OBDOBJE BREZ GENERACIJE

MLADA KITAJSKA KINEMATOGRAFIJA, REDNA GOSTJA MEDNARODNIH FILMSKIH FESTIVALOV, IMA SVOJE PROTAGONISTE MED AVTORJI NEODVISNEGA FILMA. V KAKŠNEM MILJEJU TA NASTAJA, KAKO SE JE RAZŠEL S TRADICIJO IN KAKŠNE OVIRE MU STOJIJO NA POTI DO GLEDALCA POROČA EKRANOV KITAJSKI DOPISNIK.

LI HONGYU
PREVOD: IDA HIRŠENFELDER

Zahodni gledalci, ki spoznavajo kitajski film, pogosto naletijo na besedo »generacija«. Režiserji, kot so Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang in drugi pripadajo »peti generaciji«; Jia Zhangke, Lou Ye, Zhang Yuanze pa so predstavniki »šeste generacije«. Na tak način jih namreč običajno poimenujejo tudi kitajski akademiki in filmski kritiki. Na hitro povzemimo razloge za to. Od kulturne revolucije do začetka 90-ih let prejšnjega stoletja sta se kitajska filmska produkcija in filmski izobraževalni sistem še vedno največkrat zgledovala po sovjetskem vzoru. Večina filmov in filmske industrije je bila plod diplomirancev edine specializirane visokošolske ustanove za film, Pekinške filmske akademije. Po končanem študiju je filmske ustvarjalce državni mehanizem razposlal v različne državne studie. Vendar omenjena akademija za dodiplomski študij na oddelku režije novih kandidatov ni sprejemala vsako leto. Ko se je leta 1978 ravno dobro končala kulturna revolucija, je bilo na omenjeni oddelek sprejetih 28 študentov, in ravno ti so po diplomi oblikovali srž »pete generacije« filmskih režiserjev. V letih 1985 in 1987 je bilo na oddelek sprejetih 27 študentov, ki so pozneje predstavljali »šesto generacijo«. Seveda se je vsaka »generacija« skladala s trenutnimi družbenimi spremembami in kulturnim kontekstom celinske Kitajske. Danes pa mlade kitajske kinematografije nikakor ni več možno posplošiti na neko »generacijo«.

Od sredine 90-ih let prejšnjega stoletja smo bili na področju celinske Kitajske priča uvozu ogromnih količin evropskih in ameriških filmov v VCD formatu. V naslednjem desetletju je seveda sledila tudi popularizacija DVD-jev, ki so postali glavni nosilci promocije filmov. Čisto na začetku so prevladovali filmski žanri tipa ameriškega popularnega komercialnega filma, zelo kmalu pa se je pojavilo tudi mnogo evropskih in azijskih umetniških del, ki so kultivirala številne filmofile. Nedvomno je bila velika večina ploščkov piratskih, zato so zaradi smešno nizke cene pripomogli k dokaj široki popularizaciji teh filmov. Pred tem je imelo kitajsko občinstvo zelo redko priložnost videti kakovostne tuje filme, kar velja še toliko bolj za umetniški film, saj so si cel spekter klasičnega filma lahko ogledali zgolj študentje filmske akademije.

Na začetku 21. stoletja so številne univerze začele ustanavljati oddelke in izobraževalne programe, povezane s filmom in televizijsko produkcijo. Široka uporaba tehnologije digitalnega videa (DV) je vedno večjemu številu mladih ponujala priložnost, da posnamejo svoje nizkoproračunske filme. Kriteriji za pridobitev naslova »filmski režiser« so se znižali; režiser ni bil več zgolj nekdo, ki je diplomiral na filmski akademiji. Tako je do opuščanja opredeljevanja »generacij« prišlo zelo spontano. Danes mnogo mladih snema filme, kar posledično vpliva tudi na zniževanje družbenega položaja in ugleda kitajskega filma v širši javnosti.

