih "specialnih" programov.  
Zagotovo pa se je uresničila omenjena napoved (o) obetavnosti, saj so  
se med Antonionijevo *Kitajsko* (Chung kuo China, 1972), ki je začela D-  
Dayevsko sezono 2000/2001, in Wang Bingovim *Zahodno od tirov* (Tie  
Xi Qu, 2003), s katerim se je sklenila dokumentarna bera kinotečnega  
programa 2003/2004, zvrstilo zavidljivo število presežnih dokumenta-  
rističnih del, ki jim (za)ključni film obdobja samo še krepi vznemirljiv  
pridih ažurnosti, aktualnosti ter poudarja zavidljivo raven kuratorske  
erudicije in kondicije. Wang Bingov nenadkriljivi prvenec je namreč de-  
lo, ki, med drugim, podeljuje prav poseben pečat razvoju kitajske neod-  
visne dokumentaristike. Ko je leta 1997 na pariškem Festivalu du Réel  
prejel grand prix Kitajec Duan Jinchuan za film *No 16 Barkhor South  
Street* (Ba kuo nan jie shi liu hao, 1996), je bil to znak, da je tudi kitajski  
dokumentarni film potrkal na glavna vrata zahodne festivalske orbite –  
območja, kjer se je že dodobra udomačil njegov fikcionalni "veliki  
brat". Danes, ko imamo z Wang Bingovo monumentalno raziskavo živ-  
ljenja v sodobni Kitajski *Zahodno od tirov* pred sabo enega najvznemir-  
ljivejših filmskih podvigov z začetka drugega stoletja sedme umetnosti,  
pa je smiselno poudariti, da se leto 1997 umešča prav na sredino obdobja,  
v katerem celinska Kitajska predstavlja eno vitalnejših izpostav doku-  
mentarističnih zavzemaj sočasnosti. Kitajska nefikcionalna produkcija,  
neizbežno zaznamovana s krvavo dramo na Trgu nebeškega miru 4. ju-  
nija 1989, si je doma in po svetu zagotovila prepoznavnost v pojmov-  
nem določilu *novi kitajski dokumentarno gibanje* oziroma preprosto  
*novi dokumentarno gibanje*. Vendar pa je bila njena zvrstna specifi-  
ka pogosto relativizirana v posploševanju, v katerem so pod širši kontekst  
mednarodno (najbolj) uveljavljene generacijske opredelitve *šesta genera-  
cija* kitajskih filmskih ustvarjalcev povzemali tudi dokumentariste. Za  
razrešitev konstantnih dilem, ki se nanašajo na fenomen "generacijskega

označevalca" v kitajskem filmu, sodi med najrelevantnejše sogovornike  
zagotovo Dai Jinhua, ena najprodnostnejših kitajskih intelektualk. Njen  
poglavitni teoretski in družbeno-kritični interes je usmerjen k vprašan-  
jem sodobnega filma, literature in kulture nasploj; v presvetljavi njenih  
prodornih analiz pa najdemo večino ključnih umetnostno-kulturnih  
vrenj osemdesetih in devetdesetih let – obdobja izrazitih in daljnosežnih  
ustvarjalnih prelomov, prepodobov, streznitev, resignacij in revitalizacij.  
V enem svojih osrednjih "filmskih" esejev avtorica poudarja, da se je v  
intelektualnih krogih Kitajske generacijsko opredeljevanje filmske de-  
javnosti predvsem s pojmom *pete generacije* zakoreninilo do tolikšne  
mere, da vse bolj postaja samo sebi namen. Kajti, če je bila v predhodnih  
generacijskih določilih še upoštevana nekakšna "notranja logika" ozna-  
čevanja na osnovi sorodnih kreativnih, tematskih oziroma družbenih  
aktivnosti, ali pa vsaj kronološka zaporednost nastajanja del, je bila v  
svojevrstnem kulturnem vakuumu, ki je sledil "streznitvi" po tianan-  
menskih dogodkih, *šesta generacija* enostavno predpostavljena, še pre-  
den je dejansko "nastopila". "Ne samo, da je poimenovanje šeste ge-  
neracije *prehitelo svojo lastno prakso: njen diskurz vse do danes ostaja  
pasti lingvističnih ekskurzov v iskanju označenega ali označevalca. Šesta  
generacija* potemtakem predstavlja zapleten kulturni fenomen,  
opredeljen z različnimi nazivnimi, diskurzivnimi, kulturnimi in ideološ-  
kimi zastranitvami. Obstaja vrsta oznak, ki se nanašajo na pojem *šeste  
generacije* oziroma se z njim prekrivajo: 'kitajski filmski underground'  
ali celo 'kitajski disidentski film' sta dva označevalca, popularna v evro-  
ameriških krogih; na celinski Kitajski so ključne značnice 'neodvisni  
filmski ustvarjalci', 'neodvisna filmska produkcija', 'novi dokumentar-  
ni gibanje'. Med študenti letnika 1985 in 1987 pekinške filmske akade-  
mije so se uveljavile oznake 'novi imaginistični gibanje', 'situacijski film'  
(kot ilustracija kulture 'novih eksistenčnih pogojev') in 'novi urbani  
film'. Opredelitve v Hong Kongu in na Tajvanu pa govorijo o 'celinskem  
filmskem undergroundu' ali kar preprosto o 'sedmih gospodih'.<sup>1</sup> Pri-  
čujoča mnogo-pojmovnost že sama po sebi priča o kompleksnosti  
problematike fenomena *šeste generacije*. A dejstvo je, da tovrstna klasi-  
fikatorična načela v bistvu predstavljajo pripomoček, s katerim se je tako  
kitajska kot tudi mednarodna intelektualna srenja navadila pod eno sa-  
mo – to pot izrazito preozko – označevalno določilo "pomesti" celotno

# SFERI

## zahodno od tirov: kitajska v subjektivnem objektivu



dejavnost bogato razvejenega filmskega dogajanja. V sinonimni generacijski z(a)vezi tako obravnavajo vsaj tri temeljne filmske ustvarjalne tendence po-tiananmenskega obdobja, ki se včasih sicer prepletajo, pogosto pa si tudi povsem nasprotujejo. Na eni strani imamo neodvisne avtorje kot (zgodnji) Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, Jia Zhangke<sup>2</sup>, He Jianjun, Li Yu, Wang Chao itn., ki si sredstva za svoje nizkoprorračunske igrane filme, s katerimi se ne ozirajo na "uradno" produkcijo in cenzorski sistem, zagotavljajo sami ali s pomočjo evropskih kulturnih skladov. V drugo kategorijo sodijo mladi filmarji, ki so diplomirali med leti 1989–1991 in od začetka delujejo znotraj državnega produkcijskega sistema, npr. Hu Xueyang, Lou Ye, Zhang Ming idr. V tretji skupini pa se nahajajo dokumentaristi, ki so se na začetku devetdesetih "osamosvojili" izpod patronata osrednje kitajske državne televizije (CCTV) in močnejših pokrajinskih TV-centrov, ki so do tiananmenskih dogodkov predstavljali edino območje, v katerem je na celinski Kitajski sploh obstajala dokumentarna produkcija. V kontekstu našega razmišljanja nas seveda najbolj zanima dogajanje na slednjih koordinatah, ki predstavljajo tudi iniciacijsko območje *novega kitajskega dokumentarnega gibanja*.

