



De kinesiske filmdage arrangeret af Det Danske Filminstitut kørte frem til slutningen af maj, men i den kommende tid vil vi stadig få rig lejlighed til at stifte bekendtskab med nye, spændende kinesiske værker. Så sent som ved den nylig overståede filmfestival i Cannes blev instruktøren Zhang Yimou nægtet udrejsetilladelse fra Kina – hvordan er det med censuren i det store land? – hvilket indbyrdes forhold har de nye og gamle generationer?

Kosmorama går tæt på Kina.

Kinesisk film undervejs

Den såkaldte 5. generation af kinesiske instruktører har betydet et gennembrud i Vesten for kinesisk film. Men de har både en forhistorie og en generation lige i hælene med nye normer og et nyt udtryk.

af Charlotte Kirstein

I de senere år har kinesiske film tiltrukket sig stadig større opmærksomhed bl.a. ved at vinde et stigende antal internationale filmpriser – også af den slags der regnes med. Anmelderne er begejstrede, og publikums interesse for disse film breder sig. Umiddelbart og retfærdigvis må denne succes først og fremmest tilskrives de to fremragende instruktører Chen Kaige og Zhang Yimou, for det er især deres utroligt smukke film, der har åbnet omverdens øjne for kinesisk film som helhed.

Selv om disse to filmskabere repræsenterer en helt speciel stil, den såkaldte 5. generations-kunsthåndværk,

identificeres kinesisk film ofte med netop denne stil, men selv når der ses bort fra underholdningsgenren, som udgør over halvdelen af filmproduktionen, er kinesisk film meget andet end det. Dette brogede billede skal jeg her forsøge at give et indtryk af.

På dette års Rotterdam filmfestival, som havde et imponerende program på ikke mindre end 33 kinesiske film – herunder film fra Hong Kong og Taiwan – produceret indenfor for de sidste to år, var der bl.a. lejlighed til at stifte bekendtskab med de yngste kinesiske filmskabere, den såkaldte 6. generation. Deres film, som er helt forskellige fra

de berømte 5. generations film, er i vidt omfang forbudte film. Mange af filmene var smuglet ud af Kina, hvilket fik den kinesiske regering til at aflevere en officiel protest til festivalens ledere. Efter aftale med de involverede instruktører, som måtte opveje eventuelle problemer med myndighederne hjemme mod chancen for at præsentere sig selv internationalt, vistest filmene dog alligevel.¹

Herhjemme har der for nyligt været en kinesisk filmfestival, arrangeret af Det Danske Filminstitut i samarbejde med den kinesiske ambassade i Danmark og det statslige Filmbureau i Kina. Her var der mu-

lighed for at stifte bekendtskab med forskellige typer såvel 4. som 5. generationsfilm.

Endelig er der også en aktiv 3. generation – mest kendt er nok Xie Jin, hvis kæmpehit (hjemme) *Byen Hibiskus* (en tragisk beretning fra kulturrevolutionens tid) blev vist i dansk tv i efteråret 1989.

Op- og nedture

Siden de første banebrydende 5. generationsfilm, som *Et og otte* (Zhang Junzhao), *Den gule jord* (Chen Kaige) og *Hestetyven* (Tian Zhuangzhuang) for snart ti år siden kom frem, er udviklingen i kinesisk film gået stærkt. Det hænger selvsagt tæt sammen den generelle udvikling i Kina, politisk og økonomisk. Såvel de økonomiske reformer som åbningen mod omverden har haft mærkbar indflydelse på filmproduktionen. Åbningsen mod Vesten har givet kinesiske kunstnere en længe savnet mulighed for stifte bekendtskab med vestlig kultur og tankegods. Det har naturligvis påvirket deres kunstneriske udtryk både direkte og mere indirekte som reference i forhold til udviklingen af et nationalt udtryk.

Økonomisk er der i takt med indførelsen af markedsøkonomi sket store forandringer i vilkårene for filmproduktionen, hvilket har skabt flere kriser i filmindustrien. I dag er f.eks. langt sværere at lave kunstnerisk eksperimenterende film, end det var i første halvdel af 1980'erne – med mindre man i forvejen er et kendt navn.

