

*Kina – Zhang Yimou tilhører det første hold af filmskabere uddannet på Beijings Filmakademi efter Kulturrevolutionen. Co-produktioner som 'Under den røde lygte' er nu en vej til kunstnerisk frihed, og Zhangs generation står for æstetisk og social fornyelse med de mest betydningsfulde værker i kinesisk films historie. Men er filmene overhovedet kinesiske?*

af Ole Steen Nilsson

Særligt to instruktører har i de senere år tegnet Kinas filmkunst udadtil. De tilhører begge den såkaldte 5. generation af kinesiske filmskabere; dels Chen Kaige som vandt De gyldne palmer i Cannes i år med *Farvel til min konkubine* (*Bawang Bie Ji*), dels Zhang Yimou, som herhjemme har vakt beundring med *De røde marker* (*Hong gaoliang*, 1987) og *Ju Dou – Flammende begær* (*Judou*, 1990).

Zhangs næstnyeste værk fra 1991, *Under den røde lygte* (*Da hong denglong gaogao gua*), lever fuldt ud op til forgængernes fine æstetiske virkninger og er endog blevet sammenholdt med gamle Dreyer. Om det er rimeligt vender jeg tilbage til, og der følger også en skitsering af nyere kinesisk filmhistorie, filmstudieforhold, 5. generation og dens problemer med censuren og frihed i form af internationale co-produktioner, samt en kort diskussion af kvindebilledet i kinesisk film og af hvad kinesisk film egentlig er. Men nu først om *Under den røde lygte*.

### **Under den røde lygte**

Vi befinder os i 1920'ernes feudale Kina, men de meget få tidstypiske elementer antyder emnets overordnede tidlige uafhængighed. Den 19-årige universitetsstuderende Songlian vælger mere eller mindre tvunget af omstændighederne et liv som konkubine, elskerinde hos gårdejeren Chen, frem for at gå videre ad boglig vej. Hun ankommer til Chens palads med sin kuffert og træder lidt

forsigtigt ind ad porten til et af de indre, smalle gårdrum. Kameraet kører baglæns ind i gårdrummet foran hende – det nærmest lokker hende indefor. Midt i gården standser hun op. Med en slående effekt klippes der 180°, og fra at være lokkende er kameraet nu pinligt afslørende: Fra tærsklen til den indre gård ser vi nemlig Songlian fra ryggen, alene i et aflangt, gråt gårdrum, der meget vel kan minde om en fængselsgård.

Chens palads er den centrale skueplads, og fængselsmetaforen skal blive tydeligere med den jævne brug af indstillinger ned i de lukkede, indre gårdrum, som ser vi fra en fangevogters udkigspost.

Chen har i forvejen tre hustruer og Songlian, der får titel af 4. Hustru, kan ikke andet end at bryde denne treenighed. Titlen henviser til den skik at herren lader en mængde røde lygter tænde hos den af sine hustruer som han vælger at overnatte hos. Den udvalgte hustru har samtidig visse privilegier og rettigheder som de andre blot kan misunde. Songlian bliver en trussel mod de andre kvinder eftersom hun er den yngste og skønneste af de fire. Men er hun den klogeste i dette udspil? Næppe.

Den nye hustru går med i kampen om at vinde Chens velvilje, uden at kende omfanget af de intriger hun dermed sætter igang. Et aflåst, lille hus på paladsets tag burde være tilstrækkelig en advarsel; rummet indeholder resterne af to kvin-



der som blev hængt dér, fordi de brød reglerne og var deres mand utro. Her opdager den selvstændige Songlian for første gang at der er sat grænser for en konkubines frihed.

Ved at fingere at være gravid tiltrækker Songlian sig hele Chens opmærksomhed, men hendes tjenestepige Yan'er, som Chen også har et godt øje til, afslører falskneriet. Hun må smage Songlians nådesløse hævn, mens Songlian selv får overdækket sine røde lamper med sort klæde, som et tegn på evig fornedrelse. Hendes desperation og fortvivlelse får frit løb, da hun i fuldskab røber en af medhustruernes utroskab med huslægen, og det fører til ny brug af 'dødens hus' på taget.

Et år er gået siden Songlian ankom, sindssygen har taget sit greb i hende, mens en femte hustru nu er klar til at opfylde sin herres ønsker. Modsat begyndelsen slutter *Under den røde lygte* med kameraet hævet op over paladset; vi ser ned på den helt ensomme Songlian i en række overtoninger der langsomt bringer os på afstand.

