

Neposredan povod za ovaj rad je pročitana knjiga Aleksandra Genisa *Kula Vavilonska*, u kojoj autor, ne skrivajući svoje oduševljenje filmom *Pritajeni tigar, skriveni zmaj*, na jednom mestu citira i samog Anga Lija:

U kineskom filmu kamera uvek pokazuje prvo pejzaž, zatim junaka i tek na kraju ono što junak gleda – recimo mesec. Samo tako autor može da prenese unutrašnja doživljavanja svojih likova. To je svojevrsna kineska psihoanaliza. Mi nikada ni o čemu ne govorimo neposredno. Suština kineske umetnosti, pa i kineske duše jeste u tome da se ona, krijući dato osećanje, o njemu izjašnjava – bez govora.

JEDNOM, NA PLAVOJ MESEČINI

*Pejzaž u igranom filmu kineskog
govornog područja, njegovi
neposredni izvori i emanacije*

MIROLJUB STOJANOVIĆ

*Ali to su predeli koji krase narativ
u najboljem i najpreciznijem smislu reči...*

Šerman Li

Ove rečenice na mnogo načina korespondiraju s mojom ličnom potrebom da, razmišljajući o azijskom filmu, posebnu pažnju posvetim razlikovanju modaliteta kinematografija kineskog govornog područja (kinematografija *mainlanda*, Tajvana i Hong Konga), i potrebi da se pozabavim funkcijom prostora u hongkoškom borilačkom filmu, kao i, s tim u vezi, ulogom pejzaža i prirode uopšte u konstituisanju filmskog pisma koje ih je inkorporiralo u autohtonu filmsku estetiku. Kodifikovani motivi ove estetike, preuzeti iz jednog šireg rekvizitarijuma, kao i njihova filmska transpozicija – pravi su predmet ovog teksta.

Deo mojih razmišljanja, takođe, nadovezuje se kao *hommage* jednom srećnom vremenu u kojem je hongkoških borilačkih filmova na našem repertoaru bilo mnogo i kad je iole pažljivo praćenje te filmske produkcije nudilo retku mogućnost reafirmacije ove svojevrsne filmske škole koju su neargumentovano – ponekad čak maloumno – iz našeg analitičkog polja diskvalifikovali izvesni intelektualci.

Za obilje filmova – kako kostimiranih, tako i smeštenih u urbani ambijent – karakteristična je osobena zavr-

šna scena borbe, koja najščešće koristi izvan-gradski prostor, prirodu kao dekor, i nezaobilaznu panoramu hongkoške luke sagledanu iz potpuno opozitne scenske perspektive.

Borba na otvorenom, u prirodi, kao i priroda sama, u ovom slučaju dodatno specifikovana razlozima jedne ekonomije znaka, nezaobilazan je topos u većini hongkoških filmova: ne treba mnogo mudrosti da bi se došlo do spoznaje kako to jeste deo autentične filmske tradicije, koja je, opet, izdanak jedne civilizacije čija je kultura vizuelnog izražavanja stara hiljadama godina i u čijem se tkanju film javlja tek kao “proteza” i aktuelizovano polje dopunskih sadržaja, kojima je namenjena nešto manje dostojanstvena sudbina u kulturalnoj hijerarhiji koju inače zovemo kineski etos.

378 Podređenost filma estetskim zahtevima jednog višeg smisla ostaje naš primarni tekstualni interes, ali ne s ciljem da se omalovaži medij čije nam konture ponekad izmiču, koliko s težnjom da se konverziji kodova, koja je inherentna filmskoj umetnosti, pristupi sa stanovišta njegove pune autonomije.

I

ODNOS PREMA PRIRODI/PREDELU U SKLOPU ŠIREG KINESKOG KULTURALNOG KONTEKSTA

“Novi” kineski film (pod kojim podrazumevamo filmove tzv. “pete generacije” kineskih sineasta, čiju je zajedničku platformu 1984. nagovestio film *Žuta zemlja* Čena Kaigea) danas je, makar i retroaktivno, shvaćen kao veoma specifičan fenomen, u poziciji da bude vrednovan analognim merilima kojima je svet vrednovao japanski film nakon trijumfa Kurosavinog *Ra-*

šomona, u Veneciji 1950. Možda “otkriće” kineskog filma, za razliku od “otkrivanja” japanskog, nema tu čar ili težinu “egzotičnog”, sasvim nepoznatog i dalekog, budući da je današnja Kina – za razliku od Japana s kraja četrdesetih godina prošlog veka – kao konstitutivni deo sveta (a u mnogo čemu i sama taj svet) daleko prisutnija u savremenosti.

Obe kinematografije, međutim, u času ovog “otkrivanja” pokazuju i svoje sličnosti. Povezuje ih prebogata filmska prošlost, tehničke i nacionalne osobenosti koje su autohtone u svetskim kinematografskim relacijama, ali i interesovanje za vizuelni aspekt umetničkog medija.

Kao kod japanskog filma, impresivni vizuelni kvalitet kineskog predstavlja njegovu osobenost, koja mu je i zaštitni znak. U mnogo slučajeva zapanjujuća, ona se pokazala kao *differentia specifica* kineskog filma u svim razdobljima filmske istorije, a ne samo na liniji razgraničenja moderne od tradicionalnih kinematografskih strategija.

Da bi se ovaj rafinman mogao shvatiti (a i pratiti) u nešto širim povesnim konstelacijama, neophodna je spoznajna kombinatorika koja bi ove, čisto filmske kvalitete, objedinila ili integrisala u nešto opštije strukture što praktično zahteva metanivo razumevanja... Na istorijskom planu, povezivanje kineskog filmskog pisma s tekovinama klasičnog kineskog slikarstva predstavlja ne samo jednu od mogućnosti, nego i praktični imperativ u prepoznavanju likovnih tragova u kineskom filmskom prosedeu. Pogledaju li se pažljivo neka eminentna ostvarenja kineskog filma u poslednjih dvadesetak godina, stepen njihove kompleksnosti izgleda-

će nam kao nepremostiv problem, pa su za bolje razumevanje motiva i sadržaja kineskog filma (kao i drugde) neophodni dodatni elementi. Specifičan vizuelni stil mnogih kineskih filmova ne ostavlja mesta sumnji da su nacionalne kulturalne osobenosti na maestralan način interpolirane i strukturirane u filmsko tkivo, i da zapravo sklonosti kineskih filmskih stvaralaca ostaju neodvojive od preferencija njihovih kulturalnih prethodnika.

