

MANIFEST TAJVAN FILMA 1987

Če preučimo razvoj tajvanskega filma v zadnjih dveh letih, nam mnogo simptomov kaže, da smo se znašli pred odločilnim preobratom.

V tem kritičnem trenutku se podpisanim zdi pomembno, da izrazijo svoje skrbi, pojasnijo različna gledišča, predloge in želje glede kinematografskega okolja in politik, ki ga določajo.

Naše pojmovanje filma

Film je lahko zavestna ustvarjalna dejavnost, lahko je umetniška forma in celo nacionalen kulturni fenomen, ki ima zgodovinski smisel in introspektivne zmožnosti.

Vendar je film največ časa komercialna dejavnost, ki je podvržena produkcijskim in potrošniškim zakonom. Njegova dvojna narava dobičkonosnega vira in nosilca izgub je k filmu pritegnila „interesne skupine“ vseh oblik in barv.

Ponovno bi radi ovrednotili ta tako znana (pa tako zlahka pozabljena) dejstva, ker menimo, da so temelj, na katerega lahko umestimo naše pozicije in našo analizo.

Usodo filmov, ki pripadajo izključno komercialnemu okolju, določajo ekonomski zakoni (če dobiček merimo zgolj s številom prodanih vstopnic, je neuspeh zgolj zgrešena investicija). Ustanove, ki se ukvarjajo s kulturno politiko in vodilne kulturne osebnosti se z njimi ne smejo ubadati.

Vendar obstaja tudi drug film (ki izhaja iz jasnih ustvarjalnih nagibov, kulturne zavesti in umetniških nagnjenj), ki lahko veliko bolj vpliva na kulturo družbe, četudi lahko računa le na omejene ekonomske vires.

Kulturne ustanove, mediji in kritika morajo podpirati takšen film. Ker bodo vsi cineasti in filmski producenti hvalili svoje ustvarjalne intence, umetniške dosežke in svojo kulturno odgovornost, morajo ustanove, ki vodijo kulturno politiko, novinarji in kritiki sprejeti odgovornost, da na ustvarjalni ravni razločijo realne rezultate.

Naša zaskrbljenost za kinematografsko okolje

Ravnotežje med umetnostjo in trgovino, politiko in kritiko, bi moralo biti relativno preprosta zadeva (če bi vsi igrali vlogo, ki jim pritiče). V tajvanskem kinematografskem ambientu pa je v zadnjih dvajsetih letih prišlo do pojavov zgrešene percepcije stvari in napačne uporabe energije, kar je oviralo normalno interakcijo med štirimi elementi. Rezultat takšnega stanja je, da ugaša plamen „drugega filma“, ki je gorel dobra štiri leta. Naše glavne skrbi lahko formuliramo takole:

a) Ne zaupamo danim institucijam kinematografske politike

Diskrepanca med izjavami in praktičnimi rezultati, ki jih srečujemo v aplikaciji kinematografske politike, nam vzbujajo dvome v funkcijo organizmov, ki vodijo politiko. Ni jasno razvidno, če gre za upravne organe industrije, kulturne institucije ali strukture politične propagande.

Politična platforma teh institucij je vedno zelo meglena. Včasih nagradijo film (o borilnih veščinah) kot **Hao xiaozi** (Srčni fantje), „ker je pripomogel k prodoru tajvanskega filma na tuje trge“. Drugič spet vztrajajo pri „vzgojni vrednosti“ filma kot je **Jianying daqiao** (Most Jianying) in zapravijo trideset milijonov yuanov za film kot je **Rineiva huanghun** (Somrak v Genevi) ali **Ba-er-san paozhan** (Bitka pri Quemoyu), ki so proizvodi gole politične propagande. V okviru neke kulturne politike je takšno obnašanje neverjetno in popolnoma nerazumljivo. Ker pa se nenehoma ponavlja, nas napeljuje k sklepu, da so organizmi, ki nadzirajo kulturno politiko naše družbe, sovražno razpoloženi do vsakršne ideje podpiranja kakršnekoli kulturne dejavnosti.

b) Ne zaupamo masovnim medijem komunikacije

V zadnjih letih so tajvanski mediji znali stimulirati družbene reforme in so s svojo jasno dejavnostjo pripomogli k političnemu zorenju naše družbe, k ohranjanju okolja in zaščiti potrošnikov. Ob podpori, ki so jo dajali razvoju literature in dramskih umetnosti, pa filma niso nikoli obravnavali kot kulturne dejavnosti, ki je vredna pozornosti in ki bi ji bilo treba zagotoviti potrebno kritično podporo (s strokovnega zornega kota).