### **Zhang og Dreyer**

I *Under den røde lygte* lader Zhang Yimou en afdæmpet brug af kamera, klippestil, farver og repræsentationen iøvrigt stå i stærk kontrast til de uberegnelige passioner som personerne viser sig at rumme. Den ydre strengthed og renhed afspejles også i paladsets symmetriske arkitektur; men oppe på taget, med det frygte-

lige, aflåste rum, brydes de rette linier af tagkonstruktionens voldsomme uregelmæssighed. Det er netop heroppe at filmens stærkeste scene udspiller sig: Songlian overværer på afstand henrettelsen af den utro hustru.

Morten Piil mener ligefrem, at Zhangs billedkompositioner og vægt på det indre drama ville kunne opfylde vor egen Dreyers krav til filmkunsten.<sup>1</sup> Dette kan være rigtigt nok. Men Zhang har desuden forlængst opnået kritisk velvilje og bred forståelse i sin egen tid, i en grad det aldrig blev Dreyer forundt, simpelt hen fordi han ikke gik mainstream. Hvis man endelig skal sammenligne med en dansk kollega er den sene Bille August måske mere nærliggende, selv om Augusts film fortælmæssigt set er mere simple og kedelige i længden. Dreyer eller ej, Zhangs pletfri kompositioner er stramme og enkle, de afbalancerede farver er fortrinsvis holdt i blågrå toner, krydret med de blødende røde lamper, og dekorationerne er få og udtryksrige. Med andre ord er det altså sammen så pænt og smagfuldt anrettet, at ingen kan tage anstød.

### **Zhang Yimou**

Zhang Yimou er født i Xi'an i 1950. Under Kulturrevolutionen blev han som 16-årig fjernet fra skolen og sendt ud at arbejde. I 1978 genåbnede Filmakademiet i Beijing (se også nedenfor) men Zhang var for gammel til at komme i betragtning.

Efter at have henvendt sig direkte til kulturministeriet fik han dog dispensation og blev optaget på fotograflinien. Efter endt uddannelse og nogle års arbejde som filmfotograf var han klar til selv at instruere; hans første spillefilm var *De røde marker*: "Det eneste jeg vidste da jeg begyndte på *De røde marker* var at jeg ville være instruktør. Det har altid været min drøm, men rent faktisk havde jeg ingen idé om hvad filmen skulle handle om", forklarer Zhang.<sup>2</sup>

Zhang finder ofte de mest interessante historier i den samtidige kinesiske skønlitteratur. Hans temaer viser smag for enkle men stærke situationer, mener Jean-Paul Aubert.<sup>3</sup> Vigtigere er dog Zhangs implicite kritik af den sociale vægt der undertrykker individet. Han kæmper imod moralisering, ubevægeligheden og arkaismen i det kinesiske samfund og for frigivelse af sæder og personlig udfoldelse, anfører Aubert videre. Selvfølgelig bliver kritikken mere indirekte når Zhang placerer sine historier i en tid før revolutionen i 1949, men det kan samtidig også give en vis frihed. Historien om Ju Dou er fx. flyttet fra originalens Nordkina i 40'erne og 50'erne til 1920'ernes Sydkina. Om Su Tongs roman der ligger til grund for *Under den røde lygte* siger Zhang således: "dens personer, dens handling og perspektiv er ikke specielt nye. Men Su Tong udtrykker en stemning der er meget forfriskende. På en realistisk måde indfanger den nutidig kinesisk psykologi".

Zhangs seneste film er *Historien om Qiu Ju* (*Qiuju da guansi*, 1992). Stilen skulle her være helt anderledes end i de foregående, med vægten lagt på en dokumentarisk-realistisk æstetik, med få skuespillere (bl.a. Gong Li i hovedrollen) og en del ikke-professionelle aktører i mindre roller. Zhang benytter også en del 'skjult' kamera og langtrækkende mikrofoner til at opnå realismeeffekten, i en nutidshistorie fra en landsby i Shanxi. Filmen fandt nåde for censuren, der ikke er blevet mildere efter de seneste års politiske uroligheder. Så meget levede Zhang op til idealet, at forbudet mod hans seneste to film blev ophævet. At dette helt sikkert passer Zhang godt, viser det faktum at han trods alle besværligheder har valgt at blive i Kina, modsat en del andre fra sin årgang. Han er og bliver kineser, siger han, med det store ønske at lave film for sine landsmænd.