Ključni – v zahodni hemisferi jezikovno dostopni – raziskovalci zasnove *novega dokumentarnega gibanja* so si kljub nekaterim periodizacijskim ali faktografskim razhajanjem edini v predpostavki, da njegove inavguracijske vzgibe predstavljajo predvsem trije osnovni dejavniki.<sup>3</sup> Na prvo mesto tako soglasno uvrščajo Wu Wenguangov "neinstitucionalni" prvenec *Bumming in Beijing – The Last Dreamer* (Liulang Beijing – zuihou de mengxiangzhe, 1990), ki obravnava prosti tek vsakdana skupine umetniških "vagabundov", ki so jih na svojem socio-kulturnem obrobju pustila pozna osemdeseta leta. Wu Wenguang je bil sam v bistvu eden izmed njih, saj je potem, ko se je za ceno neodvisnosti leta 1989 odrekel delu televizijskega novinarja, živel in snemal dejanskost svoje "pocestne" generacije. Skupino pekinških nomadskih umetnikov, najbolj znanih po "Yuanmingyuanski slikarski vasi" v parku Yuan Ming Yuan na obrobju prestolnice, so sestavljali avtorji raznorodnih kreativnih praks – od rock glasbenikov, likovnih umetnikov, avantgardnih pesnikov, nerealiziranih pisateljev, umetniških fotografov, eksperimentalnih gledališčnikov ... do samih filmarjev. Ti ustvarjalci praviloma niso imeli stalnega

prebivališča v prestolnici, niso imeli rednih služb ali stalnih dohodkov, kar pomeni, da je bila revščina njihov nenehni spremljevalec. "Očitno je bilo tisto, kar jih je gnalo v življenje na begu, veliko bolj stvar posvečenosti kakor materialne potrditve – nekakšne negotove sanje. V nekem smislu so predstavljali avtentičnega novega človeka novega obdobja." (Dai 2002: 85) Drugo ključno razvojno dejstvo predstavlja dokumentaristični projekt *Tiananmen Square* (Tiananmen, 1988–1991), ki je nastajal kot TV-serial v programski shemi CCTV. V njegovi avtorski navezi sta sodelovala scenarist Shi Jian in režiser Chen Jue. Metodološki pristopi serije so zajemali značilnosti, ki so bile v bistvu integralni del prevladujočega diskurza kitajske dokumentaristike, vendar pa je bilo v njih že zaznati težnjo, da bi dokumentarni elementi presegli neobhodno politično kontekstualizacijo. Skozi svojevrsten način pristopa k "običajnemu človeku" v več kot sto intervjujih s prebivalci različnih družbenih slojev, ki so živeli ob Tiananmenu, sta avtorja poskušala izpostaviti predvsem tiste posameznike, ki naj bi predstavljali možne glasnike sprememb. Ko pa so krvavi dogodki na Trgu nebeškega miru pretresli svet, se je odnos do "svobodnega izražanja" osebnih mnenj, izkušenj in pogledov na vsakdanjost radikalno zaostрил. Mlada avtorska ekipa, ki se je očitno zavedla, kaj ima v rokah, ni hotela pristati na "uradne", restriktivne pogoje in se je "osamosvojila". V postprodukciji med 1990 in 1991 se je tako tisto, kar je bilo nekoč "nosilec mainstreamovske produkcije in njenega diskurza" (Dai) odločilo zavzeti položaje "nove marginalnosti". Oziroma še mnogo več. Leta 1991 sta Shi Jian in Chen Jue ustanovila "mladinsko eksperimentalno filmsko skupino strukturnega valovanja"<sup>4</sup>, zasnovovala novo kitajsko dokumentarno gibanje in organizirala seminar o "novih pekinških dokumentarcih". Leta 1992 pa je bil *Tiananmen Square* prikazan kot neodvisni projekt v kategoriji azijskega filma na Hongkonškem filmskem festivalu. Tretji "zagonski moment" je tako logično predstavljalo delovanje znotraj gibanjske zasnove eksperimentalne skupine, in sicer v obliki filma *I Graduated!* (Wo biye le, 1992), ki ga je podpisal Shi Jian. Film se osredotoča na zadnje študentske dni diplomantov v letu 1992, posameznikov torej, ki so junija 1989 študirali na pekinški in quinguhanski univerzi. Razmišljanja mladih o njihovih neposrednih problemih in hrepenenjih, kombinirana s spomini na študentsko gibanje in tiananmenski masaker, so dobrodošlo nadgra-

jevana z režijskimi intervencijami, ki opozarjajo na ključne vidike vzdušja med intelektualno mladino. "Namesto da bi izpostavljala brazgotine, s katerimi je mlade zaznamovala zloraba oblasti, film razgrinja nepričakovano duhovno zapuščino in raziskuje psihološki svet neposrednih žrtev. Sooča nas s prelomnim dejstvom, da je pogled običajnih ljudi prvič postal sestavni del pripovedi o sklenjenem zgodovinsko-družbenem dogodku." (Dai 2002: 87)

Orisani dejavniki geneze novega dokumentarnega gibanja so poleg svoje iniciacijske vloge predstavljali tudi temelje, na katerih se je začela odvijati bogata dokumentaristična produkcija. Čeprav morda v očeh "Zahodnjaka" metoda intervjujev, ki je najodločnejše zaznamovala prvi val po-tinananmske dokumentaristike, predstavlja svojevrsten kreativni arhaizem, pa je v aktualnih okoliščinah na celinski Kitajski pomenila revolucionarno osvoboditev izpod televizijskega jarma izključne zapovedi scenaristično docela premišljene zasnove "ilustriranega predavanja" t. i. filmov z "izbrano vsebino" (*zhuantian pian*). Bistvenega pomena je namreč dejstvo, da je bilo mogoče zdaj v filmih prvič zaslišati glas dotlej brezimnega, brezosebnega, brezpravnega – običajnega – človeka. Morda bi bilo pretirano trditi, da je zasnova novega dokumentarnega gibanja predstavljala široko razvejen razmah neinstitucionalne dokumentaristike, nesporno pa je dejstvo, da se je znotraj omejenih neodvisnih možnosti razvojna linija drugega kitajskega dokumentarca odločno stopnjevala tako v formalnih in vsebinskih kakor tudi v tehničnih razsežnostih. Na formalni ravni je bil izhodiščni "intervjujski" princip na eni strani kmalu deležen nadgrajevanja z vizualnim poetiziranjem, na drugi je bilo zaznavno postopno nagibanje k strategijam *direktnega filma* oziroma *cinéma vérité*, ki pa so bile neredko podvržene določenemu preigravanju registrov različnih kreativnih prijemov v svojevrstni formalni mnogoplastnosti "nečistega filma", umanjala pa niso niti določila dandanes še kako aktualnega *performativnega dokumentarca*. Živahna, poglobljena in angažirana dokumentaristična scena, ki je bila v ustvarjalnih pristopih zavezana določeni širokospektralnosti, je v svojem gibanjskem določilu delovala izrazito "avtodidaktično", tako da so že kmalu po letu 2000 njeni stvaritveni vrhunci kulminirali v sinhronizacijo z nekaterimi najradikalnejšimi prijemi v sodobnih dokumentarnih raziskavah. Če se ozremo na same razvojne etape, lahko vidimo, da izboren primer prve metodologije – "nadgradnje" intervjujskega principa neposrednih pričevanj – predstavlja, denimo, 1966, *My Time in the Red Guard* (1966, Wo de hongweibing shidai, 1993) Wu Wenguanga in *Out of Phoenix Bridge* (Hui Dao Fenguang Qiao, 1997) Li Hong. Wu Wenguang v svojem drugem filmu razmišljanja petih nekdanjih rdečearmejcev (med njimi tudi slovitega režiserja Tian Zhuangzhuanga, ki predstavlja "manjkajoči povezovalni člen" (Baskar) med *peto* in *šesto generacijo* kitajskih filmarjev) prepleta z "uradnim" arhivskim gradivom o slavni armadi v času kulturne revolucije in kontrapunktira s posnetki ženske rock-skupine Cobra, ob preigravanju komada 1966, *Red Train*, ter izpostavlja lastno pozicijo v kulturni alternativi prestolnice. Dokumentarni prvenec Li Hong pa je delo, v katerem mlada avtorica trenutke pričevanj o intimni in emocionalni osvoboditvi svojih vrstnic, ki jih po kratkem obdobju začasnega dela uličnih prodajalk ali služkinj v Pekingu čaka vrnitev v rigidno patriarhalno brezizhodnost obubožane hunanške pokrajine, kombinira z napismi, s katerimi pojasnjuje vidike lastnega odnosa s protagonistkami ... S stvaritvenimi predpostavkami *cinéma vérité* se najodločnejše spogledujejo Duan Jinchuan v *No 16 Barkhor South Street*, Jiang Yue v *This Happy Life* (Xing fu sheng huo, 2002), ali pa Li Hong v svojem drugem filmu *Dancing With Myself* (He Ziji Tiao Wu, 2002). Duan Jinchuan v direktnem soočanju obravnava življenjski tok v eni izmed mnogih "krajevnih skupnosti" kot temeljni

