



Purple Butterfly/Zi hudie, 2003 (Lou Ye, 2003)

Nye tider

Kinesisk films omstilling fra statskontrol til markedsøkonomi

Af Tan Hui

I år 2005 har kinesisk film kunnet fejre sine første 100 år. Det har været turbulente år, hvor op- og nedgangsperioder har afløst hinanden. Men i dag er kinesisk film så vital som nogensinde, og dét til trods for, at den netop nu befinder sig midt i en gennemgribende omstillingsproces.

De store politiske og økonomiske forandringer, som Kina har gennemlevet siden 1990'erne, har ikke alene sat dybe spor i samfundet, men også haft afgørende indflydelse såvel på de kinesiske filminstruktørers arbejdsvilkår som på karakteren af de

film, der produceres.

Produktionen falder i tre overordnede kategorier: kunstfilm, der fortrinsvis repræsenteres af den såkaldte femte og sjette generation af filminstruktører og i stigende grad finansieres ved privat og udenlandsk kapital; kommercielle film, dvs. rent markedsorienterede film, hvis største trækplastre udgøres af de såkaldte 'Holiday Season'-film; og endelig statsstøttede og patriotiske mainstreamfilm, også kaldet 'dur-film'.

Kunstfilmen. For et par årtier siden stod Zhang Yimou og Chen Kaige som konger af den kinesiske kunstfilm. Ligesom bl.a. Tian Zhuangzhuang, Wu Ziniu og He Ping tilhører de den såkaldte femte generation af instruktører, som i 1980'erne henledte udlandets opmærksomhed på kinesisk film.

Jun-Zhao Zheng's *One And Eight (Yi ge he ba ge, 1983)* og Chen Kaiges *Den gule jord (Huang tu di, 1984)* (som var fotograferet af Zhang Yimou) markerede starten på femtegenerations-bølgen. Med internationalt berømmede og kritikerroste film som *King of the Children (Hai zi wang, 1987)*, *Farvel, min konkubine (Ba wang bie ji, 1993)*, *Ju Dou – Flammende begær (Ju Dou, 1989)* og *Under den røde lygte (Da hong deng long gao gao gua, 1991)*, der også blev anselige kassesucceser, vandt Chen Kaige og Zhang Yimou en forbløffende mængde priser ved de store filmfestivaler: seks priser alene i Cannes og flere priser i Venedig og Berlin, hvortil kom fem Oscar-nomineringer.

Stilistisk og tematisk er femtegenerations-filmene meget forskellige, men fælles for dem er, at de skildrer 'virkelige problemer'. Zhang Yimous *At leve (Huo zhe, 1994)* og Tian Zhuangzhuangs *Den blå drage (Lan feng zheng, 1991)* viser, hvordan almindelige familier håndterede de samfundsmæssige forandringer under Kulturrevolutionen (1966-76). Og Chen Kaiges *Farvel, min konkubine* handler om, hvordan Kulturrevolutionen ledte venner til at forråde hinanden.

Måske det bedste eksempel på denne 'realisme' er Zhang Yimous *Historien om Qiuju (Qiu Ju Da Guan Si, 1992)*, hvor lokale bønder medvirker som statister og i egentlige roller side om side med en håndfuld professionelle skuespillere. Desuden er filmen optaget on location i provins- og

landsbyer i bjergene omkring Xi'an, og ved udstrakt brug af skjult kamera og langt-rækkende bærbare mikrofoner lykkes det den at give et autentisk billede af bøndernes levevilkår.

Mens den femte generation fejrede triumfer i udlandet, ventede en sjette i kulisserne. I modsætning til den femte generation, der refererer til et specifikt afgangshold fra Filmakademiet i Beijing, har sjettegenerations-instruktørerne meget forskellig baggrund. Nogle af dem har også gået på Filmakademiet i Beijing (de første af dem blev færdige i 1989), mens andre ikke har nogen egentlig filmuddannelse. Nogle er selvfinansierede eller har udenlandske investorer i ryggen, andre arbejder hovedsagelig 'under jorden' i amatørformater.