Naši novinarji so preveč zaposleni z opravljanjem privatnega življenja zvezd, da bi izgubljali čas z resničnimi rezultati dela cineastov: tajvanski časopisi pogosto ne najdejo prostora niti za tajvanski film, ki je dobil mednarodne nagrade. Mediji prezirajo zelo pomembno družbeno dejavnost in jih že leta bremeni krivda za „zastavljanje“ filma.

Ker jih kulturne plati filma sploh ne zanimajo (in se jih tudi ne bi znali lotiti), so novinarji pokazali absurdno pomanjkanje sposobnosti razločevanja, ko so se morali dotakniti razlike med tajvanskim in hongkonškim filmom ali reforme komercialnega filma.

c) Ne zaupamo filmski kritiki

Etični cilji bi morali biti temelj filmske kritike.

Kritiki morajo interpretirati in pojasniti smisel ustvarjalne dejavnosti in podpirati njeno rast. Biti morajo protiutež poplititvi vrednot, ki je posledica predstavitvenih kampanji in trobentanja o rezultatih prodaje kart.

V zadnjih letih pa se je v naše medije infiltriralo nekaj takomenovanih „kritikov“, ki so pozabili na to, kakšna bi morala biti njihova vloga. Napadli so naše najbolj lucidne cineaste, jih obtožili, da so „zablokirani“, da delajo „dolgočasne filme“ in jim svetujejo naj se zgledujejo po Hong Kongu in Hollywoodu. V preteklosti se je že večkrat zgodilo, da je kritika padla na tako nizko raven.

Sedanji položaj pa je toliko težji, ker je z združitvijo tako zaostale kritike in regresivnih medijev prišlo do „dominantne tendence“, ki je diskreditirala tajvanski „drugi film“. Kako lahko ob tako nemarnih kritikih, ki pačijo sliko, upamo na vzpostavitev vsaj približnega ravnotežja?

To so naše temeljne skrbi ob vzdušju, ki vlada v tajvanskem filmu. Dobro vemo, da je še veliko drugih problemov (komercializacija državnih producentovskih hiš, industrija, ki ne zna oblikovati novih talentov itd.). Zdi pa se nam, da ob treh resnih problemih, ki smo jih našli, sodijo v drugi plan.

Spremembe, ki jih želimo — Odločitev, ki smo jo sprejeli — Konkretnih primerov, kjer bi moralo priti do nujnih sprememb je nešteto. Vendar se morajo vse spremembe oblikovati ob treh načelnih vprašanjih.

1. Zahtevamo filmsko politiko, ki eksplicitno podpira razvoj filmske kulture.

Od institucij, ki urejajo vladno politiko do filma, zahtevamo, da jasno povejo kakšen film mislijo podpirati in v katero smer mislijo peljati tajvanski film. Če hočejo podpirati samostojno nacionalno kulturo, morajo imeti pogumna prepričanja, morajo si postaviti cilje in sprejeti odločitve. Če pa nameravajo osrednje filmske institucije podpirati komercialni in propagandni film, naj to od vsega začetka jasno povedo, da cineasti ne bodo imeli nobenih iluzij o tem, da lahko dobijo vladno podporo za svojo ustvarjalno dejavnost.

2. Od ljudi, ki oblikujejo javno mnenje in odgovornih ljudi v medijih zahtevamo, da priznajo kulturne aspekte filma in njegovo družbeno vlogo.

Upamo, da bodo mediji začeli obravnavati „novice o filmu“ z isto zavzetostjo, s katero obravnavajo politične novice ali novice o izobraževanju. Na „filmskih straneh“ morajo delati kvalificirani novinarji, ki bodo svoje delo opravljali strokovno in pošteno.

