

# li suyuan, filmski zgodovinar

"kitajska danes  
potrebuje  
mainstream film"



fotografije z videa  
Nil Baskar, Ciril Oberstar

Z Lijem Suyuanom smo se srečali avgusta lani v Kitajskem filmskem arhivu, kinotečni instituciji, zadolženi za hrambo, restavriranje, proučevanje in promoviranje kitajske filmske zgodovine. Kitajski filmski arhiv je sicer trinajstnadstropna zgradba skoraj v centru Pekinga, s tristo uslužbenci in močno hierarhično strukturo. Glavnina Arhivove dejavnosti je seveda restavriranje in v zadnjem času tudi podnaslavljanje kitajske celuloidne zgodovine, sicer pa ta silni birokratski aparat letno sproducira tam do pet za javnost odprtih retrospektiv. Hkrati pa v veliki, DTS ozvočeni dvorani izbranim filmskim kritikom redno predvaja 'dekadentne zahodne filme', denimo **Peti element**... O pravem namenu teh dopoldanskih projekcij, na katere naju z izjemo slabe minute omenjenega filma niso spustili, sva predvsem ugibala, naivno pa skušala verjeti, da se pod udarom plehke zahodne popularne kulture kritiki dialektično utrjujejo. Le da smeh gledalcev ter kokice in kokakola v predverju temu nekako niso govorili v prid.

Dopustili pa so nama interni ogled dveh ducatov klasičnih del iz dvajsetih in tridesetih let, majhne in inspirativne retrospektive, ki naju je opremila tudi za pričujoči intervju.

Gospod Li Suyuan je sicer Arhivov hišni zgodovinar in analitik, kot ključno referenco pa nama ga je poleg uslužbenecv oddelka za stike s tujino izpostavila njegova študija *The Chinese Silent Film History*. Prva izdaja je bila predstavljena l. 1996 v Pekingu, na simpoziju o azijskih filmskih zapuščinah v organizaciji Arhiva ter UNESCOvega Urada za umetnost in kulturo. Obe instituciji sta nato podprli tudi izdajo angleškega prevoda, ki se je naposled znašel tudi v najinih rokah.

*The Chinese Silent Film History* seveda ni prva študija 'zlatega obdobja' kitajske kinematografije – tridesetih let –, zagotovo pa je prvi originalen kitajski pogled na lastno filmsko zgodovino, dostopen kitajščine neveščemu bralstvu. Koristen je še toliko bolj, ker se uspešno izogiba pastem historične didaktike in prevladujočih ideoloških evaluacij, ki bi jih pričakovali od uradnega kitajskega zgodovinopisja, in poda natančen socio-historičen pregled določenega obdobja, z močnim poudarkom na produkcijskem sistemu in širšem razvoju filmske kulture na Kitajskem.

Pogovarjali smo se o kitajskem filmu tridesetih let, 'mehkem in trdem filmu', kulturni revoluciji, Hongkongu, šesti generaciji... Pomagal in prevajal je gospod Lin Chun iz pisarne za oddelke s tujino.

nil baskar,  
ciril oberstar

Gospod Li, vaša knjiga je izredno delo filmskega zgodovinarja, njen prevod pa velik dogodek za vse tuje cinefile, ki so bili vselej omejeni z dokajšnjo nedostopnostjo originalnih virov in seveda jezikovno bariero. V filmskih inštitucijah širom sveta je zagotovo mnogo ljudi ki bi se radi podrobneje ukvarjali s kitajsko kinematografijo. Sem lahko pride kdorkoli in študira stare kitajske filme; problem je le v tem, da dosti starih filmov niti nimamo.

Problem je seveda tudi komunikacijski – če bi poskrbeli za več prevodov zgodovinarja, teorije, scenarijev in seveda filmov, bi se med kitajsko in tujo filmsko mislijo nemara vzpostavil nek dialog.

To je definitivno velik problem. Bojim se, da je ta knjiga edina te vrste. Seveda pa upam, da predstavlja tudi enega od temeljev za komunikacijo med kitajskimi in zahodnimi filmskimi teoretiki. Sami imamo ogromno knjig in gradiva o zgodovini kitajskega filma in filmu nasploh, teoretičnih knjig kitajskih avtorjev, ki so zares zanimive.