"upravni enoti", ki je v območju Lhase, kjer se film odvija, specifična zaradi določene napetosti med kitajskimi uradniki in večinskim tibetanskim prebivalstvom. Jiang Yue nas pritegne v življenjsko neposrednost dveh prijateljev, delavcev na železniški postaji mesta Zhengzhou v pokrajini Hunan. V zvesti kronologiji vsakdanjosti se kmalu izkristalizira njena neizprosna dejanskost, ki odzvanja že iz ironičnega podtona samega naslova filma. Li Hong pa se v obravnavi življenjskih izkušenj naključnih "običajnežev", ki se zbirajo na plesnih urah v javnem parku, osredotoča predvsem na iskanje redkih dragocenih drobcov, v katerih lahko metodologije "direktnosti" kombinira s poetizacijo tistih trenutkov v njihovih običajnih rutinah, ki jih opredeljujejo najsubtilnejša intimna hrepenenja ... Določeni vidiki *preformativnosti* so najizraziteje na delu v filmski "uprizoritvi" geneze istoimenskega gledališkega komada *The Other Bank* (Bi an, 1995), ki je nastajal pod taktirko Jiang Yueja ob asistenci neumornega Wu Wenguanga. Slednji se je s *performativnimi* prijemi, v spregi s specifikom popotnega dokumentarca (*travelogue*), spoprijemal tudi v filmu *Jiang Hu: On the Road* (Jiang Hu, 1999), kjer je s svojo minimalno ekipo preživel obilo časa s "Song and Dance Company" na njihovi ambiciozni turneji po Kitajski. Film ima nemalo sorodnosti s pri nas dobro znanim *Peronom* (Zhantai, 2000) Jia Zhangkeja, ki je sicer fikcijsko delo, a ga – med drugim – odlikuje prav avtorjev pretanjen občutek za zasnovo vzdušja na meji dokumentarnosti. V ključnem segmentu, ki ga opredeljujejo značilnosti svojevrstnega dokumentarističnega avantgardizma aktualnosti, pa nedvomno prednjači osrednji film našega pregleda – *Zahodno od tirov*.

Tehnični razvoj je tudi kitajski neodvisni film – tako v igrani kakor v dejanstveni sferi, ki pa se v najvitalnejših podvigih obravnavanega obdobja najpogosteje tesno prepletata – opredelil do te mere, da se je vpeljava digitalnih tehnologij neredko odrazila v sami kategorizaciji. "Tehnološki" opredelitvi *DV gibanje*, vezani na bliskovit razmah digitalne tehnike, namreč pripada status vzporednega oz. enakovrednega pojmovnega določila med zgoraj izpostavljenimi poimenovanji filmske dejavnosti obravnavanega obdobja. Hkrati pa je prav široka dostopnost novih tehnologij v obliki mini DV-kamer in računalniških montažnih programov omogočila dokončno neodvisnost tudi vsem tistim ustvarjalcem, ki so bili v svojem avtorskem delu še vedno vezani na tehnično podporo televizijskih studiev. Kajti poleg docela neodvisnih avtorjev, ki so do razmaha digitalizacije snemali večinoma na video ali manjše filmske formate, se je, predvsem v drugi polovici devetdesetih, izoblikovala upoštevanja vredna skupina filmarjev, ki so bili redni ali honorarni sodelavci državno sponzoriranih TV-centrov. V tej "*nevsakdanji dialektiki*" (Reynaud) so namreč določene televizijske postaje izkoriščale paradokso zakonsko situacijo, ki je v svojih cenzorskih regulativah zajemala zgolj igrano filmsko produkcijo, in vabile k sodelovanju nadarjene ustvarjalce. Tovrstna izmenjava je mladim avtorjem zagotavljala možnost izpopolnjevalne "prakse" in, kar je bistveno, izven delovnega časa omogočala dostop do "proizvodnih sredstev" za realizacijo lastnih neodvisnih projektov, televizijske mreže pa so seveda ravno tako imele določeno korist od njihove "*kreativnosti in eksperimentiranja*" (Reynaud). Dai Jinhua samo sodelovanje med alternativo in "uradno" televizijo obravnava celo kot pozitivni dejavnik širšega kulturnega pomena, ki je še posebej prišel do izraza ob "vrnitvi" Hong Konga Kitajski leta 1997, ko je privilegij televizijskega pokrivanja "*dogodka stoletja*" v programski shemi CCTV pripadel neodvisnim produkcijskim skupinam.<sup>5</sup> Med pomembnejšimi imeni, ki so delovala v takšni svojstveni TV-koeksistenci, najdemo ob že omenjeni Li Hong vsaj še Li Yu, Kian Jian-ninga, Chen Weijuna, pa tudi Wang Binga, ki je med drugim posnel TV-serial "Campus Affairs" in nekaj prispevkov za serijo "Common

Zahodno od tirov



People's Homestead".<sup>6</sup> V povsem konkretnem ustvarjalnem procesu pa sam "tehnoški vidik" ni pomemben zgolj zavoljo pragmatičnih pogojev dostopnosti in racionalizacije kreativnega razmerja, marveč predstavlja tudi specifično obliko "nove filmske govorice" (Baskar), ki lahko odločno pripomore k določeni "demokratizaciji podobe" (Jia). Ključni dejavnik svojevrstnega osvobajanja je povezan s predpostavko, da ima na videz zgolj praktična odločitev neizbežno "etično in politično razsežnost", o kateri razpravlja, denimo, Nil Baskar, ko poudarja dejstvo "... dialektičnega pomena digitalne tehnologije, ki je vselej hkrati tudi političen, vsaj dokler je 'pravi film' talec določene oblasti". (Baskar 2004: 6)