## Den filmhistoriske baggrund

John Ellis centrerer meget naturligt udviklingen i kinesisk film omkring året for befrielsen ved den kommunistiske magtovertagelse.<sup>4</sup> Før 1949 taler Ellis om en koloniseret film, med Shanghai som base for både produktion og fremvisning. Produktionen trak på Hollywoodgenrer, især melodramaet (men også fx. film noir), dog med kinesiske temaer eftersom filmene var henvendt til et kinesisk publikum, skriver Ellis. Ligeledes i Shanghai dukkede en gruppe venstreorienterede filmfolk op i 30'erne. Den trængte ind i den kommercielle branche og tillod sig æstetiske eksperimenter, hvilket alt sammen gav problemer med censuren under Chiang Kai-shek.

Efter 1949 tager den særlige socialistiske realisme over (se nedenfor). I løbet af 50'erne udvikledes en narrativ struktur, skriver Ellis, bygget over en heroisk arbejder eller en intellektuel som katalysator for kollektiv handling, en model "med stor emotionel styrke, i stand til på skift at frembringe sympatitårer, vrede og patos".<sup>5</sup> Tony Ryans giver en nøjere redegørelse for handlingsskemaet: "Utallige kinesiske film fra 50'erne (og siden) har aftegnet følgende kamp i romantisk, idylliseret form: kommunistpartiets agent ankommer til et samfund, opnår med det samme hjælp fra mindst en af dets støtter, afslører de lokale reaktionæres skjulte planer, og efterlader sig en lykkeligt fungerende kommune idet rejsen går videre til næste udfordring".<sup>6</sup>

Ryans fortsætter med at beskrive konsekvenserne af Kulturrevolutionen i 1966 og årene frem. Den slog hårdt ned på to fronter: dels prøvede den at slette fortiden ved at undertrykke stort set alle film fra før 1965, lukke filmarkivet og forfølge enhver med førstehåndserindring om den gamle Shanghai-filmindustri, skriver han. Dels standsede Kulturrevolutionen den samtidige filmskaben på stedet i 1966, gældende for flere år fremefter. Derek Elley fremmaler resultatet af Kulturrevolutionen i årene 1966-1976 sådan: "adskillige af de større filmskabere mistede livet, en hel del generationer blev frataget en filmkultur og hele landets psyke blev mærket af ar der stadig ses på en stor del af dens kunstneriske kreativitet".<sup>7</sup>

Filmproduktionen i perioden 1949-1966 var på 603 spillefilm og 8.342 dokumentarfilm. Først fra

midten af 70'erne kom der så småt gang i produktionen igen, i 1977 med 21 spillefilm og 391 dokumentarfilm. Genoptagelsen af produktionen blev til at starte med helliget sentimentale, melodramatiske filmudgaver af mønsterrevolutionsværker hentet fra scenen. Dino Raymond Hansen skriver i 1972: "Såvidt man kan konstatere, laver de store studier i Peking og Shanghai i øjeblikket kun filmatiseringer af de revolutionære Pekingoperaer og revolutionære ballerter [...] Forskellene mellem by og land, mellem intellektuelle og bønder er stadig så store i Kina, at den krævede omformning af tankegang og følelser er meget pinefuld og tager lang tid, hvis den da overhovedet lykkes. Men så længe Mao Tse-tungs revolutionære linie er den fremherskende i Kinas Kommunistiske Parti, vil ingen filmmand kunne komme uden om at foretage det vanskelige skifte fra borgerskabet til proletariatet, det vil sige fra en kendt kunstform til én, som endnu ikke har fundet sin form".<sup>8</sup>

Har kinesisk film fundet sin form ti år senere? I 1982, efter en præsentation i Torino af 150 kinesiske film fra 20'erne og frem, konkluderer Ellis: "Kinesisk fiktionsfilm har udviklet en egen underholdningsform, ved at udglatte de modstridende krav om socialistisk realisme og den øjensynligt antagonistiske melodramafilm. Det er en film optaget af sociale spørgsmål på en måde som er ganske fremmed for vestlig fiktion".<sup>9</sup> Problemet er imidlertid, uddyber Ellis, at socialistisk realisme i sig bærer et dilemma, med kravet om både en præcis beskrivelse af ægte sociale forhold og kravet om et eksemplarisk syn på begivenheder. Her lægger kinesisk film ofte vægt på idealfigurer indenfor den socialistiske realismes æstetik, på bekostning af en mere ægte, individuel psykologisk skildring, siger Ellis.

