

PRELOMNA GENERACIJA

NAJVEČJI DOGODEK FESTIVALA V ROTTERDAMU JE BILA NEDVOMNO RETROSPEKTIVA 4. GENERACIJE KITAJSKIH REŽISERJEV. GRE ZA TEŽKO DOSTOPNE VRHUNCE TE NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE IZ POZNIH 70IH IN 80IH LET, KI SE Z (MED SEBOJ) RADIKALNO RAZLIČNIMI FILMSKIMI PRISTOPI SOOČAJO S KOMUNISTIČNO IDEOLOGIJO SVOJE DOMOVINE.

OLAF MÖLLER

PREVOD: ANDREJA KUHELJ

Ko so v poznih 70., zgodnjih 80. letih kitajski filmski delavci, ki jih danes uvrščamo v 4. generacijo, snemali svoja prva dela in iz filma v film postavljali temelje za drugačen kitajski film, je bilo gibanje poimenovano novi kitajski film. Pojem se je obdržal kako desetletje, ko se je že začelo govoriti o 5. generaciji.

Pri tem sta tako ideja kot sam pojem »4. generacija« nastala šele za nazaj: ker obstaja 5. generacija, je morala pred tem obstajati tudi četrta. Od kod sploh termin peta generacija in kaj je tisto, kar opredeljuje vse druge, ostaja predmet debate. Ko za nazaj prebiramo zapise o kitajskem filmu, kaj hitro ugotovimo, da se definicije generacij pogosto (bolj ali manj) razlikujejo, tako kot se je spreminjal tudi sam pojem 5. generacije glede na stil, vsebino oziroma avtorje in tisto, kar jih povezuje ali pa ravno ne (pozneje, pri 6. generaciji, se vse skupaj ponovi ...).

Toda ali ni takšno posploševanje, zvajanje filmskih del na generacijsko razliko, preveč nasilno, kajti navsezadnje implicira neki potek stvari, ki se zdi očiten, pa čeprav nima nobene zveze z resničnim stanjem stvari?

Vsak tak poskus nove opredelitve, (re)definicije, je vodil le še k dodatnemu zoženju polja, k še bolj izostrenemu izključevanju, namesto da bi vključeval: malo predalčkanja tukaj, malo predalčkanja tam, in film je postajal vse bolj oskubljen, tako po teksturi kot v svojih protislovjih. Kar pa je prav tisto, iz česar je spleteno genialno tkivo 4. generacije.

Zaradi tega je bila retrospektiva v poklon 4. generaciji, s katero so ji na letošnjem mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu izrekli ponovno prizna-

nje, eden nemara najpomembnejših filmskozgodovinskih dogodkov zadnjih deset let in več. Ne samo, ker obuja spomin na uporne, divje začetke nečesa, kar je na področju filmske kulture danes sprejeto kot danost, ampak tudi, ker nam daje priložnost za, upajmo, ustrezno (samo)kritičen razmislek o nastanku te danosti.

Programu, ki sta ga izbrala Shelly Kraicer in Gerwin Tamsma, bi lahko očitali samo eno (če sploh lahko temu tako rečemo): z okroglo ducat filmi je bila retrospektiva zasnovana res »na knap«. Zato pa »stoji« prav vsak film, perfektno uravnotežen izbor ima rep in glavo: vseh dvanajst filmov predstavlja dvanajst mojstrov, ki jih v življenju ne bomo hoteli več pogrešati. Če upoštevamo še zadnje čase za Rotterdam tipično kopičenje programov, je izbor, ki pri gledalcu vzbuja željo po še več filmih, konec koncev prav imeniten. Sploh pa: glede na konservativno, kanonkonformistično retro-pretencioznost, ki smo jo morali trpeti na Berlinalu, je takole jamranje kvečjemu nesramna kritika vsega luksuza vajenega gledalca.

Četrto generacijo pogosto označujejo kot »žrtvo-vano generacijo«. Toda kdo je komu/kaj žrtvoval?