Med vsebinskimi poudarki novega dokumentarnega gibanja lahko na prvo mesto nedvomno (iz)postavimo dejstvo izpraznjenega prostora časa (Baskar). Občutje izrazite ravnodušnosti v brezizhodnem prostem teku, ki je prevečevalo Kitajsko mladino po krvavi četrtjunjski "zamrznitvi" pomladnega vrenja osemdesetih let, pa ni bilo bazično vzdušje zgolj v vizualnih iskanjih čim tesnejšega stika z življenjsko neposrednostjo, temveč prevladujoče duhovno stanje, ki se je prelivalo med obema temeljnima filmskima jazoma – igranim in dejanstvenim. Zato je neredko prihajalo do samoumevnega prepleta njunih, pogosto predvsem formalistično opredeljevanih, ustvarjalnih prvin ... Po določenem obdobju "šoka", ko se je znaten del ozaveščenih avtorjev vendarle odločil preseči lastno apatijo in generacijsko malodušje, so se v interesnem območju njihovih objektivov kmalu znašle nevrvalgične točke perečih družbenih anomalij, ki so bile s strani dominantne kulture praviloma zamolčevane ali celo tabuizirane. Iz začetnih po-pogromskih vzgibov obravnave ničevosti brezperspektivne vsakdanjosti in reflektiranja samih tiananmenskih dogodkov – kot npr. *The Square* (Guangchang, 1994), kjer sta kreativne vizije združila Zhang Yuan in Duan Jinchuan – so se začeli trgati vse glasnejši vzkliki opozarjanja nase in na svoj ter vsesplošen nezavidljiv položaj znotraj pojemajočih življenjskih možnosti tranzicijske dejanskosti. Do skrajnih meja apatije prignani vidiki osame, ki so imeli eno svojih najznačilnejših oblik v anti-estetiki artikulacije "ustroja minevanja" (Kraicer), so začenjali dobivati sogovornike v obravnavah "nedotakljivih" tematik. V širokem vsebinskem spektru so tako ključni poudarki namenjeni nekaterim vznemirljivim vprašanjem individualne seksualnosti, homoseksualnosti, rasnih razlikovanj, spolne diskriminacije oz. socialnega spola nasploh, bolezenskih stanj epidemičnih razsežnosti (od aidsa do sarsa), narkomanije in drugačnih oblik zasvojenosti. Slednje je dobilo eno najpresunljivejših podob v filmu *Three-Five People* (2002) Li Lin, avtorice, ki je emigrirala v Avstralijo, potem pa se vrnila in posnela pretresljivo zgodbo o pouličnem životarjenju treh z aidsom okuženih in s heroinom zasvojenih otrok v mestu Chengdu v pokrajini Sečuan. Na drugi strani pa so srhljive razsežnosti socialnega razkroja, ki je prestavljal logično posledico streznitve po izbruhu nenadzorovanega hlastanja za vsesplošnim razcvetom v utopičnih predstavah o kapitalističnem "blagostanju za vse", izostrile filmski pogled na njegove najbolj v nebo vpijoče "dosežke". Angažirani filmski projekti nas tako soočajo z nezavidljivimi tranzicijskimi dejstvi, kot so npr. brezdomstvo, ki ga obravnava Du Habib v *Along the Railway* (Tie lu yan xian, 2001); brezupni položaj kmetov v prisilnem ekonomskem eksilu znotraj negostoljubnih labirintov velemest, o katerem govori Wu Wenguangov *Dance With Farm Workers* (He Mingong Tiaowu, 2002); proces nezadržnega propadanja določenih industrijskih panog ter nasilne urbanizacije četrti obubožanih delavcev, v katerega nas brezkompromisno popelje Wang Bing. "Zahodno od tirov se, prav tako kot tudi Along the Railway, Railroad of Hope, Dance with Farm Workers, To Live is Better than to Die in Three-Five People, neposredno ali posredno

naslavlja na probleme množičnega razseljevanja, notranjih migracij in visoke cene, ki jo Kitajska družba trenutno plačuje na račun globalizacije."<sup>7</sup>

Izpostavljeni vidiki nekaterih ključnih značilnosti v kreativnih vzgibih kitajske po-tiananmenske dokumentarne produkcije so tako predstavljali dragoceno dediščino in stimulatивно izkustveno okolje, v katerem je Wang Bing u *Zahodno od tirov* uspelo nove dokumentaristične pobude prignati do enega njihovih nespornih vrhuncev. Wang Bing, po osnovni izobrazbi fotograf, ki je diplomu z umetnostne akademije Lu Xun v Shenyangu nadgradil s študijem režije na pekiški filmski akademiji, se je, kot rečeno, filmsko "kalil" v dokumentarnem TV okolju. Odločitev za filmsko avanturo v industrijskem okrožju Tie Xi mesta Shenyang v nekdanji Mandžuriji – eni izmed regij t. i. "zarjavelega pasu" na severovzhodu Kitajske, ki jo je tranzicija najhuje prizadela – je izvirala iz njegovega "primarnega" poklica. V času študija v Shenyangu se je namreč dodobra spoznal s situacijo v mestu in njegova osnovna ideja je bila, da o njegovi preobrazbi posname fotoreportažo. Izhodiščna zamisel se je spreminjala – najprej v zasnovo za igrani film in končno v načrt za dokumentarec. Tako je Wang Bing – skupaj s svojim dekletom, ki je bila edina sodelavka pri filmu, tako v fazi snemanja kakor tudi postprodukcije<sup>8</sup> – v okrožju zadnjih izdihljajev težkometalne industrije, nekoč paradne kitajske gospodarske panoge, preživel leto in pol, posnel za tristo filmskih ur gradiva ter se tri leta ukvarjal z njegovo postprodukcijo. Rezultat je deveturna monumentalna raziskava ekonomskega, družbenega in osebnostnega razkroja v stopnjevanju brezobzirne "tranzicije", ki jo avtor sam poimenuje "obdobje kolapsa". *Zahodno od tirov* je predvsem zaradi svoje neobičajne dolžine razdeljen na tri dele. Prvi, z naslovom *Rja*, obravnava propad treh železarskih industrijskih kompleksov – plavža, jeklarne in tovarne električnih kablov ter negotovo eksistenco njihovih delavcev, ki brez plač životarijo pod neprestano pretnjo dokončnega zaprtja tovarn. Drugi del, poimenovan *Poslednje sledi*, se osredotoča na prosti tek brezperspektivnosti skupine najstnikov in njihovih družin v stari delavski koloniji, ki je, v skladu s propadom tovarn, predvidena za rušenje, njih pa čaka množična selitev v majhna nadomestna stanovanja. Čeprav v njihovem življenju ni veliko živopisnega – kakor se, paradokсно, imenuje sama četrta: Mavrična kolonija –, je njihova mladost prežeta z enakimi najstniškimi težavami, kakršne pestijo mladež kjerkoli na svetu, ne glede na socialni položaj in negotovo prihodnost. Zaljubljenost, borba za preživetje, iskanje identitete, potreba po uveljavitvi ... so "standardni problemi", s katerimi se soočajo v vihrav odraščanju. Tretji del, *Tiri*, pa pripoveduje o usodi stare tovarne železnice in njenih zaposlenih, ki jo samoumevno deli(jo) z usodo celotnega industrijskega okrožja, ki ga je dolga desetletja oskrbovala s surovinami; govori o vsakdanu železničarjev in njihovih (ne)vsakdanjih prijateljstvih s klateži in brezdomci, ki životarijo ob vse bolj zapuščenih tirih ... Čeprav gre za tri tematsko na videz ločene "pripovedne" sklope, pa je motivna os, ki jih povezuje, seveda ena sama: temeljna negotovost, s katero so prežeta življenja ljudi v vrtincih nezadržnega propadanja, ki se ga povsem zavedajo, ne da bi vedeli, kam jih bo pripeljalo.<sup>9</sup> In prav tako je odločno zaznavna tudi osrednja avtorska težnja: pogled na človeka v njegovi neizbežni eksistenčni ujetosti v ta srhljivi sklenjeni krog, ki ga brezbrizno in vse bolj nepredušno zapirajo oblastniki iz samopašnih centrov moči, slepo podvrženih globalističnemu diktatu "tržne ekonomije". Wang Bing si sicer jemlje neizmerne količine časa, da bi s prikazom enormnosti izumirajočih industrijskih mastodontov vsaj približno zaobsegel nedoumljive razsežnosti katastrofe, a edino človek, določen z nezavidljivim dejstvom "usihajočih možnosti", je tisti, ki je kljub svoji neznatnosti vselej navzoč na ključnih koordinatah interes-