Gospod Li, zanima naju, ali kitajska kinematografija pozna kakšne temeljne značilnosti, ki bi jo lahko razločile od zahodnih? So to morda njeni avtohtoni žanri?

Kar se tiče filmskega žanra, ta v zelo zgodnjem kitajskem filmu ni tako očiten kot v ameriškem vesternu ali francoskih komedijah. Med kitajskimi žanri je najbolj upoštevanja vreden vsekakor *gong fu pian* (kung fu film, o. p.), ki ga zares ne moremo najti nikjer drugje v svetu.

Gong fu filme so delali tudi na Zahodu, v ZDA in Italiji naprimer...

Ti filmi so povsem drugačni, kajti *gong fu* je na Kitajskem del realnosti; prisoten je v vsakdanjem življenju, odkoder izvira bistvena razlika v prikazovanju borilne veščine.

Brez dvoma.

Razlika obstaja tudi v prikazovanju ljubezni, poglejte naprimer Fei Mujeve filme. Res pa je bil kitajski film v dvajsetih in tridesetih letih močno pod vplivom Hollywooda, kar se je videlo v zelo značilnih detajlih produkcije, v uporabi zahodnih oblačil, pitju kave, mleka itd. Največji vpliv pa je bil morda ta, da so ljubimci v filmih drug drugemu govorili '...ljubim te'; to je izraz, s katerim si kitajska ljubimca nikoli ne bi izpovedala ljubezni. Tudi v tem je eden velikih dosežkov Fei Muja – da je prenesel značilno kitajske emocije v filmski milje po zahodnem vzoru... Po tridesetih letih pa je bil kitajski film seveda pod močnim vplivom ruskega.

Prav to nama je prišlo na misel, ko sva gledala Pobeglo jagnje (*Mitude Gaoyang / A Lamb Astray*, 1936, o. p.), Caija Chushenga. Film je v dinamiki montaže zelo Eisensteinovski...

Da, definitivno... Naj se vrnem nazaj k našemu pogovoru o žanrih. Konec dvajsetih let so na Kitajskem cveteli tudi tradicionalni kostumski filmi – njihov silen porast je bil do neke mere tudi odziv na evropeizacijo kitajske družbe... Vsekakor gre za avtohton in specifično kitajski žanr, ki se mu je pozneje pridružil še *wu xia pian*.

Kaj pa se je dogajalo z *wu xia pian* (mečevalski filmi, o. p.) žanrom med tridesetimi in poznimi šestdesetimi

leti, ko se je v družbi *gong fu pian* žanra vrnil v vsem svojem sijaju?

Žanr mečevalskega filma izvira iz poznih dvajsetih let, njegova zgodovina pa pozna tri vrhunce: najbolj popularni so bili prav v tej prvi fazi, ko so cveteli najrazličnejši stili. Mečevalski film je bil takrat zares *mainstream*. Po osvoboditvi Kitajske l. 1949 je mečevalski film izumrl, predvsem zaradi političnih razlogov.

Je bil razlog za njegovo neprimernost v njegovi mitološkem, bajeslovnem, *Gods & Spirits* imaginariju?

Seveda. Vlada je v tej zvrsti filma videla močan vraževerni potencial, ki se nikakor ni ujemal s povojnim principom borbe proti praznoverju. Mimogrede, praznoverje je na Kitajskem močno prisotno še danes, tako da ta doktrina izkoreninjanja praznoverja nikakor ni končana... Potem pa je *wu xia pian* v šestdesetih v Hongkongu in na Tajvanu zopet oživel in nazadnje postal svetovno znan in popularen. Po svoje verjamem, da so hongkonški in tajvanski režiserji *wu xia* in *gong fu pian* žanra veliko pripomogli tudi k popularizaciji kitajskega filma v osemdesetih letih. In to kitajskega filma v vsej njegovi zgodovini. Mnogi zahodni zgodovinarji filma so šele takrat ugotovili, da je mečevalski žanr zelo star, da ni produkt sodobne hongkonške ali tajvanske produkcije, ampak ena klasičnih zvrsti kitajskega filma.