Uz sve ostalo, toj svojevrsnoj “gramatici motiva” kineskog filma pripada i izuzetna uloga prirode, koja je u mnogim važnim razdobljima kineske istorije u određenim žanrovskim manifestacijama umetnosti postajala sama sebi svrhom. Ne samo kinesko slikarstvo (kao najtransparentnije), nego i književnost u ogromnoj meri, a potom i neki drugi vidovi stvaranja (keramika, na primer, gde dominiraju motivi prirode; klasična kineska filozofija, koja je uvek saglasna s prirodom; vojne nauke i strategije rata) vide svoj smisao u korišćenju motiva prirode. U nekim istorijskim razdobljima čak postaju praktična emanacija same prirode: umesto da umetnost koristi prirodu, dolazi do paradoksalne inverzije – *priroda koristi umetnost*. Ovaj dramatični vid disfunkcije nosi izvesne nedoumice i problematizuje i samu ideju estetičkog vrednovanja svekolike kineske umetnosti, pa i filma kao njenog najmlađeg izdanka. Pa ipak, kultura kineske civilizacije našla je u bavljenju prirodom svoje veoma jako uporište i nikada ga nije napuštala. Tradicionalni kineski film dobrim svojim delom, i moderni kineski film takođe, manifestuju tragove ovih transistorijskih relacija.

Funkcionalno, moguće je govoriti o tri načina predstavljanja ili zastupljenosti prirode u

kineskom filmu. Priroda u njemu, naime, može imati statičku, motoričku ili dinamičku funkciju.

I. *Statički tretman* prirode podrazumeva pasivan odnos prema njoj. U ovakvom tipu filma, priroda je značajna samo kao ambijent, obavezni scenski okvir za radnju; ona ne gradi aktivan odnos s elementima dela, i predstavlja puki enterijer koji nema nijednu dramatsku akcentuaciju.

Primer za ovakvu vrstu filma je film Džan Ksangčija *Džingis Kan*. Reč je o doista nerepresentativnom istorijskom filmu, u kojem priroda ne dobija nikakvu pragmatičnu ili korelativnu dimenziju: ona je u sasvim drugom planu, postoji samo kao statički okvir na fonu kojeg se odvijaju ogromna istorijska pomeranja, seobe naroda i smene epoha.

379

Nešto inteligentniji primer filma sa statičkom funkcijom prirode jeste, na primer, *Iz pobe u pobe*, propagandistički film rediteljskog tandema Čeng Jin i Vang Jan, koji se toliko bave glorifikacijom vojnih operacija Maove oslobodilačke armije da im je priroda samo okvir za prikazivanje značajnih vojnih i ideološko-političkih pobeda. No, upravo zato što je priroda ovde u drugom planu (a mnogi propagandni filmovi ponekad imaju, suprotno uvreženom mišljenju, i mnogo više dimenzija!), nego je i sasvim diskretna i saobrazna scenografiji sa dramatskim intencijama, izostaje svaka vizuelna apostrofa – kamera neretko ignoriše prirodu i najjednostavniji način da se to pokaže jeste potpuno odsustvo zumiranja i (pogotovo) panoramiranja, ili pak odsustvo upotrebe širokougao- nih objektivna.

2. *Motorički tretman* prirode je zapravo predstava interaktivnosti. Priroda je u ovom slučaju shvaćena kao neposredni dramski katalizator. Ona prevazilazi puku scensko-predstavljачku svrhu i dramaturški (a ponekad i dramatično) doprinosi radnji. Ovakvih filmskih primera ima veoma mnogo. U nekima od njih postiže se retko saglasje između svih konstitutivnih filmskih elemenata, i ukoliko imamo posla sa koherentnim i odmerenim ostvarenjima ovaj tip filma može se, s obzirom na svrhu, pokazati kao najzahvalniji. Obratimo pažnju na remek-dela ovog tipa.

Najpre, tu je čuveni film *Novogodišnja žrtva* Sang Hua iz 1956, u kojem samu prirodu vidimo kao bitnu determinantu zbivanja. Ovaj, u vizuelnom smislu maestralno orkestriran film, pozicionira svoje protagoniste unutar okruženja neodvojivog od ukupne dramske svrhe filma, a i od njegove simboličke fature. Tako dolazak zime i surova snežna noć ostaju nezaboravni vizuelni efekti kada priroda i njene meteorološke manifestacije simbolički vrše indirektnu poticaje na okončanje konfliktno-dramske situacije.

Ovu liniju vrhunske senzibiliteta prate još dva kineska klasika: *Proleće u malom gradu* iz 1948, legendarnog "mastera" Fei Mua, kao i filmovi hongkoškog reditelja i jednog od najvećih stvaralaca modernog filma, King Hua – *Dodir zena i Sudbina Li Kana*.

Fei Muov film je do te mere značaki koncipirano ostvarenje da nam mnogi značenjski aspekti izmiču čak i prilikom ponovnog gledanja. Izmena i funkcija perspektiva u filmu, njegove stilske performanse i semantičke ravni ostaju takve da se u njih jedva može proniknuti. Smena prvog i drugog plana, u kojem bi pr-

vi plan najpre bio priroda (vrt) a potom složeni odnosi protagonista (nerazrešiv ljubavni trougao), ne samo da pleni svojim vizuelnim rafinmanom neponovljive, gotovo neoekspresionističke lepote, nego na planu ritma učestalošću svojih promena *turning pointova* (kako u dramskom tako, što je još važnije, u scensko-scenografskom smislu) doprinosi jednom krešendu koji nas u poslednjim kadrovima filma približava povišenom muzičkom registru kineske opere. Ono što i danas zapanjuje moderno, razmaženo, pa čak i zasićeno gledalačko oko jeste upravo ova sinhronija separatnih tokova filma, i ova stalna konverzija scenografskog u dramsko i obratno. U ovoj učestalosti postoji hipotetička opasnost od narušavanja ravnoteže između onog što je film potencirao kao svoju primarnu strategiju, i onog što su njegovi periferni derivati. Jedan prirodni ambijent – vrt – krajnje je arficijelizovan, sveden na eksterinalizovani filmski prostor, u kojem zapravo ima veoma malo mimetičkog. Fei Mu je otišao najdalje jer je prirodu pretvorio u čistu apstrakciju, koja je pri tom stavljena u službu jednog samo prividno realističkog prosedea. Fei Mu ide čak toliko daleko da prirodu ne koristi ni kao logistiku, no više kao jednu stilističku mogućnost u okviru koje stil "metastazira" i koja, alogično, preuzima katartičke funkcije. Sama otuđenost protagonista u prostoru i potpuno prigušivanje emocija čak i kada se one realno pojavljuju (što neminovno vaspostavlja prazninu kao svojevrsno semiotičko polje) favorizuje predeo i daje mu na značenjskom planu identičnu, ako ne i veću težinu od potencijalnog, na sreću odbačenog i prevaziđenog psihologiziranja, ali tako da taj predeo i sam po-

staje ravnopravan, pa čak i najvažniji učesnik u zbivanjima.