3. Tajvanskim filmskim kritikom predlagamo, da se zamislijo ob svoji družbeni vlogi in da jo do konca odigrajo. Pokazati morajo na filme, ki so vredni pozornosti. Kritično vrednost določa zaupanje, ki mu ga naklonijo bralci.

Kritiki ne smejo misliti na svoj interes, ampak morajo služiti „interesom“ svojega bralstva. Vsi bomo „kritizirali kritike“ in razgalili nepoštenost in nestrokovnost.

Sprejeli smo naslednjo odločitev:

odločili smo se ustvariti drugačno filmsko okolje, ki se bo razlikovalo od komercialnega okolja in v katerem bo tajvanski „drugi film“ imel možnost obstajanja.

Da bi dosegli te cilje, podpisujemo manifest. V bodoče bomo na

SKEGA

naših delovnih mestih podpirali razvoj „drugega filma“.

Ker naš manifest predstavljajo v odločilnem trenutku prehoda od starega k novemu filmu, potrebujemo spodbudo vseh, ki z nami delijo naše ideale.

Podpisali:

Ding Yamin, Xiao Ye, Jing Yinrui, Wang Xiaodi, Wang Feilin, Bai Luo, Zhu Tianwen, Qui Yanming, Xu Zhenguan, Wu Nianzuhen, Wu Jingji, Lin Huaimin, Zhuo Ming, Jin Shijie, Xi Song, Gao Xinjiang, Ma Yigong, Guo Lixi, Tao Dechen, Tao Xiaoqing, Huan Chunming, Chen Chunzhen, Chen Guofu, Chen Chuanxing, Zhang Yi, Zhang Changyan, Zhang Zhaotang, Zhang Huakun, Zhan Hongzhi, Yang Dechang, Yang Xianhong, Liao Quingsong, Qi Wuzi, Jiang Xun, Cai Qin, Zhu Tianxin, Li Daoming, Du Kefeng (Christopher Doyle), Du Duzhi, Jin Huanwei, Ke Yizheng, Hu Taili, Hou Xiaoxian, Huang Jianye, Chen Kunhou, Chen Yuhang, Chen Yingzhen, Zeng Zhuangxiang, Tong Wa, Jiao Xiongping, Wan Ren, Lu Feiyi, Lai Shenghuan.

Kako se je rodil novi film?

Novi film. Novi film. Ali tajvanski novi film res obstaja? Ker lahko rečemo, da sta Bai Jingrui in Yang Dechang avtorja, ki se zelo razlikujeta? Je Novi film boljši od „Starega filma“ (ki v resnici sploh ni „star“, ker se takšnih filmov snema še zelo veliko)?

Samo, če pokažemo na konkretne in skupne „spremembe“ pri Novem filmu v celoti, lahko izdelamo zgodovinsko „periodizacijo“. Natančni opazovalci pa lahko zatrjujejo, da se je Novi tajvanski film že rodil. Za to imajo tri razloge.

Prvi razlog: Novi film poseduje stopnjo formalne zavesti, ki nima predhodnikov; tretji prizor filma **Erzi de wan'ou** (Velika lutka za nje-

govega sina) se začne s spopadom v črnobeli tehniki in začneši s krvavimi madeži na tleh postopoma prehaja v barve; prizor je postavljen v ameriško bolnico, odbleski in „patinirana“ fotografija se prepletajo in vzbujajo vtis fantastičnega pravljичnega sveta. Če raziščemo razpletanje zgodbe in objektivni razvoj likov, vidimo, da, formalne rešitve izražajo natančne izrazne nagibe. „Novi film“ poseduje to vrsto formalne zavesti, na primer v filmu **Haitan de yitian** (Nekega dne na plaži), kjer dolgi kadri s fiksno kamero postopoma „združijo življenjske obrate v vitalno enotnost.“ (Huang Jianye). Ali v primeru teorije gibanja kamere v **Yunqingsao** (Soseda Yuqing), ki jo zagovarja režiser Zhang Yi: „Čustva, ki jih brat Rong goji do sosede Yuqing počasi vpletajo ves svet. Do te evolucije pride počasi, nisem si upal rezati in drobiti prizora. Takoj, ko se kader premakne, ni več pravi.“

Če obvladamo izrazne možnosti forme v razmerju do vsebine, bomo imeli dovolj (upravičenega) poguma, da formo razvijemo. Kaj pa starejši režiserji? Forma odgovarja neki predpostavki. Uporabljali so objektivne in format, ki so ga uporabljali vsi, „standardne“ barve in jezik, ki so ju uporabljali vsi; v tem kontekstu so iskali idejo, sceno, ki jo je določala navada. To je značilnost starega filma. Celo „stilist“ kakršen je bil Hu Jinqian, se ni znal ostro znebiti teh omejitev.