Uradni odgovor bi bil: 4. generacija je bila žrtev kulturne revolucije. Režiserji, ki sestavljajo njeno trdo jedro, Huang Jianzhong, Zhang Nuanxin, Xei Fei, Wu Tianming, Huang Shuqin, Teng Wenji, Wu Yigong, Yang Yanjin, Ding Jinnan, so bolj ali manj vsi rojeni v poznih 30., zgodnjih 40. letih, večina jih je v prvi polovici 60. let tudi končala filmsko izobrazbo, vendar zaradi kulturne revolucije in s tem povezanega radikalnega okleščanja filmske produkcije svojih igranih prvencev niso mogli posneti prej kot v poznih 70., zgodnjih 80. letih. Nekateri (med njimi Xie Fei in Zhang Nuanxin, kot tudi še neomenjeni Zheng

Dongtian) so dobili profesuro na Filmski akademiji v Pekingu, kjer so med drugim poučevali tudi režiserje, ki danes štejejo za trdo jedro 5. generacije, kot so Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou in Chen Kaige (pred petnajstimi leti bi jih našteli še več ...).

Kako nesrečno je manipuliranje z idejo generacij, se pokaže na robu četrte: Li Yalin in Cong Lianwen, ki sta v tistem času posnela svoja igrana prvenca pri Studiu Emei, sta kar nekaj let starejša od zgoraj omenjenih, pri filmu pa sta delovala že od 50. let. Pa vendar sta bila filma *The Corner Forsaken by Love* (Bei aiqing yiwang de jiaoluo, 1981), grenko-pritajena, ekspresivna *cri du ceur* melodrama Lija Yalina in Zhanga Qija, in *A Narrow Lane Celebrity* (Xiao xiang Mingliu, 1985), satira o človeški zahrbtnosti in hinavščini Conga Lianwena, v trenutku svojega nastanka bistvena, odločilna za nadaljnji razvoj kitajskega filma – tako na ravni tekture kot njegove izraznosti – torej za samo bistvo 4. generacije.

To pa se izkaže za precej ohlapen konstrukt, sploh v primerjavi s 5. (in njeno zadnjo definicijo, ki se naslanja na zaključni letnik 1982 Filmske akademije v Pekingu): razen starostne skupine 4. generacije ne povezuje niti izobrazba niti studijska pripadnost: Wu Yigong (roj. 1938) je končal študij na Filmski akademiji v Pekingu in se nato zaposlil v Studiu Haiyan; Zhang Nuanxin (1940–1995) je dve leti pozneje končal študij na isti akademiji in nato dobil delo v Studiu Beijing, Huang Shuqin (roj. 1940) je študij končal še dve leti pozneje in bil nato dodeljen Studiu Shanghai; Xie Fei (roj. 1942) je po zaključku študija režije leta 1965 dobil delo docenta na akademiji; Huang Jianzhong (roj. 1943) je bil leta 1960 sprejet v strokovno šolo Studia Beijing, kjer so ga kmalu angažirali v produkciji (pri



In The Wild Mountains



My Memories of Old Beijing

čemer po nekaterih virih strogo obrtniško usmerjene šole sploh ni končal; zaradi »slabega finančnega stanja« so šolo razpustili, Huang pa je preprosto ostal v produkciji); Yang Yanjin (roj. 1946) je diplomiral na Visoki šoli za upodabljajoče umetnosti v Šanghaju in se leta 1973 zaposlil v Studiu Shanghai; itd. Tudi primerjava letnic igranih prvencev ne da veliko: Xie Fei – v tandemu z Zhengom Dongtianom – ali na primer Yan Xueshu (1940–2001) sta igrane prvence posnela pred letom 1978/79, ki velja za začetek novega kitajskega filma.