Nešto slično, a možda i komplementarno naporima Fei Mua da ambijent, predeo, prirodu, pejzaž ili kako god ga nazvali zadobije korelativnu ali prilično nezavisnu funkciju u dramskoj fakturi filma, srećemo u *Dodiru žena*, toj uzvišenoj legendi neoklasicizma, gde u završnim kadrovima iz tela pogubljenih žrtava krv curi planinom i pretvara se u zlato. Ako ovde već možemo govoriti o svojevrsnoj umetnosti transa, onda je to opravdana ekstaza: odnos prema prirodi je više filozofski, a manje estetski.

U ostalim filmovima motoričkog tretmana – na primer, u remek-delu *Gradić lotosa* Ksi Đina – nailazimo na granične slučajeve koji, oslobađajući pejzaž, čine to do nivoa njegovog potpunog ovladavanja filmskim prostorom. Pejzaž praktično deluje samostalno, kao što je to slučaj s prilično baroknim filmom *Ksie Tielia Rano proleće* (1963) u kojem smo – zaslepljeni slikama oživljavanja proleća – na opasnoj ivici da zaboravimo u kakvoj je neposrednoj vezi ovo bujanje sa obnovljenim ljubavnim nadama junakinje.

Kostimirani hongkoški filmski primeri takođe favorizuju pejzaž i prirodu u svojim nastojanjima da, oživljavajući jednu epohu, ožive i njen *Zeitgeist*.

Filmovi Čang Čeha, recimo, popriličnu dramsku dinamiku, fabulativnu uskomešanost i, uopšte uzev, dobar deo svoje upečatljivosti, ostvaruju diskretnom ili manje diskretnom akcentuacijom pejzaža. *Trinaest sinova žutog zmaja* je možda u tome najradikalniji. Od svih Čehovih filmova koje poznajem (*Bezruki osvetcnici*, *Ukrštene pesnice...*) ovaj je otišao najdalje u operacionalizaciji i ideologizaciji prirode, kao i u simbolič-

kom uspostavljanju funkcija samog pejzaža. Poput svog savremenika King Hua, Čang Čeh je prirodu shvatao kao izazov; logika njegovih borilačkih filmova podrazumeva prilično militaristički pogled na svet, gde se priroda, darvinovski nepogrešivo, tretira kao stanje većitih antagonizama. Zato je njegov filmski pejzaž uvek dramatičan. U tom šiblju, šikarama, pustoj zemlji i neraskrčenim predelima ima konfučijanskog mira i prirode zaposednute za kontemplativne potrebe... Slično nas i Jakov van Rojsdal, veliki holandski pejzažista XVII veka, uči da posmatramo prirodu kao dramatičan i herojski fenomen. Danas bi, zbog potrebe jedne ideološke vizure, upravo iz razloga surovosti ovog pejzaža, Čang Čeh, da je šire poznat, najverovatnije figurirao kao neponovljivi ideološki barjaktar “nove desnice”. No, on je potpuno zaboravljen, mada je možda najrevnosnije od svih kineskih sineasta težio restauraciji vrednosti klasične Kine, i najdalje se zaputio u pravcu glorifikacije kineske prošlosti. Štaviše, u vanvremenskoj perspektivi je insistirao na revitalizaciji herojskog koncepta života.

3. *Dinamički tretman*, najzad, srećemo u filmovima u kojima pejzaž (priroda) ne samo da je u dramaturškoj, narativnoj i fabulativnoj funkciji, no i sama poseduje dramaturška, narativna i fabulativna svojstva – odnosno, postaje operacionalizovana funkcija.

Čini mi se da je – kada je reč o transferu pejzaža i njegovoj filmskoj usaglašenosti sa narativnim ciljevima filma – rad Hu Bingliua u ovom trenutku među najrelevantnijima; možda još jedino kod iranskog reditelja Mađida Mađidija pejzaž ima sličnu ulogu nadgradnje, te ne-

ponovljivu snagu i lepotu. Pejzaž kod Hu Bingliua postaje zaseban ikonički, dramaturški i simbolički parametar koji generiše ostale nivoe značenja i postaje ne samo korelativ, no istinska determinanta.

Pesma planinskog sela (1984) je pravi gorostas među novijim filmskim primerima, čak i u svetskim okvirima. To je duboko mistično delo, koje na suptilan i delikatan način prikazuje umiranje u jednoj planinskoj oblasti. Žena obolela od raka zavetuje muža da joj ispuni poslednju želju tako što će je u rano jutro, pod punim mesecom iznad plavih planinskih vrhova, provesti rikšom kroz predeo. *Pesma planinskog sela* nije metafizički film, izuzev ako kao metafizički element ne tretiramo samo umiranje, odnosno okolnosti pod kojima se ono nagoveštava i odigrava. Ovaj je film i muzika i poezija istovremeno: sićušan u svojoj krhkosti, i uzvišen i besmrtni u svojoj ljubavi kao neposrednoj emanaciji božanskog, bračni par iščezava u prirodi koja se tako pojavljuje kao ispostava nebeskog dvora, kapija raja koja prostor nebeskog mira još drži odškrinutim za zvukove zemnog života. "Česta upotreba *empty shots* u klasičnom kineskom filmu", reći će Hao da Dženg u svojoj izvrsnoj knjizi *Chinese Visual Representation-Painting and Cinema*, "zasniva se na ideji da humanost nije moguće odvojiti od prirode". U kineskom klasičnom slikarstvu, na primer, koje je svoje zvezdane trenutke doživelo u razdobljima Tang i Sung, likovi na platnu takođe nedostaju, ili jednostavno iščezavaju u prirodi: na ogromnoj većini tih slika, oni su samo jedna sićušna tačka. Kako to s pravom u svojoj *Istoriji umetnosti Dalekog Istoka* primećuje Šerman Li "za Kineze, predeo nije bio samo lepa slika, ili pri-

zor. Bilo je to nešto što je u sebi krilo duboko filozofsko značenje..." Jer: "kineski umetnik se zanimao za prirodu i sa racionalnog i sa moralnog stanovišta". Upravo u duhu ovog moralnog stanovišta, Hu Bingliu je veliki umetnik. Njegov film govori da je priroda uvek etika, odnosno da je sama priroda duboko etična.