Peron

nega območja filmskega pogleda. Oziroma kot pravi Bérénice Reynaud, ko poudarja, da se je v "... filmu Zahodno od tirov najbolj izmed vsega ne dotakne 'epska' kvaliteta in tudi ne (izjemna) razsežnost družbene kritike, temveč občutek izgube, ki prežema ves film, in način, kako se ta občutek izraža na telesih, obrazih in majhnih gestah ljudi." (Reynaud 2004: 14) Čeprav ne moremo mimo dejstva, da predstavljajo pričujoče, na videz preproste besede v bistvu eno najverodostojnejših opredelitev filmskega minimalizma, ki, vsej monumentalnosti celote navkljub, zavzema pomembno mesto med Wang Bingovimi ustvarjalnimi strategijami, pa se bomo v nadaljevanju posvetili predvsem vprašanju filmskega pogleda. Kajti prav subtilna zasnova "spojev" različnih variant pogleda znotraj ravni kreativnih raznolikosti je tisti dejavnik, ki predstavlja dovolj trdno ogrodje, da lahko tako kompleksna zgradba sploh obstoji.

Temeljno vzdušje, ki, kot rečeno, preveva *Zahodno od tirov*, je negotovost. Negotovost, ki jo na eni strani prinaša neogibno dejstvo skorajšnjega bankrota industrijskih obratov, v katerih životari le še peščica delavcev, potrebna za ohranjanje minimalnega pogona, na drugi strani pa zavest, da ni nikakršnih zagotovil, da bodo ob morebitnem prestrukturiranju še dobili možnost zaposlitve. Toda kljub tej eksistenčni ujetosti, ki jih razjeda, posamezniki večinoma vztrajajo v svojih vsakdanjih rutinah, kjer tudi pod temno pretnjo izgube osnovnih sredstev preživetja "življenje teče dalje". In prav ta tek življenja samega je "operativno" območje, v katerega se je filmar s svojo kamero dobesedno v-živel, saj je postal njegova dejavna sestavina. Predpostavka, ki je takšno v-živetje omogočila, pa je seveda dejstvo, da so ga morali ljudje najprej sprejeti v svoj življenjski krogotok. Wang Bing vidi bistven razlog za svojo "dobrodošlost" v vzajemnem spoštovanju, ki se je zasnulo med njim in portretiranci. K temu je veliko pripomoglo dejstvo, da je sam v času študija fotografije spoznal mesto do obisti in je zato lahko k delavcem pristopil kot eden izmed njih. Hkrati pa se je zavedal neizogibne "logistične" predpostavke, da mora živeti med njimi kot enak med enakimi (to mu ne nazadnje ni bilo težko niti zaradi povsem pragmatičnega dejstva, da je bil v tistem času tudi sam v enako nezavidljivem materialnem položaju kot njegovi "protagonisti"). Zaupanje tako velikega števila ljudi si je uspel pridobiti zaradi odprtosti, neposrednosti in pripravljenosti poistovetenja z njimi. "Do tega je lahko prišlo zato, ker nisem nikoli razmišljal, da bi s kamero nasilno vstopil v njihova življenja oziroma jih vznemiril. Skušal sem jih zgolj spremljati, slediti teku njihovih življenj," je poudaril Wang ob predstavitvi filma na festivalu YIDFF.<sup>10</sup> Ključni predpogoj zaupanja seveda predstavlja popolna odkritost ustvarjalca, ki se odraža v odločnem zavračanju vsakršnega voajerizma in manipulativnih možnosti filmskega medija. Šele tedaj se namreč lahko izoblikuje takšna razsežnost vzajemnosti, kakršna je potrebna za dejavno razmerje, ki je po avtorjevem prepričanju nujno, da bi bilo mogoče doseči oziroma proizvesti določeno resnico. Pričujočo strategijo lahko izpostavimo kot prvo "metodološko vodilo" Wang Bingovega v-živetja v svet "njegovih" portretirancev: "Da bi bilo lahko res-

nično, moramo tisto, kar vidimo, spoštovati." (Wang 2004: 24) Brezpogojnost "zvestobe" prijateljstvu oziroma "bratski zavezi", ki se je izoblikovala med pogledi z obeh strani objektiv – tistim za kamero in tistim pred njo –, je predstavljala edini način, s katerim je bil avtorju omogočen popoln izkoristek vseh možnosti, ki si jih je uspel zagotoviti znotraj ene bazičnih predpostavk dokumentaristike nasploh: zasnove določenega med-osebnega razmerja. "Da sem lahko vzpostavil takšen odnos, kot sem želel, nisem presojal ljudi pred objektivom. Ko sem snemal, sem bil eden izmed njih. Imel sem kamero, toda kamera nikakor ni predstavljala ovire med ljudmi, ki sem jih snemal, in menoj kot režiserjem. Ko so me ljudje enkrat spoznali in me obravnavali kot prijatelja, so kamero preprosto ignorirali. Kamera je bila del mene, jaz pa sem bil eden izmed njih, in sicer tisti, ki je pač snemal resnico, dejanski način njihovega življenja. Ti ljudje so bili pred kamero in so spoštovali njeno oko. In spoštovali so moje oko. To je bila nekakšna bratska vez, ki je nastala med filmarjem in delavci." (Wang 2004: 24) V bistvu ljudje kamere niso povsem ignorirali, temveč so jo poistovetili oziroma poosebili s snemalcem, tako da so se v njuni samoumevni navzočnosti naslanjali nanju kot na svojevrstno dvoednost "človeka-s-kamero". In "človek-s-kamero" je prihajal "v službo" vsak dan, tako kot oni; njegove zadolžitve so se sicer razlikovale od njihovih, a bile so njegovo delo, sestavina skupnega delavnika. S svojo stalno navzočnostjo, ali bolje, s svojim (vz)trajnim prisostvovanjem delovnemu procesu v vseh etapah njegove vsakodnevne rutine – od ponavljajoče se monotonosti, mimo reševanja kriznih stanj, npr. izlitja razbeljene železove rude, do umirjenosti od počitku, krajšanju časa, pri obedih, umivanjih, predvsem pa v spektru po-govorov, ki so včasih docela neobvezni, pogosto pa izražajo globoko osebno prizadetost – je filmar vstopil v specifično znotraj-filmsko razmerje. Znašel se je v zavezujočem območju "žele po prisotnosti v svetu", to je tistega dokumentarističnega imperativa, ki ga, denimo, Robert Kramer izpostavlja na primarno mesto dokumentarnega izkustva, v katerem je nujna "... popolna mobilizacija razuma in srca. / ... / Del te žele po prisotnosti v svetu – to, kar imenujem dokumentarec, resnični dub dokumentaristike, in kar nima nič skupnega z analogijo ali vprašanjem, kaj je resnično – je predvsem stvar neposredne izkušnje v smislu nekakšne eksistencialne definicije dokumentarcev." (Kramer 1999: 37) Potreba po navzočnosti kot izborni strategiji za zaobseženje celovitosti življenja namreč odpira eno najvznemirljivejših možnosti dostopa do sveta oziroma občutja neposrednega filmskega razmerja z njim. Na osnovi zaveze takšni direktnosti se nekateri radikalni sodobni dokumentarci odločno odvrčajo od svojevrstne obsedenosti s stopnjevanjem predpostavk izgubljanja pomena, iz katere med drugim izvirajo nastavki za zasnovo teorema *post-dokumentarne kulture*. V luči kramerjevske "funkcionalne opredelitve", razvite na osnovi izvorne dokumentaristične "žele" po prisostvovanju, se v Wang Bingovem pristopu dozdeva ključnega pomena povsem preprosto, a – filmsko – izjemno subtilno artikulirano dejstvo cikličnosti, s katerim je uspel doseči elementarno filmsko izkustvo: občutenje časa. Imperativ časovnosti, ki na tem mestu v mnogočem presega zgoraj izpostavljeni vidik "ustroja