Tretji vrhunec je seveda nastopil konec osemdesetih let v Hongkongu in dandanes na Kitajskem. Kitajska se zdaj odpira svetu in v skladu s tem prepoznava *entertainment function* (težko prevedljivo sintagmo 'entertainment function' smo v prid njene natančnosti pustili v izvorniku, o. p.) te zvrsti filma v novem kitajskem tržnem socializmu. Hkrati so tudi danes hongkonški in tajvanski *gong fu* in *wu xia pian* filmi še vedno zelo prisotni na trgu. Sam menim, da so kitajski filmi tega žanra v primerjavi s hongkonškimi slabši, ker je njihova produkcija močno diskontinuirana. Največkrat gre tako ali tako za televizijske filme. Temeljni problem pa je seveda tudi v tem, da se film na Kitajskem šele v zadnjem času začneja pojmovati kot industrija. Če film ni industrija, ne moremo imeti dobrih primerov žanra. Zato nimamo svetovno znanih zvezd *gong fu*-ja, kot je to naprimer Jackie Chan. Imeli smo Jeta Lija, a je odšel v Hongkong... Sam pa menim, da je največji med njimi še vedno Bruce Lee – Jackie Chan je predvsem prijazen dečko, ki ga ima cel svet rad... (ha, ha, ha...).

Kot poznavalca mandarinskih produkcijskih sistemov bi vas rada vprašala za vaše mnenje o prihodnosti hongkonškega filma, o njegovem novem položaju in o možnostih zblizanja s celinskim kitajskim filmom. Politično danes, kot gotovo veste, prakticiramo princip ene države in dveh sistemov. To velja tudi za filmsko produkcijo. Po predaji je komunikacija med celinskimi in hongkonškimi ustvarjalci veliko lažja, zato mislim, da bo medsebojni vpliv v prihodnosti močnejši. Glede vsebinskih in formalnih rešitev se lahko kitajski film mnogo nauči od hongkonškega. Še pomembneje, nauči se lahko več o trženju filmov, medtem ko Kitajska Hongkongu ponuja velik trg. Menim, da lahko obe industriji v prihodnosti zelo napredujeta, vseeno pa bo potrebno še veliko časa, preden bo sodelovanje potekalo bolj tekoče. Tako v zadnjih letih kitajski zgodovinarji in teoretiki redno



gostimo tuje kolege. Spomladi 1996 smo v Pekingu organizirali uspešen simpozij o filmih Feija Muja, ki so se ga udeležili teoretiki, zgodovinarji in filmski ustvarjalci iz Kitajske, Hongkonga in Tajvana.

Dobro. Lotimo se malce bolj oddaljenih tem. Pri branju vaše knjige je eno zanimih odkritij predstavljala debata o 'mehkem filmu' v tridesetih letih, ko je kitajski film dosegel svojo umetniško zrelost. Zdi se, da je omenjena debata takrat sprožila zanimiv preobrat: levičarji so zasedli odločujoča mesta v filmski industriji, ki pa je po značaju ostala strogo kapitalistična.

V začetku tridesetih let je bila filmska industrija na Kitajskem v rokah posameznih industrialcev, država pa je bila v vojni z Japonsko. V takšnih okoliščinah se je pri levo usmerjenih filmskih ustvarjalcih pojavila močna tendenca, da bi s pomočjo filma ljudstvo narodno osvestili za boj proti tujemu okupatorju. Seveda so imeli močno podporo komunistične partije in najrazličnejših reformističnih sil. Takrat so se izrekli proti komercialnemu filmu, ki ni mogel služiti narodnemu osveščanju, saj ga prihodnost naroda ni zelo zanimala. Obstajal je celo izrek, da mora biti film kot 'sladoled v kornetu', torej čisto nič več kot le razvedrilo. Zagovorniki te miselnosti so svojo idejo filma imenovali 'mehki film', zabavno in nenasilno razvedrilo torej. Seveda so v zgodovini kitajskega filma še danes močno kritizirani in predstavljajo primer negativne tendence. Sam pa vseeno menim, da si 'mehki film' zasluži bolj pošteno zgodovinsko obravnavo. Vsekakor sem proti strogo političnemu presojanju filmov, dejstvo pa je tudi, da brez 'mehkega filma' ne bi bilo vseh pomembnih filmskih del iz tridesetih. 'Mehki film' ni predstavljal le stimulatивne opozicije, pač pa je v kitajsko kinematografijo prinesel tudi mnogo formalnih in tehničnih inovacij.