Ali, to nam kazuju i filmovi nekih drugih kineskih sineasta. Recimo, noviji rad Huo Điankui *Planinski poštar* – film koji nije samo evokacija jednog sveta koji nestaje, već i njegova invokacija. Putovanje kroz prostor u *Poštaru* (nezaboravni nedirnuti kineski ambijent) istovremeno je i putovanje kroz vreme, delimično realističko, a delimično mitsko – vreme obnovljene nevinosti u kojem istorija ustupa primat geografiji, a egzaktno intuitivnom. U tom kontekstu, treba se još jednom priseliti reči Šermana Lija:

Ne smemo nipošto zaboraviti, uprkos estetskim rešenjima, uprkos izvesnim utvrđenim pravilima za predstavljanje prostora, da je ono što je činilo suštinu kineskog slikarstva predela u to vreme bilo pitanje predstavljanja, a naročito ostvarivanja jednog verodostojnog putovanja kroz sliku. Kinezi uvek kažu da predeo prikazuje kraj u koji bi bilo dobro stupiti. Čitamo u kolofo-nima da putujemo kroz sliku...

Ovo putovanje nije manje legitimno no njegovi neposredni ciljevi. Štaviše, putovanje u kineskoj kulturi uopšte ne mora biti vezano za cilj. Tako nas i Čuang Ce u *Istinitoj knjizi o južnom cvetu* poziva da krenemo "u beskonačnost da bismo se u njoj nastanili", a Rišard Kapušćinjski – pret-

postavljajući, naravno, da nas svako putovanje vodi kroz neku scenografiju, prirodni dekor, stilizovani ili duhovni prostor – u *Lapidarijumu* primećuje:

Postoje pejzaži koji nas ispunjavaju radošću i pejzaži koji u nama izazivaju odbojnost i odvratnost. Prvi su produžetak i plod naše istrajnosti i marljivosti, drugi nas odbijaju. Grčimo se u sebi, okruženi agresivnom ružnoćom i bofлом.

No, kineska vizuelna kultura – od pojave *Vang Čijana*, svitka sa slikom za koji se tvrdi da predstavlja prvi pravi kineski predeo velikog razdoblja figurativnog slikarstva (od VII do IX veka), preko znamenitih predstava predela nastalih u periodu od X do XV veka, pa sve do pojave filma – praktično ne poznaje ružnoću. Sa *Vang Vejom* (699-754) otpočelo je slikanje čistog predela, koje se – prema rečima Šermana Lija – “naglo razvilo u doba dinastije Tang” i “dostiglo puno cvetanje u prvim godinama vlade dinastije Sung (ne pre X veka)”. Samo putovanje predelom čest je i omiljen motiv kineskih slikara. Produbili su ga i do savršenstva doveli slikari tzv. “narrativnog stila”, *Li Se-Šun* pre svih, a pravi podstrek njegovom daljem negovanju pružila je dinastija Sung osnivanjem prve značajne akademije na Dalekom Istoku. *Džuang Đijai* i *Nije Čongdženg* nam – u svojoj izvrsnoj knjizi *Traditional Chinese Paintings – Silent poems in praise of Nature and Human Life* – ukazuju na učestalost motiva putovanja u okviru kineskog pejzažnog slikarstva, ističući *Pan Kuanovo putovanje Hišan planinom* kao svojevrsno tematsko, estetsko i stilsko savršenstvo.

Sve su to referentna uporišta na koja je kineski film jednostavno morao da obrati pažnju. Uostalom, ne može se prenebregnuti ni klasično likovno i svako drugo obrazovanje kineskih sineasta. U protivnom, može nam se desiti da pomanjkanje referentnog okvira umanju naš doživljaj kineskog filma i učini ga neadekvatnim u odnosu na njegov značenjski potencijal. Tako, na primer, film *Novogodišnja žrtva* *Sang Hua* podseća na slavnu sliku *Ksia Guia Licem u lice sa gostom u snežnoj noći*, dok slika *Hladna šuma u snežnoj zemlji* podseća na poznati film *Ksi Fejia Žene sa zera mirišljavih duša* iz 1992.

Neki aspekti kineskog filma jednostavno nisu razumljivi mimo svoje veze sa klasičnim kineskim slikarstvom. Tako, ako pristupimo analizi kompozicije u kineskom filmu, neizostavno se moramo osloniti na briljantnu knjigu *Mari Tregir (Chinese Art)*, gde nam se kaže kako u kineskom slikarstvu “nema fokusa u kompoziciji, kao što nema samo jedne tačke gledišta ili jednog pogleda”. Autorka poseduje izvrsno filozofsko obrazovanje koje joj je pomoglo da u interdisciplinarnom maniru, pre mnogih dela slične vrste utvrdi nezaobilazno “jedinstvo čoveka i prirode, u koje su verovali još drevni Kinezi”. A to jedinstvo ni kineski film, kako ćemo videti nešto kasnije, nikada nije osporio ili doveo u pitanje.

Implementacija izvesnih slikarskih varijacija, ili čak najdirektniji plagijat slikarske klasike u sveobuhvatnim i dramatično uvećanim potezima kineske filmske kamere, ne teži na ovaj način samo sublimaciji sublimisanog. U tom smislu je *Hao Dadženg* u pravu kad ističe kako su, još od srednjovekovnih vremena, kineski intelektualci slikarstvo tretirali kao “formu lingvi-

stičkog diskursa”. No, i kineski filmski stvarao-
ci takođe tragaju za takvom formom. *Proleće u
malom gradu* jeste lingvistički filmski diskurs, u
koji pak biva inkorporirana jedna od osobeno-
sti slikarskog diskursa – ukidanje razlike izme-
đu subjekta i objekta.

Na ovaj način je kineski film potpuno do-
rastao da preuzme neke ludičke funkcije, koji-
ma su u ranijim vremenima ovladali neki drugi
metasistemi. Bitno je da shvatimo koegzistent-
nost motiva i svrha, polazišta i ciljeva, tema i
stilova. Kao ni u starom kineskom slikarstvu,
pejzaž, dobro oslikani predeo, nije puki prizor.
Njegova pokretačka svrha je drugde. Pol Verlen
je pisao u *Au Claire de la Lune*: “Pejzaž bez premca
to je vaša duša...”, a Vei Hui u veoma moder-
nom i veoma dobrom romanu *Shanghai Baby*,
kroz usta jednog od likova, progovara: “Lice joj
je bilo tako pedantno našminkano da je ličilo
na dobro urađeni kineski pejzaž.”