Druga težava kitajskega nacionalnega filma je postopno krčenje trga. Od leta 1995 dalje so uvoženi filmi povzročili desetkratno razpolovitev državnega filmskega dohodka. Hollywoodske komercialne uspešnice, kot so na primer *Begunec* (The Fugitive, 1993), *Resnične laži* (True Lies, 1994) in *Titanik* (1997), so ena za drugo zasedale prva mesta pri prodaji vstopnic v kinematografih. Od leta 2000 je Kitajska članica Svetovne trgovinske organizacije, kar je povzročilo razpolavljanje letnega proračuna, tako da se je letna kvota uvoženih filmov povzpela na dvajsetkratni delež. Kinematografi seveda mnogo raje predvajajo komercialne filme, ker z njimi lahko omogočajo tehnično bolj kakovostne filmske projekcije in dober zaslužek.

Poleg konkurence hollywoodskih uspešnic pa kitajski nacionalni film ogrožajo tudi lastne sistemske težave. Sistem filmske cenzure je namreč za kitajske filmarje kot kronično srčno obolenje. Potencial kitajskega komercialnega filmskega sistema je precej omejen. Eden od vzrokov za takšno stanje je vsekakor lokalizacija kapitala in tehnologij. Poleg tega se zaradi restriktivnih političnih predpisov mnogo kitajskih komercialnih filmskih žanrov ne more zares razviti. Na primer: v kriminalkah je prepovedano prikazovanje poškodb policistov, vojni filmi morajo ustrezati uradni interpretaciji zgodovine, prepovedana je politična satira, pa tudi pornografska burka. Že če bi želeli prikazati najpreprostejše drobce družbene realnosti, bi naleteli na preveč ovir, ki bi se jim morali izmikati. Tako je praktično edini preostali žanr, s katerim kitajski komercialni film lahko vstopi na mednarodno prizorišče, ravno bojevniški kung-fu film.

Mladi pragmatični filmarji zato trenutno največ snemajo nizkoproračunske neodvisne filme. Dobra stran takega pristopa je svoboda, saj se jim ni treba podrejati trivialnim cenzorskim proceduram, pomanjkljivost pa je v tem, da imajo zelo omejene distribucijske možnosti. Skoraj samoumevno je, da večino teh filmov lahko opredelimo s kategorijo umetniškega filma. Ker v glavnem nimajo potrebne cenzorske licence, tudi nimajo nikakršne možnosti predvajanja v kitajskih komercialnih kinematografih. (Naj omenim, da Kitajska še zdaj, po številnih poskusih in polomih, ne premore svoje kinoteke. Uradna izjava se glasi nekako v smislu: ker nekaj sto milijonov kmetov sploh nima kinematografov in ne morejo gledati filmov, se ob tem res ne moremo ozirati na peščico mestnih prebivalcev in zadovoljevati njihovih visokoletečih zahtev.) Najodličnejše izmed teh filmov lahko pogosto vidite tudi na filmskih festivalih po Evropi. Deveturni dokumentarec *Zahodno od tirov* (Tiexi Qu, 2003) režiserja neodvisnih dokumentarnih filmov Wanga Binga je na primer prejel veliko nagrado na francoskem festivalu dokumentarnega filma v Marseillu in na japonskem mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Yamagatu. Za izdelavo dokumentarca je porabil tri leta časa in pičlih 20.000 evrov produkcijskih sredstev. Liu Jiayin, ki je magistriral na oddelku za literaturo na Pekinški filmski akademiji, je s filmom *Oxhide* (2005, Niu Pi) leta 2006 na Berlinalu – forum novega mednarodnega filma – prejel filmsko nagrado Caligari in nagrado FIPRESCI. Stroški tega filma so znašali približno 2000 evrov, v kar je vključen tudi strošek nakupa digitalne videokamere. Liu je film posnel s pomočjo staršev kar na svojem domu. To pa še niti ni najcenejši film. Profesor Cui Zi'en s Pekinške filmske akademije pogosto porabi le piškavih 200 evrov in največ en

Zahodno od tirov

teden snemalnega časa. Večina njegovih neodvisnih produkcij se tematsko ukvarja s homoseksualnostjo, ki je še vedno velik tabu. Njegovi filmi ne odsevajo sedanjosti, ampak pripovedujejo optimistično zgodbo o situaciji na Kitajskem čez deset let.