Dette forhold skyldes vel især pres ovenfra, i et system hvor kollektivet og dets kamp mod borgerlige klassefjender står over den enkelte lille borger, tror jeg. Individet har kun sin berettigelse netop som idealfigur, som model til efterfølgelse. I denne sammenhæng vil Zhangs hovedpersoner afstikke langt fra den hårde linie. Spørgsmålet om ideal kontra psykologisk menneskebeskrivelse vender jeg kort tilbage til i afsnittet om kvindebildet.

Maos død i 1976 og Firebandens afsættelse skabte større åbenhed og

tolerance, og 1980'erne bragte hastig forandring. Nye filmstudier åbnedes og det statslige Filmbureau, der skal godkende alle film, blev flyttet fra kulturministeriet til det nye ministerium for radio, film og tv. Spillefilmsproduktionen steg op gennem det forrige ti-år til et maksimum på omkring 200 i 1989.

## Filmakademiet og 5. generation

Kinas Filmakademi beliggende i Beijing (eneste filmskole i Kina) var efter Kulturrevolutionen lukket frem til 1978. Det år genåbnede Filmakademiet med et optag på 153 elever, heriblandt Zhang Yimou og Chen Kaige. Tony Ryans bemærker at mange af de nye elever havde været ramt af Kulturrevolutionen og hvad deraf fulgte. Den hidtidige kinesiske film sagde dem intet, og de ønskede brændende gennem deres egen personlige indsats at trække kinesisk filmkultur fri af stalinismen.<sup>10</sup>

Det første hold til at forlade Filmakademiet i 1982 er blevet døbt 5. generation. Jeg går ud fra at tallet henviser til antallet af årgange der har forladt uddannelsesinstitutionen. I 1986 noterer Derek Elley at betegnelsen ikke blot dækker det første færdiguddannede post-Kulturrevolutionshold fra filmskolen, men omfatter alle unge filmskabere der bidrager til den voksende Ny Bølge i Kina.<sup>11</sup>

Ryans fortsætter med at beskrive hvordan de færdige elever blev sat til at arbejde som assistenter på forskellige filmstudier rundt om i Kina – fx. virkede Chen Kaige i to år som assistent for 4. generationsinstruktøren Huang Jianzhong i Beijings Filmstudie.<sup>12</sup> En del andre fandt imidlertid frihed i nye, afsidesliggende studier i fx. Guangxi, Kunming, Shenzhen og indre Mongoliet. De nye studier, der ofte var styret af bureaukrater uden nogen videre viden om film, var fri for ældre filmfolk, så den nye årgang fik straks arbejde som instruktører, forfattere, fotografer, designere osv. Derfor, mener Ryans, at man med rette kan betegne 5. generation som den første unge generation af filmskabere, siden 30'ernes Shanghai og den venstreorienterede aktivisme dér.

Følgende iscenesættere blandt

den unge generation fremhæves ofte: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao, Zhang Yimou, Zhang Zeming, Zhao Fei og Wu Ziniu. Instruktøren Wu Tianming, der senere blev leder af et af de progressive nye studier, har haft en faderliggende rolle for de unge filmfolk. Ryans anfører at Wu med sin film *The River Without Buoys* (*Meiyou hangbiao de helio*, 1983) viste 5. generation at standard melodramaingredienser kunne omformes til afrundede psykologiske portrætter, og samtidig gav Wu nogle nye, overraskende uglamourøse billeder af livet i provinsen.

Det første gennembrud fra den nye årgangs side kom i Guangxi-filmstudiet i Nanning, oplyser Ryans. Her arbejdede instruktøren Zhang Junzhao sammen med fotograf Zhang Yimou, og de to fik snart kompagniskab af et par studiekam-



Side 15: 4. hustru (Gong Li) i *Chens dystre palads*. Herover: *De røde marker* – Zhang Yimous debutfilm. Han er i øvrigt uddannet filmfotograf.

merater, nemlig instruktør Chen Kaige og designer He Qun. Filmstudiet var helt nyt og dets to første film blev ifølge Ryans blandt de mest indflydelsesrige nogensinde i Kina: *The One and the Eight* (*Yige he bage*, 1983) af Zhang Junzhao og *Yellow Earth* (*Huang tudi*, 1984) af Chen Kaige. Begge med Zhang Yimou som cheffotograf og begge med censurproblemer. Således blev *The One and the Eight* først udsendt i 1987 efter at være blevet lavet om.