Drugi razlog: Novi film je spremenil produkcijske instrumente. Z **Guangyin de gushi** (Zgodbe v času, ki mineva) so filmarji, ne glede na proteste producentov, uporabili standarden format in zavrnili format „scope“. V mnogo filmih Novega filma so sistematično uporabili poljubne igralce ali amaterje in opustili „zvezde“, ki so bile do tedaj nosilke produkcije.

Tretji razlog: v novem filmu je na delu drugačna dramaturgija. V



PRIZOR IZ FILMA **NA VSAKEM VOGALU MESTA**, REŽIJA LI XING, 1963

MANIFEST TAJVANSKIH FILMA 1987

PRIZOR IZ FILMA **SEZAMOVO SEME**, REŽIJA WAN REN, 1983



Haitan de yitian oče prvorojenca prisili v poroko; ko se Zhang Aijia vrne domov, najde brata, ki na kolenih pobira črepinje razbitega kozarca. Prizor s preprirom je že minil. V obdobju „starega filma“ si noben režiser ne bi mogel privoščiti, da bi preletel prizor s konfliktom (prav iz tega prizora je po prepričanju starih režiserjev izhajala „drama“). V **Youma caizi** (Sezamovo seme) Su Mingmingov dedek umre pri brivcu: ko se s starčevega obrazca dvigne topla brisača, je obraz otrpel, iz zunanosti polja pa slišimo vedno bolj zaskrbljeni brivčev glas in to omogoči izognitev „ganljivemu“ prizoru. V **Xiao baba de tiankong** (Nebo mladega očeta) se par pogovarja med dolgim sprehodom po prazni cesti. Nič drugega se ne zgodi.

Pojmovanje „dramatičnosti“ se je spremenilo in spremenil se je tudi način igre. Gledališka igra v filmih Hu Jinquana (King Hu), z dvignjeno glavo in izbuljenimi očmi, lahko deluje in je „čudovita“ v kontekstu starega filma, ustvarjalci Novega filma pa skušajo poiskati bolj „žive“ načine igranja (oziroma bolj „filmsko“ igro: v tradicionalni gledališki igri niso mogoča mrmranja in vzdihljaji, ki so tako značilni za film). Igralci na gledaliških deskah morajo z glasom priti do publike, objektiv filmske kamere pa je „publika“, ki je dovzetna tudi za najbolj minimalistično interpretacijo.

Morda bo kdo želel dodati še četrty razlog: spremembe na tematski ravni — na primer, večja sposobnost opisovanja in izrisovanja stranskih vlog in bolj poudarjena realistična tendenca. Strinjal bi se, da je pri novem filmu prisotna tendenca k večjemu realizmu. Vendar ustvarjanje Novega filma še veliko bolj določa strah pred formo kot pa zavesten odnos do nje. Zadošča, če pogledamo novejšje filme, ali filme, ki se pravkar snemajo: realistične poteze so v

zatonu, režiserji pa so še vedno isti, postali so bolj „odgovorni“. Potrdili smo obstojanje Novega filma, toda kakšni so njegovi izvori? Obče sprejeto je mnenje, da je **Guangyin de gushi** začetna točka zgodovine novega filma. **Guangyin** ima nedvomno vse značilnosti, ki ga postavljajo na začetek nove epohe. Uporablja popolnoma nasprotno modele kot tajvanska tradicija. V njem ni niti slavnih režiserjev niti slavnih igralcev. Celo zgodbe, ki jih pripoveduje, so nedokončane. Teško bi določili kateremu žanru pripada. Med snemanjem so bili režiserji v stalnem konfliktu s tehniko, ki so prišli iz tradicionalnega okolja; direktor fotografije in kamermani niso hoteli sprejemati navodil od neznancev. Film pa so kljub vsemu dokončali in ko so ga dali v distribucijo je prinesel celo (relativen) dobiček. To je bilo prvič, da so lahko filmarji, ki so prišli od zunaj, zatrtili: „Ne obstaja samo en način snemanja filmov.“ Štiri epizode so omogočile afirmacijo štirih režiserjev, ki so v Novem filmu postali slavni (štiri je veliko, še danes režiserjev Novega filma ni več kot desetina): Tao Dechen, Yang Dechang, Ke Yizheng in Zhang Yi.