Denne sammensatte gruppe, der bl.a. tæller navne som Zhang Ming (*Rainclouds Over Wushan/Wu shan yun yu, 1996*), Zhang Yuan (*East Palace, West Palace/Dong gong xi gong, 1995*), Lou Ye (*Purple Butterfly/Zi hudie, 2003*), Wang Xiaoshuai (*The Days/Dongchun de rizi, 1993*), Lu Xuechang (*Cala, My Dog/Ka la shi tiao gou, 2003*), Wang Quan'an (*Lunar Eclipse/Yue shi, 1999*), Guan Hu (*Dirt/Tou fa luan le, 1994*), Zhang Yang (*Shower/Xizao, 1999*) og Jia Zhang-ke (*Xiao Wu/Xiao Wu, 1997*), har ingen lederfigurer. Alle er *mavericks*, som uafhængigt af hinanden afsøger egne grænser. Men fælles for dem er, at deres film i alt fald tidligere for det meste blev lavet illegalt og for små penge. Desuden anvender de som regel lange indstillinger, håndholdt kamera og reallyd, hvilket giver deres film et meget realistisk, nærmest dokumentarisk præg.

Generelt tager sjettegenerations-instruktørerne udgangspunkt i emner og figurer fra deres eget som oftest urbane miljø for på den måde at kunne skildre en social



Cala, My Dog/Ka la shi tiao gou (Lu Xuechang, 2003)

virkelighed, de kender til bunds. Næsten alle filmene handler om den forvirring, smerte og følelse af hjælpeløshed, som borgerne oplever i kølvandet på Kinas aktuelle politiske og sociale reformer, men også om, hvordan enkeltindivider gør oprør, kæmper og overlever. I *Rainclouds Over Wushan* følger vi f.eks. tre helt 'almindelige' borgere: en flodvagt, som lever et monotont og rutinepræget liv, en ung enke, der arbejder som servitrice på et lille hotel, og en ung politibetjent, som snart skal giftes. De har ikke noget med hinanden at gøre, men alligevel krydses deres tilværelser til et samlet og psykologisk fint portræt af den måde, hvorpå mennesker lever under og håndterer de trange livsvilkår i dagens Kina.

Såvel tematisk som æstetisk adskiller sjettegenerations-filmene sig radikalt fra den foregående generations værker. Femte generation var rundet af tiden umiddelbart

efter Kulturrevolutionen, og deres film var derfor båret af alvorlige, kraftfulde og indiskutable ideologiske synspunkter, der kom til udtryk i storslåede, idealistiske, historiske og allegoriske film om Kina, kinesisk kultur og kinesisk identitet. Sjette generations udgangspunkt er et helt andet, hvilket ytrer sig i filmene i form af et mere individualistisk og anti-romantisk livssyn, der kanaliseres ud i flertydige og usikre fortællinger. Med afsæt i deres egen følelse af fremmedgørelse retter sjettegenerations-filmskaberne blikket mod deres samtid og skildrer såkaldt 'almindelige' menneskers, især den desorienterede storbyungdoms, hverdagstilværelse. Abort, alkoholisme, narko, sex og vold er hyppigt optrædende temaer, og stilen er som regel helt enkel og ligefrem.

Måske roden til forskellene mellem femte og sjette generation primært skal søges i instruktørernes personlige livs-

erfaringer. Når Kulturrevolutionen og dens konsekvenser for befolkningen er så fremtrædende et tema i femtegenerationsfilmene, kan det skyldes, at Chen Kaige, Zhang Yimou og Tian Zhuangzhuang oplevede denne periodes rædsler på deres egen krop: Alle tre blev sendt til "omskoling" i arbejdslejre i provinsen og erfarede således på nærmeste hold, at ideologi og virkelighed ikke altid stemte overens. Deres forhold til Kinas politiske myndigheder har gennemgående været anstrengt.

De fleste af sjettegenerationsinstruktørerne er derimod født i 1960'erne, og deres kunstneriske visioner begyndte først at tage form i 1980'erne og 90'erne, dvs. samtidig med at Kina indledte sin ny reformpolitik, der er resulteret i en udbredt følelse af angst og tab. Konfronteret med ruinerne af en turbulent historie føler denne nye generation af filmskabere, at de må rette et kritisk blik mod almindelige kineseres virkelige tilværelse. De har et stærkt behov for at tale om samfundet, som de selv oplever det, så det meste af deres arbejde er dybt forankret i hverdagslivet, som det udspiller sig i deres umiddelbare omgivelser.