Režiserji najboljših neodvisnih filmov si lahko z udeležbo na mednarodnih filmskih festivalih in z nagradami povrnejo del produkcijskih stroškov, nekateri pa se lahko nekaj časa s tem denarjem celo vzdržujejo. Leta 2004 je 27-letni Ying Liang namenil 3000 evrov za snemanje svojega celovečernega prvenca *Taking Father Home* (Bei Yazi de Nanhai, 2006), za katerega je kasneje na Tokyo FILMeX prejel posebno nagrado žirije, ki je znašala 5000 ameriških dolarjev. Pozneje je za isti film prejel eno za drugo še štiri nagrade na filmskih festivalih, med njimi tudi nagrado SKYY na mednarodnem filmskem festivalu v San Franciscu (10.000 dolarjev). Yang Heng je neodvisni televizijski ustvarjalec, ki je leta 2006 porabil 3000 evrov za snemanje svojega prvenca *Betelnut* (Bing Lang) in prejel nagrado novi val (30.000 ameriških dolarjev) na korejskem mednarodnem filmskem festivalu v Pusanu. Takšna nagrada avtorju omogoča kritje dveletnih življenjskih stroškov brez dodatnega dela, zato se lahko popolnoma poglobi v pisanje svojega novega scenarija.

Selektorji evropskih filmskih festivalov, ki pridejo v Peking, lahko vsako leto v povprečju prejmejo več kot 50 novih filmov (dokumentarnih in fikcije). Približno 30 odstotkov teh filmov je prestalo pregled cenzorjev, ostali pa nastajajo v neodvisni produkciji. Večina jih žari od strasti, vendar ne dosegajo visoke kvalitete, zares odličnih je seveda le peščica. Celo tiste filme, ki so jih odobrili cenzorji, kitajska javnost le težko vidi, ker v komercialnem pogledu ne prepričajo lastnikov kinematografov. Izjema so zgolj filmi v režiji slavnih režiserjev velikega formata.

Neodvisni dokumentaristi si zato zaslužijo toliko več spoštovanja, saj njihovi filmi zelo težko dobijo kakršenkoli finančni prihodek, hkrati pa snemanje dokumentarnega filma v primerjavi s fikcijo predstavlja tudi večje tveganje. Njihovi filmi pogosto obravnavajo kulturno revolucijo, antirevizionistično gibanje ter podobna zgodovinska in politična vprašanja. Govorijo tudi o aidsu, drogah in sorodnih družbenih problemih, za katere so uradniki izredno občutljivi in jih odprto klasificirajo kot tabu. S snemanjem tovrstnih tem toliko hitreje doživijo vmešavanje državne mašinerije. Avtorji so ponavadi tudi stalno ali vsaj polovično zaposleni, zato da z zasluženim denarjem financirajo snemanje iz lastnega žepa. Motivirata jih njihova iskrena ljubezen do filma in želja po izražanju lastnega mnenja o družbenih problemih.

Neodvisne filme najpogosteje predvajajo v manjšem krogu gledalcev, na primer v univerzitetnih kampusih, v barih in zasebnih knjižnicah. Trenutno je na celinski Kitajski tudi nekaj neodvisnih kinodvoran, ki pogosto prejemajo borna sponzorska sredstva od poslovnežev ali samih umetnikov. Poleg tega se je razvilo tudi nekaj sorazmerno dozorelih festivalov; na primer pekinški festival kitajskega dokumentarnega filma, nankinški festival kitajskega neodvisnega filma in multikulturni vizualni festival v Yunnanu (YUNFEST). Javno predvajanje neodvisnih filmov je, grobo rečeno, še vedno prepovedano s strani uradne politike, zato so taka prizorišča pogosto pol javne in pol zasebne narave. Letošnji YUNFEST je bil na primer močno oviran s strani politike, zato so ga nazadnje izvedli brez gledalcev, zgolj v krogu filmskih ustvarjalcev in komisije.