Fra 1987 blev filmstudierne selv gjort ansvarlige for, at deres budgetter balancerede. Med ganske få undtagelser var det slut med statsstøtte, og siden har de fleste studier befundet sig på falittens rand. Løsningen på den akutte pengemangel har været at søge kapital uden for landets grænser, fortrinsvis i Japan, Hong Kong og på Taiwan men også i mindre omfang i Europa. Regeringen støtter co-produktionsmodellen og har oprettet en speciel organisation til at tage sig af disse projekter. Alle film er dog fortsat underlagt censur – manuskripter skal forelægges til godkendelse hos det statslige film-bureau, inden optagelserne går igang.

Politiske begrænsninger af den kunstneriske frihed eksisterer selvsagt fortsat, men kunstnerne synes nu at have fundet udveje, der gør det muligt at leve med/omgå dem.

Kampagner mod såkaldt 'åndelig forurening' og 'borgerlig liberalisme', som der har været tre alvorligere tilfælde af i 1984, 1987 og 1989, betyder at visse projekter må skrinlægges for en tid, men det har ikke haft fatale konsekvenser for nogen enkelt-personer, sådan som det havde i 50'erne og under kulturrevolutionen.

4. generation

Formelt er den meget omtalte generationsinddeling af kinesiske filmfolk knyttet til afgangsåret fra filmakademiet, men i praksis falder den sammen med tydelige forskelle i holdninger og kunstopfattelse.

3. og 4. generation minder noget om hinanden. Holdningsmæssigt er begge grupper traditionelle kinesiske intellektuelle, der i overensstemmelse med traditionel konfutsiansk tænkning føler et stærkt socialt ansvar. Som sådan lever de, specielt for den første gruppes vedkommende, bedre op til regeringens krav til filmen om at være belærende og skabe optimisme med hensyn til fremtiden. Tematisk er deres film som oftest enten nutidige dramaer eller historiske epos og biografier.

4. generation blev færdige på filmakademiet kort før kulturrevolutionens start og måtte vente 12-15 år med at komme i gang med deres første film. Disse bar i starten præg af filmens dengang endnu ret tætte forhold til teatret, som selv led under en stærkt stileret repræsentation af realismen, der til tider kunne forekomme næsten helt surrealistisk, som f.eks. når en dødeligt såret soldat vender hjem fra krigen med friske røde kinder iført en uplettet uniform med knivskarpe pressefolder.

Denne stivhed, der opfattede såvel replik som gestik, var et levn dels fra den kinesiske variant af socialistisk realisme, kaldet 'revolutionær realisme og revolutionær romantik' og dels fra kulturrevolutionens ekstreme heltedyrkelse.

Da 5. generation efter kort tid dukkede op med en helt ny slags eksperimenterende film, valgte en del dog, hvad formen angik, at lade sig inspirere af det nye. Ind-

holdsmæssigt er der dertil med tiden også kommet en langt større nuancering i såvel emnevalg som personkarakteristik.

Xie Fei, som hører til den bedre del af 4. generation, har f.eks. arbejdet sammen en 5. generations-fotograf på sin film *Sort sne* der har vundet en Sølvbjørn i Berlin (1989). Filmen, som var den ene af to film af Xie Fei på den kinesiske filmfestival, er en stille tragedie om en ung mand, der bliver løsladt efter et ophold i arbejdslejr og har svært ved at finde sin plads i det sociale liv. Han kan tilsyneladende hverken finde sig til rette med naboernes traditionelt betingede omsorg/indblanding eller med den ny tids jagt efter penge og succes, hvor alle kneb, både lovlige og ulovlige, gælder. Filmens tragiske slutning må betegnes som ukarakteristisk negativ i sammenligning med flertallet af 4. generationsfilm. Dens kvalitet beror først og fremmest på en fremragende hovedrollepræstation fra Jiang Wen, der herhjemme er kendt fra en helt anden rolle som den skaldede 'min bedstefar' i *De røde marker*.