384

II JEDAN MOTIV KINESKOG FILMA: PLANINE

*Kinezi su oduvek visoko uvažavali planine. Kao što će-
mo videti, planina je element koji preovlađuje u kine-
skom pejzažnom slikarstvu.*

Šerman Li

Motiv planina dominira u svekolikoj kineskoj
kulturi, i kineski film ga nije tek mehanički
preuzeo iz slikarstva.

Planine su oduvek bile fascinacija kineskih
umetnika. U romanu, počev od kasnog sred-
njeg veka pa sve do danas, pojavljuju se izuzetno

često. Štaviše, moglo bi se govoriti o čitavom
jednom romanesknom pod-žanru. Ne zaobila-
zi ih ni socijalni, pa ni politički roman, a nobe-
lovac Gao Singđijan svoje najpoznatije delo
programski naziva *Planina duše* i posvećuje ga jed-
nom nezaboravnom putovanju planinama, kao
duhovnoj i telesnoj obnovi i pročišćenju.

U *Kuli Vavilonskoj* Genis povodom *Planina duše*
primećuje: “Ovo uopšte nije politički roman.
Pre će biti da se radi o pejzažnoj pesmi, dugoj
pet stotina stranica.” Sa druge strane, kada go-
vorimo o striktno političkom romanu kakav je,
na primer, *Balzak i kineska krojačica* Dai Sežeia, za-
pažamo da planine u njemu funkcionišu i kao
pozornica, i kao scenski katalizator. Junaci tog
romana – stradalnici “kulturne revolucije” – u
prilično nezahvalnom ambijentu kineskih pla-
nina opstaju zahvaljujući najpre svom aktivi-
stičkom odnosu prema svetu, ali i spremnosti
da se “dekodiraju” iz urbanog miljea i urone u
prirodu. Snaga te fleksibilnosti tek delimično
počiva na inteligenciji: postupcima glavnog ju-
naka umnogome upravlja nagon, i na delu je
zapravo jedna osobena saradnja čoveka i priro-
de, zahvaljujući kojoj priroda, od potencijal-
nog neprijatelja, postaje istinski saveznik. Raz-
lika između Gao Singđijanovog i Dai Sežeijevog
doživljavanja planina prilično je upadljiva: u
prvom su slučaju planine za junaka izbor, a u
drugom prinuda. Pa ipak, u oba slučaja su od
suštinskog značaja i ne čine samo sponu sa živo-
tom, nego i život sam. Dai Sežeji pri tom nasto-
ji da svojim planinama prida veću dramatsku
draž. Štaviše, takva fabulativna postavka neret-
ko poprima povišene tonove: funkcija prirode
kod njega je i inače prenaplašena – ona se javlja
kao uzurpirajuće i provokativno naličje stvar-

nosti. Tako na samom početku romana, pisac pozicionira svoje junake i upozorava nas kako da "čitamo" prirodu: "Tamo nije vodio nikakav put osim uske putanje koja se penjala između ogromnih gromada stena, litica, brda i grebena svih veličina i raznovrsnih oblika. Da bi čovek video oblik automobila, da bi čuo sirenu kao znak civilizacije, ili da bi udahnuo miris nekog restorana, trebalo je da pešači dva dana kroz planinu."

Ljudi i priroda u kineskom romanu redovno saraduju, kao kod modernog klasika Ba Jina u *Vrtu odmora*, ili u Lin Jutangovoj *Gospođici Tju*. Ne radi se samo o tome da priroda ne ugrožava ljude; ni ljudi nikada ne ugrožavaju prirodu. A planine su – bilo svojom masivnošću, bilo svojim nenametljivim prisustvom – u kineskom romanu nagoveštaj jedne više forme od čoveka, koja mu se ponekad, ali samo ponekad, ukazuje i svojom suštinom. Pa ipak, ima i takvih kineskih romana gde se značaj prirode, a pre svega planina, prilično vešto simulira u zanimljivom ekspozicionom rešenju, da bi potom bio neutralisan i zamenjen nekakvim drugačijim, manje reflektivnim ciljevima. Takav je slučaj sa romanom *Selo u planini Čun Čan Jeha*, koji čak ide dotle da funkciju planina (prirode) sasvim anulira, jer od nje zaista ne samo da nema dramatskih učinaka i fabulativne logistike, nego ni bilo čega drugog.

Koliko je motiv planina snažno obeležio umetnost kineskih romana, može se videti i u svojevrsnom evropskom odgovoru na kinesku spisateljsku tradiciju. Tako roman Alberta Erenštajna *Šiu Hu Čan* (čiji je podnaslov *Roman kineskih odmetnika*) predstavlja *homage* jednoj u Evropi nedovoljno poznatoj tradiciji, koja pla-

nine posmatra kao simbolički i dramaturški potencijal. Uprkos stilskoj mimikriji, to delo zapravo predstavlja obnovu žanrovskih obrazaca kineskih srednjovekovnih romana; no, daleko od toga da predstavlja puku eruditsku repliku.

Kineski film primenjivao je slične strategije kao i roman, ali je – usled prirode samog medija – znatno više saradivao sa slikarstvom. Filmski pod-žanr *mountain movies*, koji postoji u celokupnoj kineskoj kinematografiji, nije ništa manje impresivan od svog književnog pandana, ni po broju naslova, ni po kvalitetu.

U pitanju je grana umetnosti koja se, daka-ko, jednim svojim delom oslanja na tradicionalno slikarstvo, ali se dobrim delom generiše potpuno samostalno. Tamo gde postoje, razlike između ove dve sfere umetničkog izražavanja nisu male, i to je dobro, jer govore u prilog tezi o autohtonosti filma. Kinesko slikarstvo, na primer, retko u planinama prikazuje ljude. U filmovima vladaju sasvim drugačija pravila: delimično i zato što se igrana filmska forma ne može, naravno, ni zamisliti bez glumaca. Planine u kineskom pejzažnom slikarstvu više služe skrivanju ili prikriivanju ljudi i značenja. A filmovi čine upravo suprotno: planine, čak i čuvajući tajne (kao u filmu *Mračna senka*, Li Čimina), uvek nešto otkrivaju, ili makar dopunjuju.

Učestalost planine kao motiva u tradicionalnom kineskom slikarstvu bila je logički opravdana nepostojanjem urbanog okruženja, bliskošću čoveka sa prirodom i tehnološkom zaostalošću. Kada je te zaostalosti nestalo, čovek je počeo da eliminiše prirodno okruženje.