Veliko kitajskih filmofilov zato prisega na ogled neodvisnih filmov na piratskih DVD-jih. Ko je francoska založba MK2 izdala Bingov *Zahodno od tirov* na DVD-ju, se je na kitajskem trgu razširil predvsem s pomočjo piratskih kopij. Taki filmi pritegnejo pozornost nekaterih domačih strokovnih časopisov in maloštevilnih javnih medijev, ki objavljajo novice o neodvisnih filmih in njihovih protagonistih. Državne institucije se neposredno ne vmešavajo v njihovo delo, vendar občasno izrazijo svoje nezadovoljstvo.

Lani je režiser Ning Jie kot prvi od mladih kitajskih režiserjev uspel posneti komercialno uspešen film. Njegov prvi nizkoproračunski fikcijski celovečerec je bil delno posnet z DV in delno s HD tehnologijo. Leta 2005 je bil vključen v hongkonški izobraževalni program, ki je botroval snemanju njegovega drugega, HD filma *Crazy Stone* (Fengkuang de shitou, 2006), za katerega je porabil 300.000 evrov produkcijskih sredstev. To je črna komedija, ki obravnava tematiko kraje in zločina. Posrečeno imitira stil Guya Ritchieja, ki ga pomeša s primesmi kitajske družbene stvarnosti. Film je bil deležen široke pozornost medijev, ki so ga imenovali »*prvi resnični žanrski film celinske Kitajske*«. Zaslužek od prodaje vstopnic je zgolj na področju Kitajske presegel dva milijona evrov, Ning Jie pa je na osnovi takšnega uspeha s producentsko hišo Warner Bros. podpisal pogodbo za tri filme.

Na področju komercialnega filma kitajska vlada postopno priznava pomembnost vloge, ki jo pri tem igra logika trga. Filmski uradi pogosto vzamejo korejsko filmsko predlogo, ki je bila v matični državi izjemno uspešna, in jo priredijo po svoje. Merilo uspešnosti nekega filma je zato postalo mesto, ki ga dosega film na lestvici zaslužka od prodaje kart. Cenzorsko ocenjevanje pa s tem počasi postaja vedno bolj prilagodljivo. Čeprav imajo uradniki o *Crazy Stone* še vedno negativno mnenje, so ga vseeno spustili v obtok. V obdobju po letu 1990 se vsi pomembni ustvarjalci iz sveta kitajskega filma neprestano trudijo ugovarjati uradnim političnim izjavam in skušajo spremeniti način nadzora nad filmom. Trudijo se predstaviti film kot kulturno dobrino in ne zgolj kot orodje ideološke propagande in vzgoje. Na te pobude se je uradna politika vedno burno odzvala, a kitajski filmski ustvarjalci dobro razumejo, da je spreminjanje njihovega delovnega okolja dolgotrajen proces.

Ekonomski razvoj in tehnološki napredek bo, kot kaže, pomagal kitajskemu filmu pri njegovi evoluciji. Današnji mladi kitajski filmarji se bodo z večjimi filmskimi produkcijami resnično srečali šele v zrelih letih, ko bodo, upamo, deležni sorazmerno sproščenih ekonomskih ustvarjalnih razmer. Prihodnje generacije mestnih otrok, rojenih po letu 1990 in že od zgodnjega otroštva seznanjenih z internetom ter video jezikom, ki ga uporabljajo za zabavo, sporazumevanje in izražanje s pomočjo digitalnih kamer ali celo telefonov, se bodo nedvomno izpopolnile v filmske ustvarjalce brez zadržkov.

Taking Father Home