Det var sværere for censuren at pege på noget konkret forkert ved *Yellow Earth*, skriver Ryans, udover den generelle kritik af de fortælle-mæssige tvetydigheder – på den måde er en film jo uforståelig for masserne. Da *Yellow Earth* så vandt på festivalen i Hong Kong i 1985 og

blev efterspurgt i den vestlig verden vidste Filmbureauet med sikkerhed at noget var galt, og filmen blev taget ud af international distribution. Ryans fremfører at *Yellow Earth* var nyskabende fordi den modsatte sig andre kinesiske films teatraliske handling og dialog og visuelle banaliteter, samt hentede inspiration og struktur fra sange og malerier af landarbejdere fra Shanxi.<sup>13</sup> Chens første film har rødder i folkekulturen og viser hans vilje til at fremvirke et særskilt kinesisk filmsprog uden at stå i tydelig gæld til hverken Vesten eller tidligere kinesiske film. En film der ryster op i sagerne og bryder ny grund, konkluderer Ryans.

Efter Guangxi blev det vigtigste filmstudie Xi'an Filmstudiet i Shanxi-provinsen. Lederen Wu Tianming lovede fra sin ankomst i 1984 gode muligheder for unge filmfolk. Zhang Yimou blev hurtigt tilknyttet dette sted, der befandt sig tilpas langt væk fra den udøvende magt i Beijing. Jean-Paul Aubert bemærker at studiet har meget fine faciliteter og teknikere til optagelse af direkte lyd, hvilket i høj grad er kommet til at kendetegne 5. generation.<sup>14</sup> Dette har til gengæld også medført nye problemer med censuren, som ser skævt til film lavet på lokaldialekter istedet for det officielle sprog mandarin – med andre ord har også lyden og sproget en politisk dimension.

## Censur og coproduktioner

Den hæderkronede 5. generation er efterhånden blevet et udvandet begreb. Skiftende signaler fra politisk side har i de seneste år gjort det svært for filmmagerne at lave 'korrekte' film, film der behager myndighederne. Chen Kaige valgte i 1987 at rejse til USA for en længere periode og Wu Tianming fulgte ham, efter kritik af hans arbejde i Xi'an-filmstudiet. Zhang Zeming rejste til England og Huang Jianxin tog et lærerjob i Australien. Tian Zhuangzhuang, der for nylig færdiggjorde *Li Lianying, the Imperial Eunuch* (*Da Taijian Li Lianying*) er en af de instruktører som har valgt at blive i Kina. Det samme gælder som nævnt Zhang Yimou, der teknisk set er ansat som fotograf i Guangxi Filmstudie, men han nyder stor frihed og foretrækker at arbejde i Kina.

Imidlertid er censurforholdene så absurde at nogle af de bedste film-skabere er tvunget til at henvende sig til et publikum uden for Kina, påpeger Bérénice Reynaud.<sup>15</sup> Studierne i Kina kan indgå co-produktionsaftaler med udlandet, hvilket sikrer at originalnegativet er uden for de kinesiske censores rækkevidde. Men samtidig betyder det i realiteten også, at kinesiske film – skabt af kinesere, med kinesiske skuespillere og som udspiller sig i Kina – bliver lavet uden videre opbakning hjemmefra, og en del forbydes også fremvisning i Kina.

Den første internationale co-produktion var *Ju Dou*, finansieret fra Japan. *Under den røde lygte* er egentlig produceret af et taiwanesiske selskab, men eftersom Taiwan ikke må handle med hovedlandet er pengene gået igennem Hong Kong, der fungerer som økonomisk og handelsmæssigt transitland for alskens varer fra Taiwan til Kina. Samtidig gør Reynaud opmærksom på det forhold at kinesiske film er forbudte i Taiwan, men at de her flourerer overalt på video.