Ved siden af femte- og sjettegenerationsfilmskabere er der yderligere to kunstfilm-instruktører, som bør nævnes: Jiang Wen og Xu Jinglei, der begge først og fremmest er kendt for deres arbejde som skuespillere og måske blev instruktører, fordi de ikke kunne forlige sig med, at de som skuespillere var henvist til ofte at vente meget længe på et godt manuskript og en god instruktør.

Jiang Wen blev færdig på teaterskolen i 1984 og har siden arbejdet med Kinas bedste instruktører fra både fjerde, femte og sjette generation. Han har haft hovedroller i en lang række film og vundet en mængde betydningsfulde priser for sit arbejde. I udlandet er Jiang Wen nok bedst kendt for sin

medvirken i Zhang Yimous *De røde marker* (*Hong gao liang*, 1987), hvor han spillede over for Gong Li. Jiangs instruktørdebut, *In the Heat of the Sun* (*Yangguang canlan de rizi*, 1994), som han også selv skrev manuskript til, er et indiskutabelt mesterværk, som fortjent høstede international anerkendelse og tillige blev en stor publikumssucces. Hans anden film som instruktør, *Devils on the Doorstep* (*Gui zi lai le*, 1999), hvor han også selv spiller hovedrollen, vandt juryens Grand Prix ved filmfestivalen i Cannes 2000 og har desuden vundet tre priser i Japan.

Siden hun blev færdig på Filmakademiet i Beijing i 1996, har Xu Jinglei medvirket som skuespiller i godt en halv snes film og en lang række tv-serier. Hun debuterede som instruktør med filmen *My Father and I* (*Wo he ba ba*, 2002), som blev meget rost ikke alene i Kina, men også i udlandet, hvor den bl.a. blev vist på filmfestivalerne i Toronto og Tokyo. Det er en realistisk film, der skildrer de udefinerede og omskiftelige følelser mellem far og datter i en opløst familie. I 2004 vandt hun prisen som bedste instruktør ved filmfestivalen i San Sebastian for sin Stefan Zweig-filmatisering *Letter From an Unknown Woman* (*Yi ge mo sheng nu ren de lai xin*, 2004), hvor hun selv spiller hovedrollen. Med sin historie om en kvinde, der vier sit liv til en hemmelig elsker, er filmen en hjerteskræende refleksion over kærlighedens mange facetter.

Den kommercielle film. Med markedsokonomiens indtog i Kina opstod en ny gruppe af unge, kommercielt orienterede filmskabere, som ikke følger i femte generations fodspor og ej heller helt kan siges at være en del af sjette generation. Deres mest fremtrædende kendetegn er, at de holder blikket fast rettet mod det kinesiske publikums omskiftelige præferencer, og de læg-



A World Without Thieves/Tian xia wu zei (Feng Xiaogang, 2004)

ger da heller ikke skjul på, at det, der ligger dem mest på sinde, er, hvordan deres film klarer sig på box office-listerne.

Den vigtigste blandt disse kommercielle instruktører er Feng Xiaogang. I modsætning til f.eks. Chen Kaige og Zhang Yimou indrømmer han åbent, at hans film kun har til formål at underholde så stort et publikum som muligt. Feng er ikke særlig kendt i udlandet, men i Kina er hans film mere populære end Zhang Yimous.

Siden 1997 har han hvert år lavet en film til årsskiftets 'holiday season', som løber fra midten af december til afslutningen på det kinesiske nytår, Forårsfestivalen, i slutningen af januar eller begyndelsen af februar. De syv film bærer titlerne *Dream Factory* (*Jia fang yi fang*, 1997), *Be There or Be Square* (*Bu jian bu san*, 1998), *Sorry, Baby* (*Mei wan mei liao*, 1999), *A Sigh* (*Yi sheng tan xi*, 2000), *Big Shot's Funeral* (*Da wan*, 2001), *Cell Phone* (*Shou ji*, 2003) og *A World Without Thieves* (*Tian xia wu zei*, 2004). En af Kinas hotteste skuespillere, Ge You – der vandt skuespillerprisen i Cannes i 1994 for sin medvirken i Zhang Yimous

At leve (*Huo zhe*, 1994) – spiller hovedrollen i de fleste af disse film.