Pa vendar obstaja zelo tesna zveza med omenjenimi filmarji, ki je šele *pozneje* prišla v javnost, čeprav na domačih tleh ni bila nobena skrivnost: potem ko je v zadnjih mesecih leta 1979 s filmi *Little Flower* (Wiao hua) Huangja Jianzhonga, *Troubled Laughter* (Kuna oren de xiao) Yanga Yanjina in Denga Yimina ter *Reverberations of Life* (Shenghuo de chanyin) Tenga Wenjija in Wuja Tianminga očitno prišlo novo obdobje kitajskega filma in je Deng Xiaoping tudi na področju filma odškrnil vrata, so se v marcu, aprilu 1980 Huang Jianzhong, Zhang Nuanxin, Xie Fei, Yang Yanjin, Ding Yinnan, Zheng Dongtian idr. povezali v neformalno skupino, imenovano Študijski krožek Beihai, s ciljem, da tako z estetskimi kot vsebinskimi eksperimenti, avantgardističnimi pre- in postopki spremenijo LR-kitajski film. To je bil torej začetek *tansuo piana*, »raziskovalnega« filma, ki naj bi zajemal tako filme 4. kot 5. generacije (Študijski krožek Beihai je bil po treh, štirih srečanjih razpuščen, od zgoraj; geslo: konspirativno združevanje ...).

Zhang Nuanxin, Xie Fei in tovarišija so imeli vse, kakor povsem drugačne predstave o tem, kakšne naj

bi bile te spremembe, kot njihovi učenci, ki so znotraj svojega gibanja v marsikaterem pogledu delali v natančno nasprotno smer.

Pri tem so starejši vedno znova iskali navdih pri mlajših, kot pokažeta ključna filma 4. generacije *At the Beach* (Haitan, 1984) Tenga Wenjija, meditacija o napredku, ki se obrne proti človeku, z zabrisano eliptično montažo, in *Questions for the Living* (Yige sizhe dui shengzhe de fangwen, 1986) Huangja Jianzhonga, ki z lahkotnim prehajanjem med potujenim, sivo pridušenim vsakdanjikom in močno simbolno obarvanim študijskim onostranstvom živih barv do danes nima primerjave v kitajskem filmu – filmska govorica pri obeh marsikaj dolguje virtuozom 5. generacije. Vendar moramo biti pozorni: za specifično estetiko 4. generacije je vse to še vedno obrobne pomena, zgolj kamenček v mozaiku, ki mu zaradi lepšega radi pripisujejo pomen, ki pa je za celoto filmskega ustvarjanja 4. generacije zgolj pogojen.

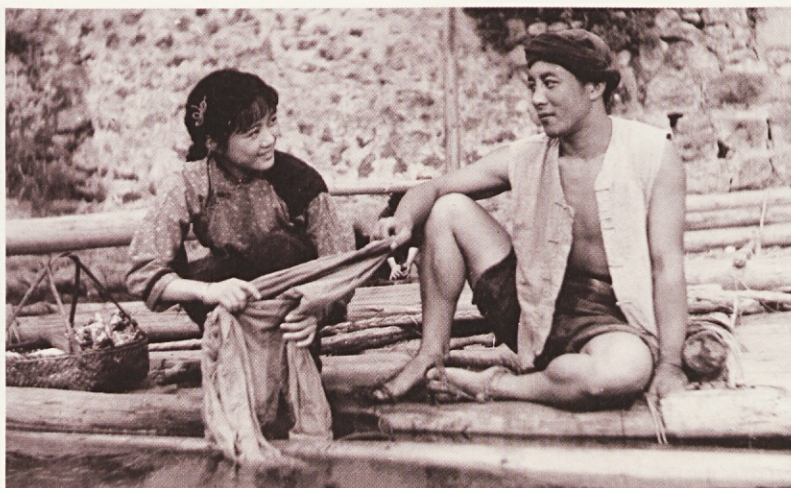
Pa vendar oba, na prvi pogled popolnoma nasprotna vzgiba, ki navdihujeta filmsko pripoved 4. generacije, ne bi mogla biti bolj tuja motivom, ki so vodili Tiana, Zhanga in Chena: na eni strani je gojila rigoorno radikalni realizem, navdahnjen pri Bazinu in sovjetskem filmu odjuge – imenitna, čeprav povsem nasprotna primera sta lirična, prosto tekoča pripoved *Sacrificed Youth* (Quinchin ji, 1985) Zhanga Nuanxina in izrazito verističen *Black Snow* (Ben ming nian, 1989) Xieja Feija –, na drugi jo poganja želja po igrivi, samorefleksivni in celo psihoanalitični razgradnji pripovedi, vse z namenom reformiranja vseh form, estetskih konvencij, kot na primer že omenjeni *Questions for the Living* ali film Yanga Yanjina *The Alley* (Xiao jie, 1981),