En af de senere reformer, oplyser Tony Ryans, har betydet at det statslige kinesiske filmselskab har mistet sit monopol på hjemlig distribution og salg til udlandet af kinesisk film.<sup>16</sup> Det er nu studierne selv der skal distribuere egne produktioner, lige som de selv skal holde balance i regnskaberne – hvilket skulle skærpe filmstudiernes opmærksomhed på hjemme- såvel som udemarkedet, og det vil igen sige rette filmproduktions betingelser. For selvfølgelig beholder Filmbureauet i sidste ende den overordnede ideologiske kontrol.

Det er dog ikke de gamle studiers film som tiltrækker sig opmærksomhed ude i verden, men derimod film lavet som co-produktioner eller eventuelt helt uafhængigt, skriver Ryans. Med nye åbninger er det nu blevet muligt at lave 35 mm spillefilm helt uden for det statslige studiestystem. Først og fremmest skulle der være tale om no-budget produktioner inden for en voksende undergrundskultur i Beijing, en subkultur der også benytter video som audiovisuelt udtryksmiddel. De uafhængige udtrykker følelser der aldrig tidligere er set i kinesisk film, understreger Ryans, ved bl.a. at beskæftige sig med det moderne bysamfund, sex og musik, i en blanding af angst, tomhed og kynisk sort humor. Ryans

konkluderer at de uafhængige spillefilm har meget lidt til fælles med statsstudiernes mainstreamfilm og med de fremmedfinansierede co-produktioner der har holdt 5. generation i arbejde.

Under alle omstændigheder er co-produktionsaftaler en måde hvorpå de kinesiske instruktører kan sikre sig kunstnerisk frihed. Efter debuten er samtlige af Zhang Yimou andre film – *Code Name 'Cougar'* (*Daihao Meizhoubao*, Taiwan-Hong Kong, 1989), *Judou* (Kina-Japan, 1990), *Under den røde lygte* (Kina-Taiwan-Hong Kong, 1991) og *Historien om Qiu Ju* (Taiwan-Hong Kong, 1992) – finansieret helt eller delvist fra udlandet. Ligeledes er fx. både *Farvel til min konkubine* af den hjemvendte Chen Kaige og *The Blue Kite* (*Lan fengzheng*) af Tian Zhuangzhuang, som begge var med på Cannes i foråret, co-produceret med Hong Kong-selskaber. På det sidste har Filmbureauet dog truet med at forhindre brugen af kinesiske lokaliteter i co-produktionerne hvis dets krav til form og indhold ikke bliver fulgt; den aktuelle situation er vist mere end speget, og forholdene er generelt blevet værre efter de politiske uroligheder i 1989, som også har medført et stort fald i spillefilmsproduktionen.



### Kvindebilledet

Tillad mig her at resummere nogle af de betragtninger som Esther C. M. Yau gør sig om kvindens repræsentation i kinesisk film, for til slut kort at drage *Under den røde lygte* ind i diskussionen.<sup>17</sup>

Esther Yau redegør for hvordan kvindebilledet blev revolutioneret i 50'erne, en periode hvor et nyt socialistisk Kina blev promoveret. Både litteratur og film beskæftigede sig med kvindens rolle som gidsel i feudale ægteskaber. Formålet var at frigøre kvinden fra det feudale patriarkat og vise hende som ivrig deltager

i konstruktionen af det socialistiske samfund. Dog var den revolutionære heltinde stadig underlagt klanlederen og ægtemanden. I løbet af 60'erne fremstod langt mere politisk orienterede og militariserede kvinder, der skulle fremstå som positive modeller i revolutionøjemed, en type robotlignende supermennesker, hvis fornemeste opgave var at bekæmpe klassefjender og gribe den politiske magt.

Med 80'erne så filmkunstnerne tiden inde til at se indad og analysere resultaterne af den ulykkelige Kulturrevolution, skriver Yau videre. Der blev gjort overvejelser om filmproduktions æstetik og dets brug i praksis, fx angående realisme og en såkaldt dokumentaræstetik. Billedet af kvinden blev rettet op med (den kvindelige instruktør) Zhang Nuanxins *Drive to Win* (*Shaou*, 1981), der vha. realistiske virkemidler skaber et fiktionsunivers med en psykologisk nuanceret kvindelig hovedperson – en film der var med til at genvække "den filmiske betydningsværdi af kvinden".<sup>18</sup> Dette kvindeportræt blev en vigtig model for samtidige film af mandlige instruktører: "de revolutionære kvindefantasier blev naturligt opløst, mens kvindens narrative værdi blev fornyet med billeder af kvinder der gennemgik ubehage-

---

3. hustru (tv.) er sin herre utro og dømmes til døden.