Drugi izvor Novega filma pa je v **Zai na hepan qingcao qino** (Zelena je trava na obali), ki je z nenehnim prepletanjem razbil konvencijo filma, ki pripoveduje eno zgodbo. Oba ustvarjalca, Chen Kunhou in Hou Xiaoxian sta ostala ključni in vodilni osebnosti Novega filma. Oba vira Novega filma, ki sta bila na začetku neodvisna pa sta se z **Erzi de da wan'ou** (Velika lutka za njegovega sina) zliila v en tok.

Novi film (režiserji novega vala) je torej lahko računal na jasno razvidno, enotno in strnjeno skupino. **Luichao guaitan** (Bizarne zgodbe šestih dinastij) Wanga Jujina moramo obravnavati kot prvo

provokacijo, ki je hotela zapečatiti zaton tradicionalne filmske moči. Njegova akcija pa ni spremenila občega stanja, med drugim tudi zaradi značaja režiserja Wang Jujina, ki kasneje ni mogel več snemati. (Drugi razlog pa je v tem, da tajvanska industrija takrat še ni dosegla stopnje razpada, ki je botrovala začetku produkcije filma **Guangyin**: trenutek še ni bil zrel za spremembe). Tudi film Yuja Weizhenga **1905 de dongtian** (Zima 1905), ki se ni nikoli pojavil na tajvanskih platnih, bi moral odigrati podobno vlogo: v njem so igrali nepoklicni igralci, in prvič je bil posnet v tehniki Panavision; razvili so ga na Japonskem in prikazali so ga na mnogih mednarodnih festivalih. Novemu filmu je zelo blizu, ker pa ni bilo „notranjega odziva“, ni nikoli prišel v tajvanske dvorane in ni imel nobenega vpliva. Tudi Lin Qingije, ki je posnel **Xuesheng zhi ai** (Študentka ljubezen) in **Kanhai de rizi** (Dnevi, ko sem gledal morje), so se včasih znašli v razpravah o Novem filmu, vendar natančnejša analiza pokaže, da niso tako zelo blizu namenom in praksi Novega filma.

Se moč novega filma povečuje?

Če lahko kot novo začetno točko tajvanskega filma postavimo **Guangyin de gushi**, se nova epoha začne 18. avgusta 1982 (seveda je nekoliko tvegano spregledati začetke Wang Tonga in najpomembnejša dela Linga Qingjieja ali komercialne komedije Chen Kunhoua in Hou Xiaoxiana).

Po avgustu 1982 so Novi film v dvoranah predstavljala le tri dela. Leta 1983 so vrteli že deset filmov. Leta 1984 je bilo na seznamu festivala „Zlati konj“ prisotnih le deset filmov Novega filma. Nekateri med njimi so bili posebnega pomena, na primer, **Yuqingsao** (Sosedu Yuqing), **Shafu** (Detomor) in **Cema rulin** (V diru skozi gozd). S „posebnim pomenom“ mislim na dejstvo, da se ti trije filmi ne navezujejo na teme iz leta 1983. Tri filme iz leta 1983 je posnelo šest režiserjev; leta 1983 se jim pridruži pet novih imen; leta 1984 je eno samo novo ime: Li Youning. Skupaj gre za dvanajst režiserjev, ki izpolnjujejo pričakovanja velikega števila ljudi. Med njihovimi sodelavci najdemo pomembne scenariste kot so Xiao Ye, Wu Nianzhen, Zhu Tianwen in tudi nekaj inovatorjev na tehničnem področju. Povečuje se število režiserjev in filmov: in če primerjamo razmerje med investicijami ter številom filmov, vidimo pomembnost Novega filma in njegovo pogodbeno moč. Vendar bi nas številke lahko zavedle. Še globlje moramo analizirati razmerje med Novim filmom in družbenimi pogoji. Razdelati bom poskusil naslednji točki:

1. Razmerje med Novim filmom, javnim mnenjem in kritikom

Oporna točka Novega filma je v vrednosti, ki jo je filmom dal trg (kot zadnjo rešilno bilko jih je pograbila filmska industrija, ki je bila tik pred popolnim polomom). Naklonjenost lahko razberemo tudi v apelih „v pravem trenutku“ s strani kritike in dela tiska. Najmočnejši javni mediji (predvsem največja tajvanska dnevnikar **Zhongguo Shibao** in **Lianhebao**) so v svojih poskusih podpiranja umetnosti spletni grozljivo zapletena razmerja. Znamenit je primer iz leta 1982, ko sta dnevnikar hkrati odprla rubriko filmskih recenzij („Film za vse“ in „Filmski trg“). Filmska industrija ju je tako silovito napadla, da je morala posredovati politika. Odbor za filmsko industrijo je glavne in odgovorne urednike povabil na banket s producenti. Kmalu je **Lianhebao** ukinil svojo rubriko. **Zhongguo Shibao** pa je objavljajl zgolj zelo zmerne kritike (hvalil je pozitivne plati filmov, ne da bi omenjal negativne).

Iskanje smiselnih in tehničnih novic je ostala množična družbena potreba. Članki, ki jih je odlikovala etična drža, so postajali vedno manj zanemarljivi. Na začetku obdobja Novega filma sta kritika Jiao Xiongping in Huang Jianye ter novinarka Yang Shiqi, ki je s svojimi barvitimi članki občasno posegla tudi v kritiko, postali predstavniki novega toka. Odločna drža in kritiška zavzetost, ki je spremljala film **Erzi de da wan'ou**, sta sprožili tako silovito reakcijo javnosti, da je bila politična obsodba onemogočena. Film je čez noč postal heroj novega filma.

Podpora in simpatije javnega mnenja so dosegle vrhunec leta 1984 z nagrado „Zlati konj“, potem pa so postopoma ugašale. To lahko pojasnimo z dvema dogodkoma. Najprej se je vzpostavila in utrdila oblast kritikov, ki so postali „klijenti privilegijev“: razmerje



s filmsko industrijo jih je postavilo v enak položaj, kot ga je imela sama, vzpostavili so kontakte in zasedli ugledna mesta. Huang Jianye se je zaposlil pri Komercialni hiši Taibej in je predaval scenaristom; Jiao Xiongping je sprejel povabilo hiše Tangchen in je prisostvoval snemanju filma **Shafu**; Liu Senyao je delal na filmu, ki ga bo snemala Mangtaiqi. Pionirji filmske kritike so se torej dobro namestili, toda bili so v neprijetnem položaju. Etična drža kulturnih strani časopisov je upadla, sploh pa je bila že od vsega začetka njena edina predstavnica, ki jo velja omeniti, modra in odkrita novinarka Yang Shiqi.

Po smrti Yang Shiqi so njeni nasledniki sprejeli kriterij „neomejenega klanja“ in so kritiko strmoglavili v še bolj kaotičen položaj. Tudi kritiki, ki so na začetku podpirali Novi film in se spoprijateljili z novimi filmarji — potem, ko so se zoperstavili lažnim kritikom in plačancem filmske industrije — so se znašli v primežu med čustvi in razumom.

Samo če bo v družbi obstajala kritiška pravičnost (in če bo imela dovolj moči), bomo doživeli trajno podporo umetnosti. Ko kritika degenerira, ne moremo upati, da bomo v zmedi naleteli na dobre stvari. Novi film je doživel preveč neiskrene podpore s strani kritike in bo sam zapadel v krizo, iz katere ga noben kritik ne bo mogel potegniti.