Alle syv er lette romantiske komedier, der blev så entusiastisk modtaget af især storbyernes yngre publikum, at Hollywood-filmene fik kamp til stregen på de kinesiske box office-lister. *Dream Factory* var f.eks. den største kassesucces nogensinde i kinesisk films historie og blev på årets box office-lister kun overgået af *Titanic*. Filmens fænomene succes førte til, at Columbia skød penge i *Big Shot's Funeral*.

'Holiday season'-filmene etablerede Feng som en populær komedieinstruktør med en unik humoristisk sans og et udtalt talent for vittig satire. Der kan nævnes en række forskellige årsager til hans enorme popularitet: For det første demonstrerer han i sine film en skarp fornemmelse for storbybefolkningens omskiftelige moderne levevis. Ingen fanger som Feng tidsånden i Kina i dag – kinesernes lidenskabelige omfavnelser af moderniteten ... og de tragikomiske konsekvenser. Hans film er satirer over det moderne Kinas materialisme. I sin seneste film, *A World Without Thieves*, viser han

f.eks. bagsiden af Kinas økonomiske boom: Et ungt ægtepar, der ernærer sig som lommetyve, planlægger først at stjæle et helt livs opsparring fra en naiv bondeknøs, men da de lærer ham nærmere at kende og indser, hvilket bundhæderligt menneske han er, skifter de mening og ender med at beskytte ham over for andre tyve. Hovedparten af filmen udspiller sig på et tog, hvor de fleste af passagererne er tyve, der konkurrerer om rovet. *A World Without Thieves* er en fortælling om medfølelse og grusomhed – som så mange andre i vore dages Kina.

Et andet eksempel er *Cell Phone*, der har slået alle box office-rekorder. Kina er gået helt mobil-amok: over 300 millioner kinesere har mobiltelefon – verdens største mobiltelefonbefolkning – og de sender dagligt omkring 300 millioner sms'er. *Cell Phone* handler om en populær tv-programvært, hvis ægteskabelige sidespring bliver afsløret, da hans kone ved et tilfælde læser nogle af de amourøse sms'er, han har sendt til sin elskerinde. Efterhånden fører mobiltelefonen ham ud i problemer også på mange andre fronter, og filmen ender med, at han mister både kone og job. Trods den 'ulykkelige' slutning er *Cell Phone* en sort humoristisk komedie om, hvordan moderne, urbane kinesere bruger og misbruger mobiltelefonen til at holde styr på og undertiden bedrage elskere, venner og kolleger.

En anden grund til, at Fengs film er så populære, er, at de allesammen er netop 'Holiday Season'-film, dvs. de er med flid blevet premieresat i perioden mellem jul, nytår og det kinesiske nytår, hvor befolkningen trænger til at slappe af med uforpligtende underholdning oven på det forgangne års stress og godt vil gå ind i det ny med et smil på læben. *Dream Factory* var den første 'Holiday Season'-film, men i kølvandet på dens succes er 'sæson-film'

blevet et udbredt marketing-fænomen i den kinesiske underholdningsindustri.

Endelig bæres Fengs film af en underforstået, særlig kinesisk humor, der appellerer til det lokale publikum. Det ses f.eks. tydeligt i *Big Shot's Funeral*, der handler om et par plattenslagere, der tror, de kan score kassen ved at påtage sig at stå for begravelsen af en kendt amerikansk filminstruktør, der er død, mens han var på optagelse i Kina. Her skifter Feng fokus fra den småfolkshverdag, som ellers har stået i centrum for hans film, til en mere omfattende satire over boble-økonomien og det moderne Kinas kulturelle elite. Succesen udeblev ikke: *Big Shot's Funeral* blev et mega-hit i Kina, hvor den spillede hele 37 millioner yuan (ca. 28 millioner kroner) ind.

Feng Xiaogang er den mest fremtrædende af de kommercielle instruktører, men han står ikke alene. Efter at den kinesiske filmindustri nu er blevet i alt fald delvist markedsorienteret, interesserer også kendte kunstfilm-instruktører fra såvel femte som sjette generation sig i stigende grad for, om deres film sælger billetter – uden at det dog hidtil har haft negativ indflydelse på deres kreative talent.