Den anden film af Xie Fei er *Kvinden fra de duftende sjæles sø* (1992), som han i 1993 fik en delt Guldbjørn for i Berlin. Den er tydeligvis i sin stil inspireret af de bedre 5. generationsfilm. Med sin nutidige og forholdsvis dialogmættede handling samt instruktørens diskrete påpegning af filmens budskab er den dog et umiskendeligt omend flot 4. generationsprodukt.

Også her berører instruktøren både indflydelsen fra traditionelt betingede livsvilkår, i dette tilfælde den pris kvinder på landet har måttet betale for at redde familiens økonomi, såvel som den kynisme, der er

Herunder: Fra Historien om Qiuju. Qiuju og hendes svigerinde bringer den kvæstede ægtemand, Qinglai, til doktoren i byen.



fulgt i kølvandet på driftige forretningsfolks økonomiske succes, (den succesrige forretningskvinde byder uden skrupler sin svigerdatter den samme ulykkelige skæbne, som hun selv har været offer for).

Et andet problematisk forhold er, at hovedpersonen har en elsker. Uanset at hendes mand er aldeles håbløs og at hun er blevet tvunget ind i ægteskabet, er dette forhold moralsk uacceptabelt i kinesisk sammenhæng. Til slut opløses eller udvandes filmens konflikter dog; elskeren forsvinder og svigerdatteren tilbydes sin frihed, hvadenten hun så kan bruge den eller ej – en forløsning som ikke ville have forekommet i en 5. generationsfilm.

Den kinesiske filmfestival bød også på et andet måske mere typisk 3.-4. generationsprodukt, Zhang Nuanxins *God morgen, Beijing*. Det er en film, der med udgangspunkt i en skildring af tre unge menneskers tilværelse, berører aktuelle sociale og moralske problemstillinger skabt af de hurtige forandringer i samfundet. Trods filmens humoristiske lette tone lades vi ikke i tvivl om, i hvis lod vores sym- og antipatier bør falde.

5. generation

Denne generation, som vi kender bedst, er kulturrevolutionens børn. De kaldes ofte også den tænkende generation. Denne eftertænkksomhed blev påtvunget dem på barskeste vis, da de blev sendt på landet og konfronteret med det virkelige livs realiteter, som stod i skarp kontrast til det rosenrøde propagandabillede, de var vokset op med. Mange af dem er endvidere prægede af personlige tragedier, der har sat sig dybe spor i deres film.

Da de første 5. generationsfilm kom frem vakte de stor opsigt både på grund af deres stil og deres indhold. Stilistisk var de præget af minimaliseret dialog, langsom rytme og afdæmpet spil. Der blev lagt vægt på omgivelserne og atmosfæren snarere end på handling og personkarakteristik. I visse tilfælde blev filmens traditionelle narrative struktur erstattet af en episodisk.

I billedkompositionen sporede indflydelse både fra vestlig filmteori og fra kunstneriske principper i det traditionelle landskabsmaleri med assymetri og det specielle proportionsforhold mellem menneske og natur, og fra den klassiske poesi med

dens sindbilledlige metaforik og evne til i et meget præcist sprog at skabe stemninger, der rækker ud over det enkelte digts indhold. Specielt Chen Kaige har arbejdet bevidst med denne teknik til at lade sine billeder med maksimal betydning. Poesiens sindbilledlige metaforik (månen er et ofte anvendt eksempel) bruges mere konsekvent, efterhånden også af 4. generationsinstruktørerne.

Tematisk gik de tilbage i tiden og lod deres film foregå på landet. De



Herover: Fra *Hestetyven* (85), der handler om religionens betydning for tibetanernes livscyklus.

beskrev den traditionelle kulturs indflydelse på folks tilværelse og indbyrdes relationer uden den idylliserende officielle propagandas filter. De tidlige film faldt sammen med en generel strømning i kulturlivet omkring midten af 80'erne, specielt blandt yngre kunstnere, som gik ud på at revurdere den traditionelle kultur og søge alternativer i den folkelige kultur til den herskende konfutsianske kultur- og moralopfattelse – den såkaldte 'rodsøger'-bevægelse eller primitivisme. Daoisme, primitive religioner, traditionelle skikke og mytologi hos minoritetsfolk, herunder mongolere og tibetanere, blev grundigt udforsket og omsat til litteratur og film.