2. Razmerje Novega filma s producenti

Obnašanje industrialcev moramo praviloma obravnavati v zvezi z dobičkom. Prihod Novega filma moramo povezati s stopnjo profita tradicionalne industrije. Se še spomnite tistih časov? „Socrealistični“ filmi so prišli do skrajne dovoljene meje trgovanja s sek-

som in nasiljem, gledalstvo ni zahtevalo pojasnil; producenti so bili besni in so govorili, da so videokasete uničile filmsko industrijo, zahtevali so znižanje davkov, posojila in državno podporo, nihče pa ni vedel, kaj naj snema, da bo film prinesel dobiček.

Novi film se je pojavil pri državni Centralni filmski hiši, ki ni imela odkritih „profitnih nagibov“. Prav v času nejasnosti so lahko revolucionarji, ki so delali v Centralni hiši (Xiao Ye, Wu Nianzhen in drugi) predložili projekte, kakršen je bil **Guangyin de gushi**. Vodilni ljudje v Centralni hiši niso nikoli podpirali Novega filma. Generalni direktor Ming sploh ni bil „pionir“ Novega filma (ne smemo pozabiti, da je bil za zapravljanje kapitala pri zgodovinskih kolosalih **Dahu yinglie** / „**Heroji z jezera**“ in **Xinhai shuan gshi** / „**Revolucija 1911**“, odgovoren prav gospod Ming), ampak ga je silovit tok le potisnil v prve vrste.

Ob velikem začudenju in zbežanosti producentov sta **Xiao Bi de gushi** in kasneje **Erzi de da wan'ou** komercialno uspela. Šele takrat je Novi film pritegnil pozornost producentov. (Deležen pa je bil tudi sovražnosti: ali ni bil **Da lunhui**, „Veliko kolo Samsare“ provokacija starega filma?)

Podpora javnega mnenja filmu **Erzi de da wan'ou** in njegov komercialni uspeh sta pripomogla k uspešnosti filma **Kanghai de rizi**. Huang Chunming je postal heroj, ki je prelomil s konvencijami in je „zvezde“ zamenjal z igralsko ekipo. Od tega trenutka naprej so producenti iskali stike z Novim filmom. (To je morda nekoliko nepravilno do producentke in igralko Zhang Aijia, ki je s filmoma **Taishang taixia** (Na sceni in pod odrom) režiserja Ling Qingjie in **Dai jian de xiaohai** (Dečki s sabljo) režiserja Ke Yizheng poskusila začeti na novo. Vendar so to bili njeni čisto osebni poskusi in niso odraz položaja v industriji.) Od tega trenutka načrtovanje Novega filma ni potekalo zgolj v Centralni hiši, režiserji in scenaristi so našli mesto v starem filmskem aparatu. To je postalo očitno s filmom **Lao Mo de diege chuntian** (Druga pomlad starega Moja), ki ga je producirala hiša Gaoshi, s filmom **Shafu**, ki ga je posnela Tangchen in predvsem z **Yuqingsao** hiše Li Xing.

Si je torej Novi film pridobil zaupanje in podporo stare oblasti? Seveda ne. Od vseh filmov, ki so jih na Tajvanu posneli med leti 1983 in 1984 je le 10 % sodilo v Novi film. Na začetku leta 1984 je bilo šest nacionalnih distribucijskih mrež pod kontrolo stare oblasti (to pojasni komercialne tendence). Stara oblast ni ponudila roke Novemu filmu niti zaradi njegove „kreativnosti“ niti zaradi novih tržnih vrednosti. Pred projekcijo filma **Shafu** je prišlo do silovitega spopada med režiserjem Zeng Zhuangxiang in producentko Xu Feng (ki je hotela premontirati Zengovo verzijo, verzija, ki so jo vrteli v tajvanskih dvoranah, razen v Taipeiju, sploh ni ustrezala režiserjevemu originalu), ki je dokazal, da med staro oblastjo in Novim filmom ni skupnih interesov. Poleg tega pa je stara oblast podtaknila nekaj bednih imitacij, jih vrtela kot izvirne proizvode novega filma in se delala norca iz javnega mnenja.