Det er i første række femtegenerationsinstruktørerne, der forsøger at tilpasse sig de nye markeds kræfter, måske for ikke at blive sejlet agterud af den sjette generation. Chen Kaige lavede f.eks. i 2003 den meget kinesiske og meget kommercielle film *Together (He ni zai yi Qi)*, der fortæller en sentimental historie om en talentfuld ung violinist. Og året før udsendte Zhang Yimou *Hero (Ying xiong)*, hvis hollywood'ske produktionsbudget og om muligt endnu større markedsføringsbudget må kvalificere den til betegnelsen kommerciel film. Med sin højteknologiske visualisering af et klassisk martial arts-scenarie blev *Hero* den mest omtalte film i Kina siden in-

troproduktionen af 'Holiday Season'-filmene. Den spillede angiveligt hele 242 millioner yuan ind (ca. 185 millioner kroner) og blev dermed den bedst sælgende kinesiske film nogensinde i Kina.

Men også blandt sjettegenerations-instruktørerne er der nogle, der er begyndt at skele til salgstal. Det gælder først og fremmest Zhang Yuan med filmene *I Love You* (*Wo ai ni*, 2002), *Green Tea* (*Lü cha*, 2003) og *Jiang Jie* (*Jiang Jie*, 2004) – sidstnævnte er en filmatisering af en klassisk Peking-opera. Der udspiller sig i øjeblikket en skarp intern konflikt i sjette generation mellem dem, der sværger til kunstfilmen – det er stadig flertallet – og dem, der vælger en mere kommerciel vej. Men med Kinas indtræden i Verdenshandelsorganisationen (WTO) må også kunsthåndværkerne nok efterhånden indstille sig på at skulle lave økonomisk bæredygtige film, eller i det mindste på at måtte forene kunstneriske og kommercielle hensyn.

Der er dog også andre, der laver succesrige kommercielle film. F.eks. Zheng Xiaolong, hvis debutfilm, *Gua Sha Treatment* (*Gua sha*, 2001) fortæller sin historie om kulturchoke med afsæt i Hollywoods narrative succesformler. Filmen henvender sig til tilskuere i både øst og vest og er således selv tænkt som en slags bro mellem forskellige kulturer. I Kina indspillede *Gua Sha Treatment* femten millioner yuan (ca. 11 millioner kroner) – et ganske betragteligt beløb for en kinesisk film – og filmen er også blevet vel modtaget de steder i Vesten, bl.a. USA, hvor den er blevet vist.

Mainstreamfilmen. Mainstreamfilmene, der også kaldes 'dur-film' – en eufemisme for propagandafilm – er finansieret af regeringen og som sådan en hovedstrøm i Kinas aktuelle filmproduktion, selv om der kun produceres et par stykker om året. Til

gængæld er de ganske populære, omend det er svært at sætte tal på deres popularitet. De vises ganske vist i almindelige biograf-er, men de fleste billetter uddeles gratis af regeringen.

Mainstreamfilmen har tre overordnede temaer: 'revolution og historie', 'eksemplariske personer og gerninger', samt 'historiske begivenheder og skikkelser i det moderne Kina'.

Filmene i 'revolution og historie'-kategorien har som deres primære mål at give en positiv fremstilling af politiske skikkelser og begivenheder i kommunistpartiets historie. Det ses f.eks. i storfilmen *The Decisive Battle* (*Da jue zhan*, 1991), et elleve timer langt historisk epos om Folkets Befrielseshærs kampe mod Chiang Kai-sheks nationalistiske Kuomintang-tropper. Filmen falder i to dele: Første del er en historisk rekonstruktion af Liaoxi-Shenyang-kampagnen i 1948, hvor Folkets Befrielseshær vandt en afgørende sejr over Kuomintang. Undervejs portrætteres over 100 politiske og militære figurer, bl.a. Mao Zedong og Zhou Enlai på kommunistpartiets side, og Chiang Kai-shek og Wei Lihuang på Kuomintangens. Anden del er en rekonstruktion af Huai-Hai-kampagnen, der løb fra november 1948 til januar 1949 og kostede 555.000 Kuomintang-soldater livet.