A kako stvar stoji s kinematografijom? Da li je pojavljivanje planina u kineskom filmu moti-

visano time što one već na fabulativnom i dramaturškom planu nagoveštavaju svojevrsnu zanimljivost i dinamiku? Da li stepen današnje socijalizacije dozvoljava kineskom filmskom umetniku da planine ponudi kao eskapističku opciju, pravo na (samo)izolaciju i meditativnu prepuštenost? Zadiremo li ovom raspravom već u domen ideologije?

Kinesko je klasično slikarstvo, premda je često bilo u dvorskoj i dinastičkoj službi, u ideološkom smislu ipak bilo partikularističko. Nije bilo ni jedne jedine središnje ideje koja bi gradila opšti pogled na svet. Oznaka "partijnosti" kineskih dvorskih slikara ticala se njihove vezanosti za školu (tj. stiliski pravac) ili – u nepovoljnijem slučaju – zahteva samih naručilaca dela, vladara ili dvorske elite.

386 Pogledamo li danas ne samo stare slike, nego i jedan mogući katalog tema "planinskog" pod-žanra – onaj koji je među prvima obradio Artur Vejli u danas nezaobilaznoj knjizi *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, a pedantno klasifikovao već pominjani Šerman Li – doživimo kinesko slikarstvo kao prostor specifično shvaćene umetničke slobode. Naslovi kao što su *Planina nebeskog zmaja*, *Planina sa dvoranom odjeka*, *Planinski lanac u oblacima duž reke*, *Planinski predeo sa dvojicom ljudi koji posmatraju vodopad* predstavljaju nezaobilazna remek-dela, pri čemu je važno zapaziti da je u svom zlatnom razdoblju vezanom za dinastiju Sung (inače podeljenu na "Severni" i "Južni" Sung) učestalost motiva veća u "Severnom" Sungu, iz prostog razloga što na jugu ima manje planina.

Istorijske reminiscencije ponekad zamara ju, ali nam je referentni okvir neophodan, ne toliko da bismo shvatili koliko je slikarstvo zna-

čajno za film, koliko da bismo ukazali na kontinuitet motiva unutar jedne tradicije. Činjenica je da Li Tang, glavni predstavnik tehnike *panoramic view* u slikanju planina naizgled nema nikakve veze sa filmom, međutim, sumnjam da pomenuti slikar nije uticao na King Hua ili Čang Čeha, kod kojih takođe nailazimo na beskrajne panorame, koje prostor čine toliko autonomnim da gotovo sasvim iz vidnog polja potiskuje aktere.

Upoznavanje sa radovima slikarske grupe iz južne provincije Anhuji – koja je bila aktivna u 17. stoleću i koja je insistirala na motivu planina – nije beskorisno ako se ima u vidu generalno opredeljenje nekih hongkoških reditelja da pojedine segmente svojih opusa obogate dostignućima bivših slikara i urone u istorijsku dimenziju, ne samo snimajući na autentičnim lokacijama, ne pre svega usaglašavajući se s nekima od strategijskih ciljeva njihovog slikanja planina. Filmski reditelji to uostalom nisu činili zarad puke mistifikacije, nego zbog želje da se u najvećoj mogućoj mери približe autentičnom kineskom duhu...

Još je Konfučije, naime, pisao: "Mudraci nalaze zadovoljstvo u vodi, pravednici nalaze zadovoljstvo u planinama!" Zato nas ne čudi što planine inspirišu veterane kao što je King Hu – u filmovima *Legenda planine* (1971) i *Kiša na planini* (1979) – ali i mlađe stvaraoce koji – poput Tsui Harka sa svojom planinskom epopejom *Žu: Ratnici s magične planine* – veoma brzo postaju etablirani u svetskim razmerama.

Kod Džang Jimoua, kao i u nekim filmovima Vu Tianminga – a pogotovo kod Hu Bingliua – planine možda predstavljaju i alibi za vizuelni egzibicionizam, svojstven velikom Huo-

vom direktoru fotografije Henriju Čenu, pa i Fan Čing-Juu, čiji su pak ekstremni stilski obrasci svetskom filmu pridodali jednu nepoznatu dimenziju. No, svi ti filmovi zaista izražavaju jedan pogled na svet; oni zapravo predstavljaju svojevrsni kineski filmski mikrokosmos čije se savršenstvo temelji na kompatibilnosti konstitutivnih delova.

Tradicionalni kineski filmski žanr, *wu xia pain* (film o vitezovima) – kojeg je majstorski obnovio Patrik Tam u danas legendarnom filmu *Mač* – ima svoje korene u *wu xia* romanima, veoma rasprostranjenoj i popularnoj književnoj formi u nastavcima, čijim se nespornim vrhuncem smatra *Legenda o čudnom heroju Ksijang Kairana*, poznatijeg pod pseudonimom Pingjiang Buksijaošeng.

Filmovi *wu xia pain* žanra strogo su vodili računa o stilskom postupku, budući da žanr predstavlja podsistem u okviru nadređenog mu znakovnog sistema. Upravo u žanru, gde ništa nije slučajno i gde kliše determiniše čitavu fakturu dela, motivi se uvode precizno i nedvosmisleno. Omiljeni predeo ovog žanra bila je planina, dok je manastir (u planini) takođe bio obavezan. S obzirom da je u Kini borba uvek nosila dublju etičku konotaciju – sve dok je leva ideologija nije pretvorila u sport – manastiri su imali funkciju da fisis preusmere i daju mu etičku dimenziju. Imajući u vidu neprocenjivu vrednost etičkog – koje u filozofskom smislu predstavlja svojstvo koje se stiče – manastiri su se uvek javljali kao izolovani segmenti društva, sa jakim simboličkim značenjem. Udaljena planina je bila idealna skrivalica i put do nje, kao na kineskim slikarskim platnima, morao je biti naporan, dug i nepredvidiv.

III PEJZAŽ KAO REFLEKS FILOZOFIJE PRIRODE U KINESKOM I JAPANSKOM FILMU

Za naše razmatranje svakako je bitno i pitanje odnosa koji postoji između uloge koju pejzaž ima u kineskom filmu i uloge koju ostvaruje u drugim azijskim kinematografijama i njihovim kulturnim kontekstima. Kao najpogodniji za poređenje, ali i najrelevantniji zbog bogatstva motiva i funkcionalnosti teme, ukazuje nam se – naravno – japanski film, koji je u dobrom delu svoje istorije prilično dosledno istrajavao na gradivnoj ulozi prirode kao jednom od postulata vlastite estetike. Ključna ostvarenja japanskog filma takođe – ali na jedan sasvim drugačiji način – u prvi plan stavljaju pitanje uzajamnog odnosa čoveka i prirode. Otuda i nesumnjiva potreba za jednim ovakvim poređenjem, kojim treba obuhvatiti što veći broj primera, kako bi nas, isprva nejasni putokazi, odveli što dalje...