In Public

minevanja”, se izkazuje za enega temeljnih elementov v predpostavki razprtja filmskega pogleda oziroma načela njegove “mobilizacije” kot osrednjega kreativnega principa v procesu “svobodne ustvarjalne dejavnosti”.<sup>11</sup> Da pa bi se cikličnost sploh lahko uveljavila, je po Wangovem prepričanju potrebno najprej “vstopiti” v dejavnostna območja, v prostore, v dogajanja, v pogovore – zato se njegova kamera vselej premika naprej, nikoli vzvratno, kot poudarja sam; zato se film začne z “brezkončnim” pogledom iz lokomotive, ki nas pelje v osrčje umirajočega industrijskega giganta; zato pričamo množstvu sekvenc, ki jih uvaja “prihajajoči” in “vstopajoči” pogled. Nikakršne distance ne sme biti, temveč zgolj pogled, svojevrstna “mobilizacija pogleda”, ki gledalca za-pelje v svet izpolnjenih in izpraznjenih dogodkov, na teritorije besed, od enega diskurzivnega območja k drugemu ... “Kajti če želiš razumeti življenje nekoga, moraš razumeti tako njegove besede, njegov jezik, kot tudi vsebino pogovora. Ko pa si enkrat v pogovoru samem, se pred teboj razprejo drobni detajli človeških življenj. In ti drobci opredeljujejo cikel. Ciklus pa se ponavlja, ne zgolj v fragmentih, temveč kot kontinuiteta. Začenjaš na začetku in zaključiš ob koncu dneva, družno s temi ljudmi. A z njimi nisi več skupaj zgolj v smislu njihove vsakdanjosti, temveč tudi z načinom njihovega razmišljanja, njihovih vrednot; z vsem, na čemer je sam življenjski cikel zasnovan. Življenjski cikel pa predstavlja vse tisto, kar sem poimenoval ritem in hitrost. Šele ko si enkrat znotraj ciklusa, si dejansko z ljudmi. In takrat ne občutiš več počasnosti minevanja, marveč le še minevanje časa; časa, ki mineva na obeh straneh.” (Wang 2004: 26)

Z izpostavljenimi pristopi smo se dotaknili zgolj nekaterih najbolj “v oči bijočih” odtenkov v metodološko izrazito kompleksni zasnovi Wang Bingovega filmskega podviga. Pri tako brezkompromisnih delih pa se pogosto dogodi, da njihovi formalni vidiki predstavljajo “fizično manifestacijo njihove moralne strukture” (Deren), o čemer razpravlja, denimo, Shelly Kraicer, ko poudarja, da je *Zahodno od tirov* tudi “... radikalna raziskava filmskih možnosti samih. Wang Bing je strastno predan resnici tistega, kar poimenuje ‘oko kamere’. Zato da bi lahko posnel tisto, kar mu predstavlja ‘resnico’, je – delno z izkoriščanjem že znanih, delno pa z izumljanjem povsem novih strategij – razvil celoten korpus dokumentarnih filmskih tehnik.” (Kraicer 2004: 21) Z odločnim zavzemanjem za razširitev uporabnega nabora dokumentarističnih “mehanizmov” pa avtor ne doseva samo do suverene artikulacije svojega pojmovanja “resnice”, temveč hkrati tudi že intervenira v žarišča ključnih sodobnih filmskih spoznanj. *Zahodno od tirov* tako izborno zastopa tiste lastnosti, ki sodijo med poglavitne značilnosti progresivnih, angažiranih umetniških del: s svojo konkretno umetnostno vizijo, v kateri se odraža kreativna nujnost, ki deluje kot “etos, dispozicija in načelo samega pogleda na svet” (Nancy), podajajo koordinate možnih rešitev obravnave perečih problematik, ki se izražajo v neposredni sočasnosti. V takšnih okoliščinah je Wang Bingov prvenec mogoče obravnavati kot silovit, skorajda “manifesten” odgovor vsem tistim dilemam, “prevrednotenjem” in špekulacijam, ki se izpostavljajo v “apokaliptični” zasnovi

fenomena t. i. *post-dokumentarne kulture*, oziroma – rečeno s parafrazo naslova slovite Benjaminove razprave o “tehnično reproduktivni umetnini” – vprašanja “dokumentarnega filma v času digitalne reprodukcije”. Predpostavka izčrpanja obstoječe dokumentarne paradigme, ki naj bi v osnovi predstavljala nekaj, kar pripada “projektu političnega in kulturnega modernizma” (Corner), temelji na tezi o seriji odklonov od pojmovanja dokumentarnega filma kot načina reprezentacije realnosti na eni in artikulacije dokumentarnosti na načelu recepcije, kjer naj bi se realnost vzpostavljala skozi odnos med filmom in občinstvom, na drugi strani. Takšna izrazita odklonskost naj bi bila predvsem posledica izgube vere v nujnost obstoja “resničnega sveta” za njegovo vizualno reprodukcijo. Odvečnost “realnosti” za zasnovo dejanskosti “videnja in vidnega” kot rezultat stave na digitalno podobo, ki ne potrebuje “fizičnega razmerja” s tistim, kar reprezentira, v luči teorema *post-dokumentarnosti* sicer ni potrjena nujnosti ukinjanja filmskega razmerja-z-realnostjo, pač pa ga relativizira na enega izmed (pod)nivojev v mnogoplastju sodobnega “infotainmenta”: “Nove ravni reprezentacijskih iger in reflektivnosti bodo nedvomno vplivale na konvencionalno retoriko dokumentarne resnosti in na neki način zahtevale njene radikalne prilagoditve in podrejanja. Dokumentarnosti ni več mogoče klasificirati kot diskurz treznosti, če naj uporabimo tolikokrat citirani izraz Billa Nicholisa. V bistvu je v nekaterih njegovih bolj odprtih verzijah prej zaznati resne znake alkoholne ali džankijske odvisnosti.” (Corner 2004: 5) V opoziciji izpostavljenim “spodmikom” paradigme dokumentarne kulture pa se znotraj slednje odvijajo procesi, ki pričajo tako o njeni “vztrajnosti” kakor o določeni radikalizaciji, ki jo – med drugim – zagotavljajo prav novo-tehnološke možnosti. In težko bi našli izbornejši primer, kot je Wang Bingov prvenec, ki je reprezentativen tudi zaradi svojega tehničnega vidika. “Idealne” delovne pogoje, ki so filmu omogočili doseči njegov skrajni ustvarjalni domet, so namreč zagotovile prav digitalne aparature, s katerimi se je filmarju uspelo docela spojiti z življenjem. Prav to pa je bilo eno izmed ključnih dejstev, ki jih je v obrazložitvi svoje soglasne odločitve, da *Zahodno od tirov* ovekoveči z veliko nagrado mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Yamagati – 2003 Robert and Frances Flaherty Prize –, izpostavila festivalska žirija (Alain Bregala, Amir Naderi, Christine Choy, Anand Patwardhan in Takamine Go): “Morda se je prvič zgodilo, da je določen režiser izkoristil čisto vse zmogljivosti nove, lahke in prenosne tehnične opreme, da bi ustvaril projekt, ki je v okviru svojih smelnih pogojev in kinematografskega jezika resnično izviren. Z minimalno tehnično opremo in z ekipo, sestavljeno zgolj iz enega člana – samega sebe –, se režiser kot riba v vodi strastno zlije s svetom, ki ga izbere za portretiranje. Uspe mu zajeti prepletajoča življenja več kot stotih likov – podvig, ki spominja na velike ruske romane ali dela Emila Zolaja.” Najverjetneje gre velika zasluga za tolikšno izmojstrenost v izrabi tehnoloških možnosti prav gverilski tradiciji kitajskega novega dokumentarnega gibanja, iz katere izvira Wangov kreativni *credo*. V tej tradiciji pa najdemo eno od pomembnih žarišč tiste sodobne filmske opozicionalnosti, ki se kot svojevrstna oblika deleuzovskega “*odpora do sedanjosti*” upira prav prevlad