O levičarskem filmu tridesetih let se vsi strinjajo, da je izjemno dober, da predstavlja zlato dobo kitajskega filma. Vse to je omogočil 'mehki film', ki je deloval po strogo tržnem principu – v tistem času so v praksi preizkušali mnoge različne teorije filma, največkrat niti ne politično motivirane, ki so kitajski film sploh vzpostavile kot avtonomno umetnost. Zato menim, da popolna diskvalifikacija tega obdobja ne bi bila poštena, saj še danes predstavlja prevladujočo tendenco.

**In kako se ta ideološka opozicija v filmu tematizira danes?**

V osnovi sta dandanes na Kitajskem živi dve miselnosti; ena nenehno poudarja umetniško vrednost in *entertainment function*, druga pa izobraževalno in propagandno funkcijo filma. Ta dva trenda se v kitajskem filmu za prevlado borita že od nekdanj in tako je še danes. Seveda ne gre za neko organizirano debato, pomembni so sami filmi, ki si stojijo nasproti. To opozicijo so konec osemdesetih let izoblikovali posamezni bolj pogumni producenti. Danes gre za dva popolnoma ločena svetova, ki med seboj le stežka komunicirata. Vlada film razume zgolj kot propagandno orodje, umetniki pa ga poskušajo vzpostaviti kot industrijo. Kajti šele ko bo film na Kitajskem postal industrija, bomo zopet dobili kvalitetna dela. Kitajska danes potrebuje *mainstream* film.

Sedanjest gotovo pomeni tudi 'šesto generacijo', ki pa bi ji le stežka lahko pripisali težnje po ustvarjanju

*mainstream* filmske industrije. Kam bi jih dali?

Žal nisem videl mnogo filmov režiserjev šeste generacije; tisti, ki sem jih, kažejo, da režiserji šeste generacije mnogo bolj poudarjajo unikatno individualno občutenje, intimno atmosfero...

Zagotovo se razvija neko novo obravnavanje tematik in bolj svoboden način snemanja filmov, ki ga Kitajska v preteklosti ni poznala. Vse to je zelo pozitivno in nekateri od teh režiserjev so odlični. Mislim, da bi študentje morali gledati tudi njihove filme in ne le klasična dela kitajske kinematografije. A s širšega vidika kitajske kinematografije stoji pred temi filmi velika ovira. Ker se osredotočajo na individualno perspektivo, se zlahka odrežejo od širše publike in se obkolinijo z zelo omejenim občinstvom. Da ne govorimo o težavah z oblastjo...

**Ne bomo. Za konec naju zanima, kaj se je s kitajskim filmom dogajalo v stresnem obdobju kulturne revolucije, ki je na Zahodu predmet velikanske mistifikacije.**

Med kulturno revolucijo so snemali filme o kulturni revoluciji. Evaluacij teh filmov zaradi povsem zgodovinskih razlogov ni veliko, pa tudi ljudi, ki bi te filme zares videli, ni prav dosti. Sam sem imel precejšnjo srečo, da sem večkrat dobil dostop do večine teh filmov. Poznamo dve kategoriji. Prva so vzorčni filmi iz prve polovice kulturne revolucije, narejeni zelo natančno, z najboljšimi ekipami in tudi z določeno umetniško vrednostjo. Obstajalo je osem vzorcev, po katerih je bilo narejenih okoli dvajset filmov. Da bi bili popolni, so mnoge izmed njih v celoti posneli tudi po dvakrat ali trikrat. V drugo kategorijo spadajo igrani in dokumentarni filmi, med katerimi je le nekaj dobrih. Mnogo pa jih je zelo slabih - film, ki prikazuje napad na Denga Xioapinga, denimo. Večine teh filmov, znanih tudi pod imenom 'boleči filmi', kitajska javnost zaradi njihovih zgrešenih pogledov ne bo smela nikoli videti...

**Hvala.**

Hvala Vam. •