Filmene om 'eksemplariske personer og gerninger' henvender sig i første række til de parti-kadrer, som arbejder heroisk for det offentlige velfærd, og de fokuserer som regel på heltens personlige offervilje for ad den vej at give det ideologiske budskab en moralsk-emotionel indpakning. *Jiao Yulu* (1990), der er instrueret af Jixing Wang, handler f.eks. om en lokal kommunistisk leder, Jiao Yulu, der vier sit liv til at hjælpe områdets indbyggere til et bedre liv. Tiden er 1960'erne, og settingen er Lankao-om-



The Opium War/Yapian zhanzheng (Xie Jin, 1996)

rådet i Hennan-provinsen, som i mange år har været plaget af sandstorme, oversvømmelser og ufrugtbar jord. I 1962 oplever egnen en ny naturkatastrofe, men Jiao er fast besluttet på at redde sine undersåtter fra fattigdom og tilbagestående. Han kæmper utrætteligt, indtil han dør af leverkræft i 1964. Efter sin død blev han kendt over hele landet som en eksemplarisk helt.

Den tredje og sidste gruppe mainstream-film beskriver typisk den kinesiske befolkningens heroiske kamp mod modgang i moderne tid. *Raging Waves* (*Jing tao hai lang*, 2003) er et godt eksempel: den fortæller en autentisk baseret historie om de tusindvis af soldater, der uden tanke for eget liv kæmpede for at forstærke dæmningerne, da Yangtze-floden gik over sine bredder i 1998.

I de senere år har også instruktører, som ellers var etablerede navne inden for kunsten, lavet mainstreamfilm, og med deres bidrag har de ellers noget stive propaganda-film fået et mere spændstigt filmisk udtryk. I 1996, umiddelbart før Hongkong skulle tilbagegives til Kina, lavede veteranen Xie Jin f.eks. *The Opium War* (*Yapian*

zhanzheng), en remake af Junli Zhengs *Lin Zexu* fra 1959. *The Opium War* er en storstilet episk beretning om de kinesiske myndigheders forsøg på at gøre en ende på englændernes illegale indførelse af opium i Kina for dermed komme det udbredte opiummisbrug til livs. Forsøget mislykkedes, og resultatet blev den såkaldte opiumkrig (1839-42) og Storbritanniens kolonisering af Hongkong. Men filmen viser også, hvordan opiumkrigen førte til en opblomstring af kinesisk nationalisme.

Og femtegenerations-instruktøren Wu Ziniu har lavet *National Anthem* (*Guoge*, 1999), som fortæller historien bag den patriotiske sang "De frivilliges march" (*Yi Yong Jun Jin Xing Qu*), der blev skrevet og komponeret i begyndelsen af 1930'erne og i 1949 gjort til Folkerepublikken Kinas nationalsang. Filmen glorificerer krigstidens patriotisme, selvpofrelse og andre prægtige dyder. *National Anthem* er indbegrebet af den type film, som staten gerne vil promovere såvel på det lokale kinesiske marked som i udlandet, og regeringen udtog den da også som en af fem film, der skulle vises ved en retrospektiv serie af kinesiske

film i USA i 1999.

Hollywood-konkurrence, piratkopiering og censur. Umiddelbart er den kinesiske filmbranches aktuelle tilstand ikke opmuntrende. Antallet af produktioner falder år for år, og der er langt imellem de film, der falder i publikums smag. På årsbasis er der i øjeblikket kun to-tre film, der kan spille sig ind. Dét er der forskellige grunde til – bl.a. konkurrencen fra Hollywood-film, høje billetpriser, piratkopiering og censur.

For at imødekomme publikums efterspørgsel på udenlandske film besluttede Ministeriet for Radio, Film og Tv i 1995 at indføre et kvotesystem, der tillader import af et fast antal (ti) udenlandske film hvert år. Kvoten er i princippet ikke reserveret Hollywood-blockbusters, men i praksis er det typisk de store amerikanske sællerter, der importeres. Kvoten blev sat op til tyve, da Kina i 2001 blev optaget i WTO, og det er meningen, at den skal stige til 40 i løbet af de kommende år. Lige siden etableringen af kvotesystemet har de amerikanske film toppet de kinesiske box office-liste. Med deres hi-tech special effects og deres attraktive plots blev ikke mindst *Speed*, *Titanic*, *Saving Private Ryan*, *Harry Potter* og *Ringenes Herre* enorme succeser i Kina.