Mange 5. generationsfilm, herunder Chen Kaiges og Zhang Yimous, er ofte fra officiel side blevet beskyldt for at beskrive Kina som et tilbagestående og primitivt feudalt samfund og for at forvrænge den nationale kultur og tradition med det formål at behage et internationalt publikum, som derved får det billede af Kina, de helst vil have.

Den kinesiske 'western'

For filmens vedkommende fik denne kulturelle bølge efter den spæde start i de små nyoprettede filmstudier i fjerntliggende provinser særligt gunstige vilkår, da 4. generationsinstruktøren Wu Tianming i 1983 blev udpeget som leder af Xian-studiet.

En af hans kongstanker var at skabe en særlig stil inden for kinesisk film, den såkaldte 'western'. Xian-studiet ligger i det nordvestlige Kina (heraf betegnelsen), på det sted der sædvanligvis betegnes som 'civilisationens vugge', tæt ved Den gule Flod og omgivet af det karakteristiske løplateaulandskab – kort sagt et område ladet med national symbolik. Han inviterede unge eksperimenterende filmfolk til at komme til Xian for på optimale vilkår at lave film med udgangspunkt i dette områdes geografi, kultur og mytologi.

Resultatet blev blandt mange andre film Zhang Yimous *De røde marker* (87) og *Ju Dou* (89), Wu Tianmings *Den gamle brønd* (85), der har Zhang Yimou som både fotograf og mandlig hovedrolle og Tian Zhuangzhuangs *Hestetyven* (85), en meget speciel episodisk struktureret sort-hvid film om religionens betydning for tibetanernes livscyklus. Denne og en lignende film om livet i Indre Mongoliet *På jagtmarken* (85) udløste en hidsig debat, ikke mindst fordi Tian i et interview åbent erklærede, at det ikke bekymrede ham, at publikum ikke forstod hans film, eftersom han lavede film for det 21. århundredes publikum.² Som det ses af de nævnte eksempler, er der ikke mange lighedspunkter med det, vi sædvanligvis forstår ved westerngenren.

Et af de sidste projekter Wu Tianming godkendte i sin tid som leder af Xian-studiet inden han i 1989 rejste til USA, var imidlertid en ægte western-pastiche, nemlig He Pings film med den på dansk håbløse titel *Sværdmesteren i landsbyen med de to vimpler* (91). Denne film, som også var med på den kinesiske filmfestival, står i samme forhold til den amerikanske western som Sergio Leones italienske westerns, men udgangspunktet for filmen var en folkelig myte.

Når 'western'-genren i dens efterhånden mange afskygninger stadig er forholdsvis populær specielt hos 5. generationsinstruktørerne og deres nærmeste efterfølgere hænger det

sammen med det politiske frirum de skaber med miljøer hentet fra folkelige fortællinger og legender og de uspecificerede tidsangivelse. 'For os der ikke er så interesserede i marxismen og politiske spørgsmål, men som tænker dybt over tingene, er det bedre at lave den slags film indtil videre', forklarede He Ping, der betegner sig selv som post-5. generation, diplomatisk i en samtale, vi havde, da han for nylig besøgte København.

Nye tendenser

At dømme efter de mest kendte 5. generationsinstruktørers seneste film synes der dog at være en tendens i retning af en større uforudsigelighed med hensyn til valg af tid og miljø, samt i nogen grad også hvad stilen angår.

Zhang Yimous danmarksaktuelle film *Historien om Qiuju*, er lavet i en for ham helt ny realistisk stil. Ca. halvdelen af filmen er optaget med skjult kamera, og kun ganske få af de medvirkende er egentlige skuespillere. Filmen foregår i nutiden og beskriver en ung bondekones kamp for retfærdighed. Hun spilles af Gong Li, som til lejligheden har lært sig den lokale dialekt og vil have en undskyldning fra landsbyoverhovedet, fordi han har sparket hendes mand i skridtet. Det siges ikke direkte, men man fornemmer hendes bekymring for, om han vil være i stand til at producere flere børn, hvilket er vigtigt, hvis det barn hun venter skulle være en pige. Han nægter at undskylde, og da de traditionelle mellemandsforhandlinger heller ikke udvirker det ønskede resultat, trækker hun ham i retten. Dette skal siden vise sig at få konsekvenser, hun ikke er herre over.