387

Već na prvi pogled postaje jasno da se između dveju kinematografija, kada je o upotrebi prirode reč, javljaju antagonistički odnosi. Zapravo, odmah pomišljamo i na njihovu idejnu neusaglasivost. Pogledamo li pažljivije najuočljivije razlike, dolazimo do nekoliko bitnih, rekao bih prelomnih momenata, koji interferenciju među ovim kinematografijama čine nemogućom:

- 1) Dok se kineski film bavi humanizacijom prirode, japanski insistira na brutalizaciji čoveka.
- 2) Dok je u japanskom filmu priroda zlokobni supstrat i nosilac realne opasnosti – dakle, neprijatelj – u kineskom predstavlja

koegzistentni parametar, ali i temelj čitavog ustrojstva sveta.

3) Dok je kineski film isticao prirodu i minimizirao ulogu čoveka, japanski je po pravilu postupao obrnuto: isticao je čoveka minimizirajući i trivijalizujući prirodu.

Ukoliko svaku od ove tri razlike tumačimo zasebno, videćemo da su u pitanju izrazite – ne znam koliko i neočekivane pravilnosti, pri čemu odstupanja gotovo da i nema...

I.

Uporedimo, za ovu priliku – u svetlu prvog razlikovnog načela – kineske filmove *Rano proleće* Ksije Tielia i *Pesma planinskog sela* Hu Bingliua s jedne, i japanske *Balada o Narajami* Šohei Imamura i *Oneibaba* Kaneta Šinda, s druge strane.

388 U filmu Ksije Tielia postoji zapanjujuća relacija između pozitivnih manifestacija prirode i emocionalnosti samih protagonista, budući da je sama ideja bujanja prirode, njene obnove i rasta analogna promenama ljudskih osećanja. Međutim, tokom filma nastupa u prvih mah neosetna promena, zahvaljujući kojoj prirodom nadahnuti protagonisti postaju neposredni katalizatori same njene regeneracije, pospešujući njen osnovni, vitalistički, obnoviteljski tok, koji pak povratno, na jednom (višem) planu, simbolički bogati sadržinu emocionalnih odnosa samih protagonista.

U ovakvom uzvišenom saglasju zatičemo i aktere filma *Pesma planinskog sela*, u kojem je priroda najpre dekor, da bi u sledećoj etapi postala svedok i, najzad, u poslednjoj fazi, saučesnik u jednom plemenitom nastojanju. Ono što je u mnogim kineskim filmovima – pa i ovom – iz-

uzetno, jeste to što je priroda toliko prisutna da je – paradoksalno – i ne vidimo. Odnosno, priroda prestaje da deluje kao priroda i javlja se kao aktivni učesnik radnje. Hu Bingliu međutim ide i korak dalje. Priroda kod njega više nije samo vizuelni plan, tj. slika; priroda je i skup zvukova, i sama tišina. Utoliko ona predstavlja osobeni svet koje ne samo da ne stoji ni u kakvoj koliziji s akterima – nego ih, naprotiv, i same apsorbuje.

Nasuprot tome, dva japanska filmska primera nude nam izrazitu disharmoniju prirode i protagonista. Do saglasja se, ako ikako, dolazi silom! I kod Šohei Imamura i kod Kaneta Šinda prepoznamo slučaj neuspelog čovekovog prilagođavanja s tragičkim posledicama, zahvaljujući kojem konstelacija čovek/priroda ne samo da ne završava oplemenjivanjem jednog od ta dva elementa, nego zapažamo bazičnu nemogućnost da se priroda promišlja ikako drugačije do kao neprijatelj. Volšebno bacanje tela bebe s jedne njive na drugu, u uvodnim kadrovima *Narajame*, pokazuje odsustvo bilo kakvog sakrosanctnog principa kojeg bi se zajednica, inače brutalizovana krajnje surovim prirodnim okruženjem, pridržavala. U tom se filmu čitava ideja kolektiviteta temelji na pomanjkanju etičkog kodeksa. Imamura zapravo prikazuje jednu duboko nagriženu etiku, čije su napukline vidljivo proistekle iz nemuštog pokušaja matematičkog izjednačavanja surove ljudske jedinice sa surovom prirodom.

Sa druge strane, čak i u najsurovijim kineskim “filmovima zime” – kakav je, recimo, *Put kući* Džanga Jimoua – uvek postoji bar neko utočište, neko mesto topline, mesto ne samo fizičke, nego i simboličke sigurnosti. U kineskom

filmu do brutalizacije jedinke ili čitavog društva nikada ne dolazi, budući da se interakcija između prirode i jedinke nikada ne ukida, nego održava upravo u onoj ravni gde ona i jeste istinska interakcija, a ne tek puka apsorpcija jednog drugim.

Apsorpcija je, opet – po mom osećanju – ključni pojam u Šindovoj *Onibabi*, budući da u tom filmu-totalitetu postoji začudna obuhvaćenost svega svačim. Sablasno šipražje koje okružuje ženski par (staricu i snaju) predstavlja u stvari jednu džinovsku, pulsirajuću vulvu, u kojoj najpre nestaju tela pobijenih samuraja, da bi – najzad – i svaki drugi zamislivi oblik života bio ubačen u ovu malignu formu. To nas podseća na one situacije iz *Narajame* u kojima mlađi članovi porodica, izgovorajući se tradicijom, fizički nekorisne članove zajednice (tj. roditelje) ostavljaju na vrhu planine, izlažući ih tako naj-surovijoj egzekuciji, u kojoj ulogu dželata imaju džinovske ptice (lešinari?).