Zahodno od tirov



“misli-za-trg” v pogojih popolne nadvlade tržno-medijske oligarhije, ki z upravljanjem informacijskih sistemov dirigira ter nadzira razmah nebrzdanega potrošništva. Tako se tudi v Wang Bingovi “operativni” predpostavki vstopa-v-življenje kot svojevrstne metode “mobilizacije pogleda” odraža niz spoznanj, ki so na milenijskem prelomu opredelila proces določene “samoprenove” sodobnega filma – natančneje tistega njegovega segmenta, ki ne glede na (upo)rabo tehnoloških inovacij, s katerimi se je v mnogočem sicer redefiniral status same podobe, vztraja pri raziskavah razmerij človeka in sveta. Tako ne preseneča, da je že Francesco Casetti v svojem pregledu filmskih teorij v letih od 1945 do 1995 ob obravnavi Deleuzove taksonomije podob zapisal: “Če obstaja prihodnost filma, kot tudi drugih umetnosti, potem ta vodi (Bazin?) v srce življenja.” (Casetti 1999: 287) Wang Bingova stava na nujnost življenjske neposrednosti v obliki podajanja navzočnosti sveta samega se tako izkazuje za upoštevanja vredno orožje v borbi za tisti vidik krea-cije, ki omogoča “... rekonstrukcijo življenja in tudi rekonstrukcijo filma kot medija ter umetnosti, ki pretendira na resnico”. (Škafar 1999: 31) Ali kot z drugimi besedami poudarja kitajski avtor sam: “Moj film v veliki meri govori o tem, kako so me vsi ti ljudje učili resnice o načinu življenja. Spoznal sem, da ne gre za tisto, kar sem se naučil iz knjig in kar so me učili na akademiji, namreč, da lahko umetnost na sebi predstavlja resnico življenja. Predvsem gre za proces, v katerem lahko umetnik, ki je s svojo kamero na delu med ljudmi, z njihovo pomočjo spozna-va pravo resnico.” (Wang 2004: 24) Ustvarjalne strategije *Zahodno od tirov* lahko potemtakem obravnavamo kot – enega izmed možnih – odgovorov na niz preizpraševanj, ki seveda niso vezana zgolj na aktualne procese revolucioniranja “tehnologij direktnosti”, temveč v širšem kontekstu tudi na strukturne spremembe javnosti kot dejstva novih ekonomskih in kulturnih okoliščin, ki predstavljajo – tako nacionalno kakor internacionalno – posledico brezobzirne globalizacije. V angažirani viziji Wang Bingovega filma je tako zaobseženo tudi njegovo dvovalentno “kulturno poslanstvo”. Na ravni kinematografskih dejstev kot kriterija, ki ga – kljub “spornosti” pojma samega – uvršča med eklatantne predstavnike filmarjev *šeste generacije*, se izraža njegova dejavna vpetost v sam proces družbenih sprememb, v katerem sprevrnjeno logiko tranzicijskega prestrukturiranja obravnava v presvetlavi “značilno nove interpretacije realnosti”.<sup>12</sup> Na ravni filmskih dejstev, ki predstavljajo notranje gibalno njegovega razvoja, pa se skozi vznemirljiv niz radikalno zastavljenih vprašanj, ki jih Wang Bing odpira in hkrati pogosto tudi že ponuja možnost odgovora, utemeljena razprava pravzaprav lahko šele zares začena.

#### Opombe:

1. Zadnja oznaka aludira na cenzorski pogrom ministrstva za radio film in televizijo nad sedmimi filmarji, med katerimi sta bila tako “veterana” pete generacije Tian Zhuangzhang in Huang Jianxin kot režiserji igranih filmov šeste generacije, Zhang Yuan, Wang Xiaoshuai, He Jianjun, in dokumentarista Wu Wenguang ter Shi Jian. Podrobneje gl.: Dai 2002: 74-75.
2. Vsi trije so v neki točki zapustili “underground” in začeli delovati znotraj sistema, kar pa po mnenju Bérénice Reynaud še ne pomeni, da je s tem prenehal njihov “status” režiserjev šeste generacije. Govorimo o filmih *Seventeen Years* (Guo nian hui jia, 1999) Zhang Yuana, *So Close to Paradise* (Yuenan guniang, 1996) Wang Xiaoshuaija in *The World* (Shijie, 2004) Jia Zhangkeja. Prvega je produciral Xi'anski, drugega Pekinški tretjega pa Šanghajskega filmski studio. Za boljše razumevanje precej zapletenega produkcijskega stanja in pogostega prehajanja določenih avtorjev med “neodvisno” in “institucionalno” produkcijo v sodobnem kitajskem filmu je faktografsko zelo informativen vsebinsko sicer dodobra polemichen zapis Valerie Jaffee. Podrobneje gl.: Jaffee 2004.
3. V mislih ima predvsem raziskovalke in raziskovalce kot npr. Bérénice Reynaud, Charles Leary, Chris Berry, Shelly Kraicer in seveda Dai Junhua.
4. Programsko vodilo skupine je bilo izpostavljeno v manifestni obliki, ki v svojih ključnih poudarkih pravi: “S pomočjo opazovanja in snemanja realnosti v množičnem obsegu ter skozi nepristranski avtorski pristop k realnosti želimo predstaviti resničnejši in bolj jasen dokument življenja kitajskega človeka v določenem času, času v spominu ... V danih okoliščinah se nameravamo angažirano zavzemati za zasnovo teorije in prakse takšnega avdiovizualnega dokumentiranja, ki naj bo pristno, odprto, prodorno in odkrito.” *The 16th Hong Kong International Film Festival Catalogue*, Urban Council, Hong Kong, 1992, str. 98.
5. “Če se novo dokumentarno gibanje identificira z marginalnim in neuradnim, predstavlja CCTV osrednje in uradno. Toda na tej točki [priključitve Hong Konga] je prišlo do spoja. Z drugimi besedami, margina je s presenetljivim tempom in na osupljiv način zakorakala proti centru. To pa, po moje, predstavlja pomemben dokaz prepletenosti kulturnega prostora v Kitajski devetdesetih let.” (Dai 2003: 157)
6. Li Yu je ob kontroverznem neodvisnem dokumentarcu o usodi sester dvojčic *Sisters* (Jeijmei, 1999), ki je bil odobravajoče sprejet v mednarodni orbiti, doma pa prepovedan, svoje težnje po razkrivanju realnosti življenja homoseksualnih žensk (zaradi velike možnosti kompromitiranja protagonistk) “zapakirala” v fiktionalno obliko prvega igranega filma o problematiki kitajskih lezbijk *Fish and Elephant* (Yu he Daxing, 2001). Kian Jianing se skozi soočanja z naravo ukvarja predvsem z raziskavami estetskih vidikov izpraznjenosti, izolacije, samote, Chen Weijun pa v filmu *To Live is Better than to Die* (Hao Si Bu Ru Lai Huo Zhe, 2002) obravnava srhljivo vsakdanost životarjenja v senci smrti: v vasi Wenhou v pokrajini Hebei, kjer se je več kot polovica prebivalcev ob prodajanju svoje krvi leta 1992 okužila z virusom HIV, je namreč umiranje najpogostejši način življenja.