Filmen giver et indblik i de traditionelt betingede hierarkisk opbyggede relationer mellem landsbyens beboere, og den viser, ikke uden humor, den kolossale forskel, der er på livet på landet og i de større byer. En pointe der sikkert og af gode grunde vil gå forbi de fleste danskere, er at filmen også beskriver de nye reformer i retsvæsenet.³ Filmcensorerne har sikkert være glade for denne film, i hvert fald opgav de forbuddet mod at vise *Ju Dou* og *Under den røde lygte*.

Zhang Yimous seneste film, der på engelsk har fået titlen *Living*, foregår i en lille by i perioden fra 1930'erne til 1970'erne. Den hand-

ler om en playboy fra en rig familie, som spiller hele sin formue op med familiens forarmelse, herunder hans unge kones (Gong Li), til følge. Han kommer både i kløerne på nationalisterne og bliver taget til fange af den kommunistiske hær men vender tilbage til byen og ernærer sig som marionetdukkefører. Hele hans familie dør, men for ham må livet gå videre.⁴

Det forlyder, at Chen Kaige er i gang et nyt projekt med titlen *Blomsterskygge*. Det er en kærlighedshistorie, der udspiller sig i begyndelsen af 1920'erne, en begivenhedsrig periode med mange forandringer, som påvirkede folks liv og deres indbyrdes relationer, og som i følge Chen rummer klare paralleller til nutiden.⁵



Herover: Gong Li som bondekonen Qiuju i Zhang Yimous *Historien om Qiuju*.

Tian Zhuangzhuang, der siden sine tidlige meget kontroversielle film har lavet både mainstream- og underholdnings-film, lavede sidste år en utrolig smuk film, *Den blå drage*, om en kvindes skæbne fra begyndelsen af 50'erne frem til kulturrevolutionens start fortalt af hendes søn. Trods den tragiske historie, hvor hun mister tre ægtemænd som indirekte følge af politiske kampagner, er filmen helt usentimental.

Titlen refererer til et tilbagevendende motiv – en papirdrage, som drengens far lærer ham at lave. I Kina hedder det populært, at når dragen flyver mod himlen, tager den sin ejers bekymringer med sig.

Filmen, som blev vist på natfilmfestivalen i februar, er forbudt i Kina på grund af den meget ærlige skildring af perioden.

6. generation

Denne betegnelse dækker over de unge filmfolk, som blev færdige med deres uddannelse i 1989, året med de store studenterdemonstrationer, der fik så blodig udgang. Prægede som de er af deres opvækst i en tid med meget større åbenhed i forhold til omverden og de deraf følgende forandringer i traditionelle værdier og sociale konventioner, minder de i mange af deres holdninger om jævnaldrende unge i andre dele af verden, hvilket bestemt ikke var tilfældet for 5. generationen, da den kom frem.

Deres kunstneriske holdninger kan det være vanskeligt at skabe et præcist overblik over endnu, men i følge den britiske filmkritiker Tony Rayns, der sædvanligvis er godt underrettet, nærer de stor beundring for de to taiwanesiske instruktører Hou Xiaoxian og Edvard Yangs stil. 5. generationsfilm bryder de sig derimod slet ikke om. De føler, at disse film intet har at sige dem og deres tid, at de er fulde af store ord og armbevægelser, at de er uvirkelige, fortabte i fortiden og fulde af svulstige udsagn om store abstrakte begreber som livet og kunsten, universet og kommunistpartiets historie.⁶

De fleste af disse filmfolk arbejder uafhængigt af filmstudierne, da de ikke indenfor systemet har mulighed for at lave film der stilistisk og indholdsmæssigt udtrykker deres idealer. En del af deres indtil videre begrænsede antal film er således optaget på video på grund af vanskelighederne med at skaffe finansiering. De arbejder tilsyneladende ofte i en mere eller mindre dokumentaristisk stil og beskæftiger sig især med randeksistensens vilkår, spændende fra patienter på et mentalhospital til en gruppe gamle fans af Pekingoperaen, eller deres eget nære miljø.