---

ligheder under og efter Kulturrevolutionen".<sup>19</sup>

En mindre men radikal retning med skarp kritik af kinesisk kultur begyndte omkring 1984 med den tidligere omtalte *Yellow Earth*; heri fremstår en tydelig kritik af manglen på kontakt mellem revolutionær politik og folkets reelle behov, mener Yau. Samtidig, siger hun, var der her ikke længere noget falsk demokrati hvad angår repræsentationen af kvinden. Nu så mændene nemlig sig selv som ofre i politisk og socialt historisk lys – den kvindefrigørelse som socialismen havde gjort mainstream trådte i baggrunden, og kvindens problemer blev andenrangs for mandlige instruktører.

Gong Lis portrættering af Songlian i 20'ernes Kina i *Under den røde lygte* er mere alment menneskeligt end 'feministisk' orienteret. Songlian bliver netop ikke bare undertrykt af det feudale ægteskabssystem; ved selv at undertrykke tjenestefolkene

udnytter hun med kold beregning sin plads i det feudale hieraki til at opnå magt. Under overfladen fornemmer man dog også klart en meget skrøbelig personlighed, bag det ofte udtryksløse ydre gemmer der sig en ung og sårbar pige.

Man kan også se feudalherren Cheng som symbolet på den undertrykkende tradition (og videre som den grumme kommunisme) og Songlian som repræsentanten for individet der går til grunde. Men hovedsagen, mener jeg, er den ufor-glemmelige tegning af en særegen og sammensat (kvindelig) personlighed. I pressematerialet siger Zhang Yimou: "Måske er dette en film om

*Gong Li, der siden De røde marker har medvirket i et dusin film, står overfor et velfortjent internationalt gennembrud.*

kvinder, måske ikke. Det skyggefule palads hvor kvinderne lever reflekterer for mig en større skueplads, hvor vi alle kæmper for at overleve. Som sådan er intrigerne, der giver rytme og betydning i kvindernes dagligdag, et blik på menneskelig svaghed og på menneskets besynderlige tvangstanke om at slås".

### Hvad er kinesisk film?

Som en foreløbig afslutning og et muligt udgangspunkt for en kommende diskussion vil jeg referere fra en artikel af Yuejin Wang.<sup>20</sup> Han stiller spørgsmål ved selve begrebet kinesisk film sådan som især Zhang Yimous årgang repræsenterer den og sådan som et vestligt publikum opfatter den.

Yuejin Wang vælger at betragte kinesisk film ud fra Kinas søgen efter sin egen kulturelle identitet. Den intellektuelle kinesiske verdens identitetssøgen kan – udover som følge af kolonisering, kulturrevolution etc. – forklares med frygten for den ny tids større åbenhed og den overvældende tilstedeværelse af Vesten. Og samtidig en kultur der i sig selv er så enorm, mangfoldig og selvmodsigende at spørgsmålet om identitet bliver særdeles frustrerende og problematisk.

Det således opsplittede kinesiske Jeg søger sit ego i en række af Andre, både gennem bevidstheden om den vestlige Anden, og i en mere primitiv Anden inden for en kinesisk ramme. Dette kan ifølge Yuejin forklare hvorfor nogle af de væsent-

ligste film fra 5. generation, der lægger handlingen langt ud på landet og i de mest fjerne egne af riget, er ligeså fremmede og anderledes udseende for kinesiske byboere og intellektuelle som for et vestligt publikum. Disse værker er nemlig repræsentationer af en anden kultur, både for et vestligt såvel som for et kinesisk blik. For et stort kinesisk publikum synes 80'er-generationens film dertil at benytte en mere 'hårdtslående' vestlig repræsentationsform end en traditionelt kinesisk, en fornemmelse som forstærkes af de mange internationale hædersbevisninger til nyere kinesisk film.