Hollywoods økonomiske og teknologiske ressourcer ligger langt hinsides den kinesiske filmindustri formåen. I Kina er der tre store filmstudier – Shanghai Film Studio, Beijing Film Studio og Changchun Film Studio – hvortil kommer seksten mindre studier i provinsen og et par andre, men end ikke hvis de lagde kræfterne sammen, ville de kunne matche bare et enkelt af de store amerikanske selskaber.

Der er ingen tvivl om, at Hollywood-filmenes indtog på det kinesiske marked udgør en trussel for Kinas egen filmindustri, ikke mindst i betragtning af, at tilskuertal-

lene til de nationale film er faldet støt siden begyndelsen af 1990'erne. De vigende tilskuertal og konkurrencen fra Hollywood-produktionerne er netop baggrunden for, at de kinesiske instruktører bevæger sig i retning af mere markedsorienterede film, der kan konkurrere såvel nationalt som internationalt.

Ifølge statistikkerne sælges der årligt biografbilletter for omkring én milliard dollars i Sydkorea, hvis befolkningstal er cirka 48 millioner. I Hongkong, der har omkring 7 millioner indbyggere, indbringer billetsalget i omegnen af 150 millioner dollars om året, mens Taiwans 23 millioner indbyggere hvert år lægger 160 millioner dollars i biografernes billetluger. På det kinesiske fastland, hvor der bor omkring 1,3 milliarder mennesker, har de samlede årlige box office-indtægter i de seneste år ligget under 120 millioner dollars.

Der er mange og komplekse årsager til, at det forholder sig sådan. Publikum klager over, at biograferne er gamle og nedslidte, og at billetpriserne er for høje, samtidig med at trafikpropper og manglende parkeringspladser gør det uforholdsmæssigt besværligt at gå i biografen. Det er ikke forkert. De få biografer og deres aldersstegne udstyr har skabt seriøse flaskehalsproblemer i det kinesiske filmkredsløb. Med deres forældede apparatur kan biograferne sjældent tilbyde publikum acceptable billed- og lydoplevelser, hvilket uden tvivl er en af de vigtigste årsager til, at folk ikke længere går så meget i biografen. Desuden er billetpriserne så høje, at mange kinesiske familier simpelthen ikke har råd til en tur i biografen, når der er en såkaldt 'stor film' på plakaten – dvs. for det meste en Hollywood-blockbuster eller en 'Holiday Season'-film. F.eks. ligger prisen for en billet til *A World Without Thieves* i en Beijing-biograf et sted mellem 40 og 60 yuan (30-40



Hero/Ying xiong (Zhang Yimou, 2002)

kroner), hvilket kun de færreste kinesiske familier kan tillade sig at spendere.

Uanset om der er tale om et klassisk mesterværk eller en helt ukendt og marginal film, kan man købe en – legal – vcd- eller dvd-kopi af den for under ti yuan (knap otte kroner). I Kina har næsten ethvert hjem, såvel i byerne som på landet, en vcd- eller dvd-spiller, og selv om den tekniske kvalitet af især vcd lader meget tilbage at ønske, foretrækker mange familier at se filmene hjemme. Desuden kan man få piratkopier også af de aktuelle biograf-succeser for helt ned til fem yuan, dvs. otte til tolv gange mindre end prisen på en biografbillet. Eksperter mener, at billetsalget ville blive tredoblet, hvis disse illegale kopier forsvandt fra markedet.

Et andet problem er censuren, for de ki-

nesiske film afspejler ikke alene deres skaberes erfaringer og overbevisninger, men tillige censurmyndighedernes holdning til, hvad det går an at vise. Den statslige filmcensur, det såkaldte Filmbureau, tager stilling til filmenes indhold, hvad angår politik, sex og vold, og er ved sine afgørelser også med til at udstikke rammerne for en vis selvrensensur i produktionsselskaberne.