Et eksempel på det første er Zhang Yuans første film *Mor* (91), om en mors problemer med at passe et retarderet barn i et samfund, hvor der ikke er meget hjælp at hente hos de sociale myndigheder, og hvor familie og naboer tilskynder hende til at gemme barnet væk på en institution. Filmen er overvejende optaget i sort-hvid med indklippede dokumentarsekvenser med interviews med andre mødre til handicappede børn i farve. Zhang Yuans anden film *Beijing Bastards*, som også var på natfilmfestivalens program, beskriver en gruppe unge mennesker fra Zhangs eget miljø, kunstnere, rockmusikere

og et påhæng af småvindlere og folk, der bare holder til, hvor der sker noget. Alle søger de efter noget, et sted at spille deres musik, en forsvundet kæreste, et sted at få foretaget en illegal abort eller måske bare en god brandert og en slåskamp. Filmens centrale skikkelse er Kinas kendteste rockstjerne Cui Jian. Hans udprægede individualistiske holdninger, som har resulteret i et forbud mod at spille offentlige koncerter i Beijing, kommer publikum desværre ikke tættere på, end de ville have gjort i en musikvideo. Klip fra hans øvesessioner og koncerter udgør fixpunkter i filmens episodiske struktur. Den tilstræbte rå stil etableres dels gennem den til det amatøragtigt grænsende montage og dels i kraft af den stadige strøm af eders og forbandelser, som dominerer dialogen. Desværre virkede det langt fra overbevisende, hvilket gav filmen et noget kedsommeligt præg.

Fremtiden

Fremtidsudsigterne for kinesisk film hænger nøje sammen med finansieringsmulighederne. Co-produktio-

nerne er af så stor betydning for filmen, at Zhang Yimou har kritiseret nogle af de unge 6. generationsfolk for at smugle deres film ud af landet uden om censuren for at færdiggøre dem i udlandet. Den fremgangsmåde, som myndighederne er blevet særdeles opbragte over, bringer ikke alene de unges low-budget produktioner i fare men udgør også en potentiel risiko for, at co-produktioner med mange penge involveret falder på gulvet.⁷

Således går de kontroversielle film en hårfin balancegang mellem international anerkendelse og censurens yderste grænse.

Noter

- 1 Woei Lien Chong and Anne Sytske Keyser, 'Chinese Films at the 1994 Rotterdam Film Festival – The Chinese Censor Comes to Rotterdam: In Vain', *China Information*, Vol. VIII, No. 3 (Winter 1993-1994), p. 53-66.
- 2 Interviewet med Tian Zhuangzhuang er oversat i: Chris Barry ed.: *Perspectives on Chinese Cinema*, British Film Institute, London, 1991, p. 127-130.
- 3 Geor Hinton, 'Zhang Yimou's 'The Story of Qiuju': A Propaganda Film for Recent Legislation', *China Information*, Vol. VII, No. 4

(Spring 1993), p. 48-54. (En analyse af filmen i relation til den relevante lovgivning. Hinton medgiver dog retfærdigvis, at filmen har mange fine kvaliteter, som en ren propagandafilm ikke rummer.

- 4 Den refererede synopsis findes i 'China Screen' no. 1, 1994.
- 5 Li Erwei, 'An Interview with Chen Kaige', *China Screen* No. 1, 1994, p. 10-11.
- 6 Anne Sytske Keyser and Han The, 'Recent Developments in Chinese Cinema: An Interview with Film Critic Tony Rayns', *China Information*, Vol. VII, No. 4 (Spring 1993), p. 39-47.
- 7 Notits i *Chime Journal* No. 7, Autumn 1993, p. 136.