7. "Življenje kmetov", nadaljuje Bérénice Reynaud, "je bilo vselej prežeto s stiskami in revščino, vendar jim še nikoli prej ni bilo potrebno prodajati krvi ali množično odpošiljati svojih žena s kmetij, da bi z žetvijo lahko dobili uborno nadomestilo. Nikoli prej se niso v stotisočglavih množicah zgrinjali na delo v industrijska središča ali na gradbišča hitro rastočih modernih sosesk, samo zato, da bi jih sistem izpljunil v trenutku, ko niso več potrebni, izgubljajoč delo zaradi modernizacije, dom zaradi urbanizacije, zdravje zaradi brezdomstva ali zasvojenosti in otroke zaradi delinkventnosti." Podrobneje gl: Reynaud 2004: 13–14.

8. V filmski špici se njeno ime pojavi na mestu producentke "Zhu Zhu". Njena štipendija in njena priložnostna dela so bila tudi njuna edina sredstva, ki jih je dopolnjevala nesebična materialna pomoč družin in prijateljev. V drugi fazi postprodukcije, ko je avtor iz prvotne peturne verzije, ki je zakrožila med festivalskimi kuratorji, film premontiral v pričujočo, deveturno inačico, pa je s finančno podporo pristopil Hubert Bals Development Fund Rotterdamskega filmskega festivala.

9. V isti sapi pa na simbolni ravni film odraža tudi temeljno intimno "tranzicijsko" negotovost filmarja samega: "Železniški tiri se pojavijo ob koncu vsakega dela filma. Odločitev za njihovo umestitev v celoto je v bistvu zelo osebna. Predstavlja predvsem mojo osebno željo, moje intimno vprašanje: 'Kam nas tiri vodijo? Kako je s to smerjo? Ali je prava? Ali bi bila to lahko pravilna izbira? Kako dolgo bomo še potovali po isti progi?' Dejansko gre za nekakšno zmedenost, ali morda boljše, nejasnost. V resnici mi sploh ni jasno, kam se obračajo vsi ti ljudje, kam se usmerja država – še o tem, kam naj bi se obrnil sam, nimam pojma." (Wang 2004: 25)

10. Fenomen filma, ki se navezuje na "tek življenja", je specifična filmska oblika, o kateri se je začelo razpravljati ob prvih igranih filmih "pocestne" generacije, na čelu z *Beijing Bastards* (Beijing zazhong, 1992) Zhang Yuana, *The Postman* (Youchai, 1995) He Jianjuna, *The Days* (Ding Chung de rizi, 1993) Wang Xiaoshuaija. "Nekateri raziskovalci so to novo obliko filma, v skladu z novimi trendi v kitajski likovni umetnosti in literaturi iz sredine osemdesetih let, poimenovali 'film življenjskega teka'." Umetnost "življenjskega teka" je z osredotočenjem na intimnost in osebne probleme predstavnikov "nižjih slojev" brez politične kontekstualizacije predstavljala "... reakcijo proti očitni politizaciji tradicionalne socialistične umetnosti in medijev". Podrobneje gl.: Kwok Wah Lau 2003: 19.

11. Načelo "mobilizacije pogleda" se, kot poudarja Jean-Luc Nancy, udejanja, kadar filmarjeva intervencija gledalca motivira za "vstop-v-pogled", za "odprtje oči", za dopuščanje, da mu pogled "odnese s seboj". A to nikakor ni stvar "... pasivnosti, še manj ujetosti, temveč stvar uskladtive s pogledom, tako da tudi mi lahko gledamo. Naš pogled ni jetnik, in če je ujet, je tako zato, ker je pozvan, mobiliziran. To pa se ne more zgoditi brez določene nujnosti, ki deluje kot obveza: lovljenje podob je nedvomno etos, dispozicija in načelo samega pogleda na svet." (Nancy 2001: 16)

12. "Filmi šeste generacije niso samo odraz kitajske modernizacije, temveč dejavni soudeleženci njenega razvoja. Na žalost pa je počasni tempo sprememb v političnih sferah povzročil strahovite napetosti med politiko in njeno kulturno sodobnostjo." (Kwok Wah Lau 2003: 20)

#### Literatura:

- Baskar Nil, "Velika proletarska revolucija, 2x: Modri zmaj, Peron". *Kino-tehnik*, januar 2004, str. 6.
- Baskar Nil, "Kitajska: oris položaja". *Ekran*, letn. XXXVI, št. 5/6, 1999, str. 14–17.
- Casetti Francesco, *Theories of Cinema: 1945–1995*. Univ. of Texas Press, Austin, 1999.
- Corner John: "Documentary in a Post-Documentary Culture? A Note on Forms and their Functions". Dostopno na: <http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>
- Dai Junhua, *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. Verso, London, New York, 2002, str. 74–75.
- Dai Jinhua, "Immediacy, Parody, and Image in the Mirror: Is There a Post-modern Scene in Beijing?". V: *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, ed. Jenny Kwok Wah Lau, Temple Univ. Press, Philadelphia, 2003, str. 151–166.
- Jaffee Valerie, "Bringing the World to the Nation: Jia Zhangke and the Legitimation of Chinese Underground film". *Senses of Cinema*, št. 32, jul–sept 2004. Dostopno na: [http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese\\_underground\\_film.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/04/32/chinese_underground_film.html)
- Kraicer Shelly, "Rust, Remants, Rails: Wang Bing's Epic Vision of China". *Cinéma-Scope*, št. 16, Fall 2003, str. 21–26.
- Kramer Robert, "Biti nekje". V: *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, Ljubljana, 1999, ur. Simon Popek. Slovenska kinoteka, Revija Ekran, Ljubljana, str. 35–44.
- Kwok Wah Lau Jenny, "Globalization and Youthful Subculture: The Chinese Sixth-Generation Films at the Dawn of the New Century". V: *Multiple modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*, str. 13–27.
- Nancy Jean-Luc, *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert Publisher, Bruxelles, 2001.
- Reynaud Bérénice, "Dancing with Myself, Drifting With My Camera: The Emotional Vagabonds in China's New Documentary". *Senses of Cinema*, št. 28, sept–oct 2003. Dostopno na: [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/chinas\\_new\\_documentary.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/28/chinas_new_documentary.html)
- Škafar Vlado, "O dogmi – II. O idiotih: (druga stran podobe)". *Ekran*, letn. XXXVI, št. 3/4, 1999, str. 29–31.
- Wang Bing, "Rust, Remants, Rails: Wang Bing's Epic Vision of China", intervju v: *Cinéma-Scope*, št. 16, Fall 2003, str. 21–26.