Man kan således sige om de kinesiske filmskabere, at de 'danser med lænker om benene' – lænker, som især tidligere har vejet tungt for femte- og sjettegenerationsinstruktørernes vedkommende. Allerede den første femtegenerations-film, *One And Eight*, blev offer for censur-indgreb – den blev først udsendt efter at være blevet klippet om – og en lignende skæbne er overgået de fleste af de øvrige film fra den femte

generation. Bl.a. var Zhang Yimous tidlige film, *De røde marker*, *Ju Dou* og *Under den røde lygte*, forbudt i flere år, dels fordi de indeholdt erotiske scener af en karakter, som ikke tidligere var set i kinesisk film, dels fordi de beskæftigede sig med Kinas problematiske fortid.

Med deres skildringer af almindelige menneskers hverdagsproblemer har også de fleste af sjettegenerations-filmene haft problemer med censuren. Skønt de har vundet priser ved udenlandske festivaler og også i flere tilfælde er i udenlandsk arthouse-distribution, er mange af dem endnu ikke blevet godkendt til visning i Kina. Det gælder således f.eks. Zhang Yuans *East Palace*, *West Palace* og Wang Xiaoshuais *The Days*.

Forår på vej? Som så mange andre industrigrene i Kinas vækstøkonomi står filmindustrien over for radikale forandringer i disse år, og der er ingen tvivl om, at den omstillingsfase, som kinesisk film i øjeblikket befinder sig i, er både vanskelig og undertiden også smertefuld. Men alle de omtalte problemer, herunder ikke mindst den nye konkurrence fra udlandet, er også udfordringer, der kan have en stimulerende effekt på filmproduktionen.

En afgørende forandring gælder filmenes finansiering. Staten har for nylig åbnet op for private og udenlandske investeringer i filmsektoren – i såvel produktions- og distributionsleddene som på biografområdet. I 2003 og 2004 blev cirka en tredjedel af den årlige produktion på omkring 200 film produceret og distribueret i kraft af sådanne private og/eller udenlandske investeringer. Og de privat- eller udenlandsk finansierede film skriver sig nu for omkring 80 procent af de samlede box office-indtægter i Kina.

Dertil kommer, at distributionssystemet

har undergået en gennemgribende omlægning. Tidligere var distributionen statsligt kontrolleret og organiseret som en slags administrativt monopol. I et forsøg på at hæve filmindustrien til international standard begyndte Kina imidlertid i juni 2001 at reformere distributionssystemet, og i dag er der to store distributionskanaler: en uafhængig, hvor filmselskaberne handler direkte med biografkæderne, og en såkaldt 'delegeret' distributionskanal, hvor filmselskaberne kanalisere deres produktioner ud til biograferne via uafhængige distributionselskaber eller biografkæder. Det nye system har skabt mere åbne forhold og er et vigtigt vendepunkt for filmindustrien.

Endelig har man lempet censuren. 1. januar 2004 trådte en række nye censurregler i kraft, som har givet den uafhængige filmsektor helt nye eksistensbetingelser. Hvor man tidligere skulle indsende et helt manuskript til godkendelse i det centrale Filmbureau, kan man nu nøjes med at sende en synopsis til den lokale radio-, film- og tv-myndighed. Lempelserne har haft vide konsekvenser for, hvilke typer film der kan produceres, og for deres indhold, filosofi og form. F.eks. er det nu tilladt at lave film om de negative sider af Kinas historie, ligesom man kan lave film om f.eks. korruption i det moderne kinesiske samfund. Både de kinesiske filmmyndigheder, de statslige produktionsselskaber og de uafhængige filmskabere er indstillet på dialog.

Et af resultaterne af opløsningsen er, at instruktører som Jia Zhang-ke og Wang Xiaoshuai, der tidligere var henvist til en slags 'undergrunds'-virksomhed, nu samarbejder med statslige studier om film, der kan vises offentligt i Kina. I slutningen af 2003 anerkendte Filmbureauet langt om længe officielt Jia Zhang-ke som instruktør, og Jia udtalte i den anledning: "Vi har nu langt bedre arbejdsmuligheder. Ikke

kun fordi vi har mulighed for at oparbejde erfaring, men også fordi vi har større muligheder for at få vores film finansieret." Jias nye film, som indspilles med Filmbureauets godkendelse, er en co-produktion med

Shanghai Film Studio. Måske kinesisk film her 100 år efter sin fødsel endelig skal opleve forårets komme. Vi håber det!

(Oversat af redaktionen)