pri Richardu Lesterju in Larissi Shepitko inspirirani, zamegljujoči film-znotraj-filma-film-znotraj-metafilma – naslov bi bil lahko tudi »Slepa ulica s tremi odcepi in brez zidov«, ali *Woman Demon Human* (Ren Gui Qing, 1987) Huangja Shuqina, spet med različnimi pripovednimi ravnmi oscilirajoč, psihoanalitično motivirani meta-biopik o igralki v pekinški operi, ki se specializira za interpretacijo moškega demona.

Ob vseh žalostnih in najbolj odštekanih tropih, tehnikah in zasukih – enkrat kompleten modernistični paket, prosim – seveda, za zraven vam damo še postmoderno gratis – hvala – v filmu *The Alley* gledalec – speljan na led, z vsemi temi prelomi – zlahka spregleda bistvo zgodbe, namreč: kako povedati zgodbo, prav zgodbo, zgodbo kulturne revolucije?

Zapuščeno tuljenje v filmu *The Corner Forsaken by Love* bi še pričakovali, slišali smo ga celo večkrat, čeprav redko s tako silovitostjo. Vendar je teža teh filmskih del drugje, v – presenetljivo – toplejših tonalitetah, tiho harmoničnih v svoji polifoni kompleksnosti. In prav tu se nemara pokaže starostna razlika med Lijem Yalinom in glavnino 4. generacije: bil je sredi tridesetih, ko je bila oklicana kulturna revolucija, drugi sredi dvajsetih, to pa so leta, ko je človek že nekaj dosegel in hoče nekaj več od življenja, je čas, ki bi se ga na starost raje spominjal z dobrohotnostjo kot priznal, da je bil povsem izgubljen. Tudi *Evening Rain* (Bashan yeyu, 1980) Wuja Yigonga in Wuja Yongganga, *River without Buoy* (Mei you hangbiao de heliu, 1983) Wuja Tianminga in *Sacrificed Youth* Zhanga Nuanxina poznajo ta oddaljeni zven.

Te harmonije, ta pripovedni slog 4. generacije je kulturna teoretičarka Dai Jinhua nekoč opisala kot



River without Buoys



Sacrificed Youth

skoraj feminilen, »zaznamovan z neke vrste klečeplazniškim rotnjem in rahločutno sentimentalnostjo« – po tej definiciji bi bil lahko *My Memories of Old Beijing* (Cheng nan jiu shi, 1983) Wuja Yigonga veliki film te generacije.

Njen poskus posplošene definicije sicer spodleti vsaj pri muskulozni proz(aik)i Wu Tianminga, tudi pri Huang Jianzhongu in Teng Wenjiju zveni precej tuje, pa vendar ni povsem zgrešen, če hočemo natančneje opredeliti razliko med 4. in 5. generacijo – cross-dressing v filmu *The Alley*, kjer se ženska v filmu-znotraj-filma-znotraj-filma preoblači v moškega, da bi ušla rdeči gardi, vsemu skupaj doda le še piko na i.