Hvad er kinesisk film? Ulla



Skram-Jensen skriver i sin anmeldelse af *Ju Dou*: "Det specifikt kinesiske hos Zhang Yimou synes at ligge mere i hans forkærlighed for en detaljerig afbildning af landets kultur og folketradition end i hans emnevalg og selve fremstillingsmåden".<sup>21</sup> Den første antagelse om kultur og folketradition vil Yuejin helt sikkert på et generelt plan opponere imod. *De røde marker*, skriver Yuejin, er et godt eksempel på et brud med den traditionelle kinesiske 'fortielses kunst' der omfatter både æstetiske og etiske værdinormer. Yuejin konstaterer, at 5. generations filmskabere afstår fra en traditionel kinesisk dramatisering af emotionel trivialitet til fordel for mere fede penselstrøg udført med lånte filmiske koder. Han gør således opmærksom på at Zhangs *De røde marker* for sit hjemlige publikum nok er en nydelse hvad angår dens melodramatiske side, mens filmen samtidig sætter publikum i en identifikationsmæssig splittelse. Det kinesiske publikum viser nemlig stærk modstand overfor autenticiteten og ligheden i beskrivelsen af hvad kinesere var og er, mens Zhangs værk på samme tid pga. Guldbjørnen i Berlin osv. tvinger kineserne til selv at bebo de for dem

fremmedartede røde marker. Her pointerer Yiejn den blindhed som verden udenfor lægger for dagen; en kulturel anderledeshed, i form af fremmede elementer og etnologisk blikfang, må med andre ord ikke forveksles med kulturel indentitet.

Det indblik i kinesisk film som vi tilbydes herhjemme kan næppe berettige til nogen form for generaliseringer. Med tilpas tvetydighed kan vi dog konkludere, at kinesisk film er et kompleks af traditioner og nytænkning og ydre påvirkninger der resulterer i en egen blanding af værdinormer og repræsentationsformer.

### Noter

- 1 Morten Piil, 'Under patriarkens åg', *Information* 16.07. 1993, p. 13
- 2 Interview med Zhang Yimou i pressematerialet til *Under den røde lygte* (oprindeligt bragt i den kinesiske udgave af *Esquire*, januar 1991)
- 3 Jean-Paul Aubert, 'Le retour des enfants prodiges', *Cahiers du cinéma* 442, 1991, pp. 82-87
- 4 John Ellis, 'Electric Shadows in Italy', *Screen* 2, 1982, pp. 79-83
- 5 Ellis, op. cit., p. 81
- 6 Tony Ryans, *Monthly Film Bulletin* 633, 1986, p. 296
- 7 Derek Elley in *International Film Guide 1988*, London, Tantivy Press, 1987, p. 149
- 8 Dino Raymond Hansen, 'Film og filmkritik i Kina', *Kosmorama* 110, 1972, p. 268
- 9 Ellis, op. cit., p. 79
- 10 Tony Ryans, 'The Fifth Generation', *Monthly Film Bulletin* 633, 1986, pp. 296-298
- 11 Derek Elley in *International Film Guide 1987*, London, Tantivy Press, 1986, p. 116
- 12 Ryans, op. cit.
- 13 Som note 6
- 14 Aubert, op. cit.
- 15 Bérénice Reynaud, 'China on the set with Zhang Yimou', *Sight & Sound* 3, 1991, pp. 26-28
- 16 Tony Ryans, 'Dream On', *Sight & Sound* 7, 1993, pp. 16-19
- 17 Esther C. M. Yau, 'Cultural and Economic Dislocations: Filmic Phantasies of Chinese Women in the 1980's', *Wide Angle* 2, 1989, pp. 6-21
- 18 Yau, op. cit., p. 9
- 19 Ibid
- 20 Yuejin Wang, 'The Cinematic Other and the Cultural Self? De-centering the Cultural Identity on Cinema', *Wide Angle* 2, 1989, pp. 32-39
- 21 Ulla Skram-Jensen, *Kosmorama* 197, 1991, p. 13

**Under den røde lygte** (Dahong denglong gaogao gua), Kina-Taiwan-Hong Kong, 1991, I: Zhang Yimou. M: Ni Zhen, efter roman af Su Tong. F: Zhao Fei. Kl: Du Yuan. Sc: Qao Jiuping, Dong Humiao. Mu: Zao Jiping. P: Chiu Fu-sheng.

Medv: Gong Li (Songlian), He Caifei (Meihan), 3. Hustru), Cao Quifeng (Zhuoyun, 2. Hustru), Jin Shuyuan (Yuru, 1. Hustru), Kong Lin (Yan'er), Ma Jingwu (Chen), Cui Zhihang (huslægen), Ding Weimin, Chu Xiao, Cao Zhengyin, Zhao Qi.  
Længde: 106 min. Import: Warner & Metro-nome Film. Premiere 16.07. 1993.