Razmerje med Novim filmom in producenti, je bilo zelo napeto in krhko. Novi film je moral igrati na karto komercialnega uspeha. Če Novi film ne bi uspel, bi stari film triumfiral: „Vedno smo govorili, da se filme ne snema na tak način.“ Če bi nekaj pogumnih producentov ne obravnavalo novih avtorjev na drugačen način, bi Novi film uničili v eni noči.

Protagonisti novega filma

Nekaj osebnosti Novega filma je bilo ključnih za njegov razvoj. Nekateri se še razvijajo, drugi so že dokončali svoje delo. Če analiziramo značaj teh osebnosti, lahko lažje razumemo mnoge posebnosti Novega filma.

a) Xiao Ye in Wu Nianzhen

Prava akterja prevetrenja Centralne filmske hiše sta bila scenarista Xiao Ye in Wu Nianzhen. Ko sta vstopila v redakcijo Centralne hiše, sta že bila slavna pisca. Poleg uradniškega dela sta oba še naprej pisala uspešne scenarije.

Morda prav zaradi literature preteklosti (Xiao Ye je bil dobro prodajan romanopisec, Wu Nianzhen pa je bil deležen pohvalnih kritik) nista sprejela zgolj redakcijskega dela na scenarijih. Takoj, ko sta prišla v Centralno hišo sta predlagala, da naj Song Cunshou režira film **Laoshi: sikajeda** (Zbogom učitelj), ki sicer ni bil komer-

cialno uspešen, pokazal pa je, da imata scenarista zelo jasne ambicije.

Projekt **Guangyn de Gushi** so sprejeli, ko je Centralna hiša izgubila vsako upanje na tržni uspeh. Xiao Ye in Wu Nianzhen (in drugi reformisti) sta odkrila novo pot (nizki stroški in majhno tveganje). Po uspehu filma **Xiao Bi de gushi** je beseda obeh scenaristov še več veljala pri izbiri novih projektov. Najbolj „tvegana“ projekta Novega filma **Erzi de da Wan'ou** in **Haitan de yitan** sta tesno povezana z njima. Centralna hiša je postala generalštab Novega filma. Kasneje sta šla po različnih poteh. Wu je nadaljeval ustvarjalno dejavnost, Xiao Ye je postal načrtovalec, ki je v stalnih sporih z vodilnimi strukturami in administracijo. Sčasoma sta se vedno bolj razhajala, toda že projekt novega žanra „neorealističnih filmov o borilnih veččinah“ je tesno povezan s Xiao Yejem.

b) Hou Xiaoxian in Chen Kunhou

Hou Xiaoxian in Chen Kunhou nista na hitro vdrla v Novi film. Pred filmom **Na hepan qingcao qing** (Zelena je trava na obali) sta skupaj posnela šest komercialnih komedij.

Prd tem je Hou Xiaoxian pisal scenarije za režiserja Lai Chengying in Li Xing, Cheng Kunhou pa je bil direktor fotografije pri nekaterih pomembnih Li Xingovih filmih. Oba sta izhajala iz starega okolja, kar pa ju ni omejevalo. Njun realistični stil je bil širokih obzorij in je dal odlične rezultate.

Med snemanjem filma **Erzi de da wan'ou** sta s svojimi bogatimi izkušnjami pomagala obema režiserjema. S filmom **Xiao Bi de gushi** in **Fenggui lai de ren** sta našla samosvojo estetiko in novo perspektivo nacionalnega filma. Osvobodila sta ga vpliva in omejitev zahodnega filma. Med vsemi tajvanskimi režiserji sta nedvomno najbolj samostojna. Z njima se je Novi tajvanski film popolnoma afirmiral.

c) Yang Shiqi

Smrt Yang Shiqi, ki je bila filmski kritik dnevnika **Lianhebao**, je globoko pretresla filmarje. Bila je med prvimi, ki je neprikrito podpirala Novi film. Tudi, ko je doživljal pretrese, je vedno prva povzdignila glas „proti krivici“. Njen prispevek ni bil zgolj „žurnalističen“. Bila je „vest medijev“, toda ne kot „strokovnjak“. Ko so oblasti cenzurirale film **Erzi de da wan'ou** je Yang za javno mnenje odigrala vlogo „poosebljene pravičnosti“.

ZHAN HONGZI

PREVOD
ERVIN HLADNIK-MILNARČIČ