Gde god da u japanskom filmu nailazimo na surovost prirode, pred nama se prostire arhetipska dimenzija užasa. (U *Ljudskim uslovima* Masakija Kobajašija možemo možda poverovati da priroda ima alibi, ali smo potpuno svesni da ga nema čovek. A opravdanje ili amnestija drugog apostrofiranjem prvog ne čini mi se smisljenom, pa ni visokomoralnom aktivnošću.) Otuda i nastaje ta gledaočeva strepnja pred onim japanskim filmovima koji se dešavaju mimo urbanog miljea. Otuda je, recimo, i pomanjkanje Sunca u japanskom filmu toliko uočljivo da je postalo njegov zaštitni znak. I pored nesumnjive lepote koju su japanski “filmovi kiše” (u svim poznatijim filmovima klasičnog razdoblja pada kiša!) uspostavili kao nezaobilazan estetički pa-

rametar, oni nam već nude i nagoveštaj devijantnog. Ičikavina *Burmanska harfa* (u obe svoje verzije, kako onoj iz 1956, tako i onoj iz 1985) – uz Ošimin *Srećan Božić, gospodine Lorens* – predstavlja možda jedini poznatiji japanski film u kojem brutalizovani čovek obitava u sunčanom danu...

2.

U japanskim filmovima priroda kao dramski okvir ima dakle isključivo negativan, uglavnom zlokoban predznak. Možda nam ta činjenica ponešto govori i o samoj japanskoj kulturi, pa i o osobenom geografskom kontekstu u kojem se ona razvija (konfiguracija japanskog arhipelaga). Dok u kineskom filmu priroda junake nikada ne ugrožava, u japanskom je gotovo po pravilu suprotno.

Brojni su japanski filmovi u kojima su neprijateljstvom prirode namere protagonista direktno osujećene ili preusmerene. Tako u Šinodinoj *Tišini* portugalske hrišćanske misionare ne ugrožavaju samo žitelji priobalnog pojasa Japana, nego i surovi prirodni uslovi u kojima su prinuđeni da delaju.

U Kobajašijevim *Strašnim pričama* – u prvoj, nezaboravnoj, *Crnoj kosi* – junak (samuraj-povratnik) gubi razum: istina, ne toliko zbog toga što ga priroda neposredno ugrožava, koliko zbog sopstvene ljubavne izdaje. Međutim, samo njegovo ludilo i najzad smrt odvijaju se (i bivaju pospešeni) specifičnim prirodnim ambijentom – divljim, u žbunje i korov izdžikljanim feudom, koji samom svojom zapuštenošću i opštim izgledom pobija svaku ideju o kultivisanosti.

Kaneto Šindo u *Golom ostrvu* eksplicitno i bez stilskih preterivanja, surovi prirodni ambijent

suprotstavlja radnoj zajednici. Predočen nam je transparentni obrazac neprijateljstva prirode, kao i nekompatibilnosti između čovekovih potreba da menja prirodu s jedne, i njenog “dopuštanja” da bude promenjena, s druge strane.

Priroda u japanskom filmu retko da je saučesnička i da čoveka prima pod svoje okrilje. To se, po pravilu, dešava samo onda kada joj se pridodaju izričito mistička svojstva, kao što je to slučaj u Tešigaharinoj *Ženi sa dina*.

Sa druge strane, kineski filmovi su po pravilu lišeni bilo kakvih “nesporazuma” između prirode i čoveka. Tu ne postoji nikakav antagonizam: kineski filmski stvaraoci kao da žive u potpunom saglasju s prirodom. Zato je u kineskom filmu prirodna nepogoda samo nepogoda, dok u japanskom ona gotovo uvek postaje apokaliptički predznak...

3.

Kada je reč o našem trećem načelu – kineskoj filmskoj glorifikaciji prirode na uštrb marginalizacije jedinke i obrnutog postupka u japanskom filmu – treba zapaziti da je u pitanju najbitniji momenat one sfere filmskog diskursa koju nazivamo ideologijom.

Ideologija je, ukoliko o njoj govorimo kao nekakvom koherentnom svetonazoru, daleko prisutnija u japanskom filmu, nego u kineskom. Izuzetak su političke ideologije, kojih svakako i u kineskom filmu ima: setimo se filmskih strategija iz vremena kulturne revolucije...

Na liniji tog razgraničenja treba sagledati i opoziciju između kineskog i japanskog tretiranja prirode u odnosu na aktere i obratno.

Japanski filmski prostor je u klasičnom razdoblju pre svega ideologizovan: samurajska etika je već jedan takav zaokruženi sistem, jer predstavlja konzistentan pogled na svet. Otuda u japanskom filmu junak ima maksimalno aktivan odnos prema svetu, punu individualnu mobilnost i snažnu svest o pripadnosti kolektivu. Njegov je voluntarizam uvek u skladu sa proklamovanim idealima zajednice.

Nakon Drugog svetskog rata, kineska i japanska kinematografija produbljuju već postojeće razlike: kineska neguje kolektivističku sliku sveta i kolektivističku etiku, dok je u Japanu vojni poraz zapravo raspršio mozaičku društvenu strukturu. U potonjem slučaju, potčinjenost svakog pojedinca strukturi višeg smisla dovedena je u pitanje raspadanjem same te strukture kao jedne nad-etike. Dva ideološka diskursa, dakle, nisu ni mogla imati bilo kakvih sličnosti i dodira.

Kineski film je nakon 1945, a pogotovo nakon 29. avgusta 1966 (službeni datum početka Kulturne revolucije), imao jedan opšti cilj koji nije dozvoljavao mnogo odstupanja. Žrtvovanje pojedinca, kao i same ideje individualiteta, predstavljalo je ne samo autentično opredeljenje nego i obavezu. Jednostavno, nije postojao nikakav manevarski prostor. Zato se kineski film prema pojedinačnom odnosio s diskriminatornom osionošću. Odstupanje kinematografije od zadatog (partijskog) političkog kursa nije bilo moguće: štaviše, upravo je kinematografija inkarnirala samu Partiju.

Kada, na primer, kineske trupe šalju svoju izvidnicu na Jangce u istoimenom filmu Tang Huada, njihova akcija ni na koji način ne remeti poredak u prirodi. Naprotiv: prirodni

ambijent postepeno dobija na važnosti, pa izrasta u element koji je usklađen ne samo s ciljevima pojedinačnog zadatka, nego i sa ciljevima same revolucije.

Za politički aspekt kineskih filmova bitno je i to što se radnja u njima uglavnom odvija na selu (*Selo Lung Ša Vang Pinga*, *Mladost Ksi Đina*, *Devojka Šjao Hua Džang Dženga*), pa se prirodno okruženje pojavljuje kao pretpostavljeni okvir, pogodan za svaku vrstu instrumentalizacije.

Toga se japanski film odrekao još u svojoj ranoj fazi, u kojoj je sprega militarističkog i kastinskog duha etablirala neku teoriju prirode punu etičkih zabluda, koja bi se iz kineske perspektive mogla protumačiti i kao posledica jednog pogrešnog filozofskog koncepta.