Pri vsem tem se naracija 4. generacije močno nagiba k epizodičnosti, k poudarkom posameznih detajlov, prizorov, kar vse vodi k drobljenju, spodkopavanju centralne perspektive. Tudi kadar je v ozadju, kot v filmih *Evening Rain* in *River without Buoys*, neki širši pripovedni lok (tudi v metaforičnem pomenu besede), da bi zgodba imela linearnejši potek, so to zgodbe o družbenih skupinah in procesih, redko o posameznikih; kadar že film pripoveduje o posamezniku, o njegovi notranji preobrazbi, kot na primer *Sacrificed Youth* Zanga Nuanxina – junakinja iz mesta se med kulturno revolucijo umakne na podeželje, kjer med pripadniki etnije Dai odkrije sebe in svojo seksualnost –, *Black Snow* Xieja Feija – med kulturno revolucijo odraščajoči mali kriminalci se izgubi v močvirju gospodarsko reformirane nove Kitajske – ali *Woman Demon Human* Huang Shuqina, je glavni junak v sebi globoko razcepljen, eksplicitno v zadnjem, implicitno v prvih dveh, kar gre vselej razumeti kot kritično refleksijo družbe, ki obstaja le še v svojih nesmislih in protislovjih.

Shelly Kraicer mednarodno slabšo prepoznavnost filmov 4. generacije pripisuje hitremu vzniku 5. generacije: prepozno je začela, prezgodaj končala; meni, da je ključni dogodek film Chena Kaigeja *Yellow Earth* (Huang tudi) iz leta 1984 – leta, ko je v kulturno politiko znova zarezal grobi poseg deliberalizacije.

Pa vendar je treba dodati, da je 4. generacija v tujni tja do zgodnjih 90. let uživala določeno festivalsko prezenco, filme je bilo mogoče videti tudi po televiziji in v kinu, res pa ne povsod enako: *My Memories of Old Beijing*, ki ga Kraicer omenja kot manj znanega zunaj LR Kitajske, je ob retrospektivi novega kitajskega filma na Münchenskem filmskem festivalu leta 1993 pri kolegi izžval oh-pa-ne-že-spet-vzdih – v Nemčiji smo lahko film, podobno kot še nekatera druga temeljna dela 4. generacije, kar pogosto videli. Leto 1993 je bilo tudi leto, ko je 4. generacija osvojila svojo edino veliko festivalsko nagrado, zlatega medveda za film *The Oilmaker's Family* (Xiang hunnū, 1992), kar je bilo širše sprejeto kot akt konsolidacije, ker je šel pač drugi medved tajvanskemu filmu *The Wedding Banquet* (Hsi yen, 1993) Lija Anga. In v tistem trenutku je bilo tudi že bolj ali manj jasno, kako se bodo stvari razvijale naprej: potem ko bo 5. generacija razvila dovolj kritične mase – in izžvala kopico cenzurnih škandalov – in potem ko bodo filmi Zhanga Yuana znova napovedali nekaj novega, kar bo kmalu dobilo ime 6. generacija, medtem ko se 4. generacija še vedno ne bo kaj prida zmenila za zunanji svet, ampak bo kot v svojih začetkih ostala zvesta domačemu občinstvu, se bomo končno lahko povsem nehali ukvarjati z njo.

Pa ne bi bilo treba. Lahko bi se še naprej ukvarjali s filmi Xieja Feija, Huang Jianzhonga, Teng Wenjija,

Dinga Yinnana idr. – filmski opusi so dovolj bogati. Zakaj se to ni zgodilo? Ker mednarodna filmska kultura, tržno naravnana, kot je, čeprav to ves čas taji celo sama pred sabo, ne trpi nobenega pluralizma – onstran obeh velikih trgov ZDA in Francije –, zato ker kapitalistično zaslepljena, kot je, ne more sprejeti niti tolerirati »normalne« filmske kulture komunističnih držav. Z drugimi besedami: 4. generacija je prav toliko žrtev dominantnega diskurza mednarodne filmske kulture kot kulturne revolucije.