

drugačne podobe
drugačnosti:

vzhodna, zahodna palača



Hu Jun, Si Han

Vzhodna in zahodna palača sta slengovska naziva pekinških gayev za javna stranišča na obeh straneh Tiananmena – Trga nebeškega miru; ta so, skupaj s parkom, ki jih obdaja, tudi neformalno zbirališče istospolno usmerjenih prebivalcev kitajskega glavnega mesta. **Vzhodna, zahodna palača** (*Dong gong xi gong/East Palace, West Palace*, 1997) pa je tudi naslov prvega kitajskega gayevskega filma, ki ga je podpisal disidentski režiser Zhang Yuan; to je naslov filma, ki je v svetu vzbudil precejšno pozornost in ustvarjalcem prinesel številna priznanja, ne samo za pogum, pač pa tudi za nesporno kvaliteto dela, medtem ko je na domačih tleh – čeprav ne homoseksualnost ne neodvisna filmska produkcija na Kitajskem nista zakonsko prepovedani – že od leta 1994 na črno listo uvrščenega režiserja pahnil v še večjo nemilost in v osamo hišnega pripora. Zhang Yuan sam ni gay in bržkone je to eden poglavitnih razlogov, da je film, med drugim, dobil tudi naziv "heteroseksualen film o homoseksualnosti". Meni samemu pa se zdi bistveno, da se je – morebiti tudi ali celo predvsem – zaradi "outsiderske" pozicije režiserju uspelo izogniti pastem ekskluzivnosti na-sebi, v katero se je ujelo kar nekaj (meni znanih) "insiderskih" filmov z gayevsko tematiko, in, zaradi neobremenjenosti z lastnim mestom v družbeno-kulturnih razmerjih, predvsem povedati "zgodbo". Zgodbo, ki jo določa neverjetna intenzivnost stopnjevanja čustvenega naboja, tako na "pripovednih" kot – morda še bolj – na estetsko-vizualnih ravneh.

Vendar pa bi zgodba, ki jo film pripoveduje, težko zadostila nekim najsplošnejšim opredelitvam, s katerimi bi jo mogli ujeti in umestiti v ustreznost prilegajočega kalupa. Lahko bi rekli, da gre za hkratno razpršen in zgoščen niz podob, ki z intervali združevanj in členitev zadrž(ev)ano razkrivajo svojo notranjo strukturo. Res je najbrž, da je, ob vsej mnogoplastnosti prepletov naracijskih ravni, na "generalni liniji" pripoved moč opredeliti kot pričevanje o realnosti

homoseksualcev v povsem netolerantni družbi – "Vsi korakamo po različnih melodijah. Tega ni moč spremeniti. Vsak med nami je drugačen, hkrati pa smo vsi isti," pravi gayevski pisatelj A-Lan –, medtem ko bi bilo v odtenkih subtilnejših podtonov "podzgodb" mogoče prepoznati predvsem fascinacijo nad veličastnostjo ljubezni. Ljubezni brez pogojev in brez perspektive. Glavni (pri)povedni tok se vije skozi zapleten proces prebujanja čustva, lahko bi rekli tudi zaljubljanja, med "rabljem in žrtvijo", med policajem in njegovim (ne povsem) naključnim jetnikom, pisateljem, ki ga mož postave zaloti pri ljubimkanju v parku in odvede na zaslišanje v prostore stražarnice. Skozi gladino vodilne teme pa vseskozi – v *flash-backih* – presevajajo odbleski spominov pisateljevih najbolj intenzivnih izkušenj ljubezni in odraščanja, ki jih izvablja zasliševanje. Iz teh spominskih presvetljav in odlomkov misli, najverjetneje svojih lastnih tekstov, pisatelj – mojster pripovedovanja – napleta (novo) zgodbo, ki postane nekakšna notranja resnica, imanentna osmislitev zapletenega odnosa, ki se vzpostavi med jetnikom in možem zakona. Gre za nenavadno zgodbo-v-zgodbi, ki kot takšna – kot neločljivo povezana z brezpogojnostjo ljubezni, o kateri govori A-Lan – podčrtuje pisateljevo držo, s katero razorožuje žandarja in njegove vse obupnejše poskuse, da bi gaya "spreobrnil" oziroma "ozdravil", spreminja v spoznanje, da se pravzaprav vedno težje upira neznanemu čustvu, ki ga prevzema. V ta splet se za nameček – kakor nekakšen vizualen palimpsest, presvetljava znotraj presvetljava (*flash-back* imaginarnega spomina znotraj samega *flash-backa*) – kot svojevrsten proti-poudarek uverijo še inserti s *kunqui* opernima igralkama iz legende o lepi tatici in stražarju, ki jo zaloti pri kraji, potem pa se ne more odločiti, ali jo naj preda oblastem ali izpusti. Dve ženski osebi, ki igrata moškega in žensko, predstavljata protitežje dvema moškima v "realnosti", od katerih eden, pisatelj, igra vlogo "ženske".

Dobri filmi so tisti, katerih vsebino je moč obnoviti v treh stavkih; to je slogan, ki je postal že kar nekakšen leitmotiv razmišljanja o filmu v teh krajih. To brzkone drži, kadar imamo opravka z delom, ki očitno teži k temu, da bi povedalo zgodbo. Ne more pa držati takrat, kadar se soočimo z umetnino, ki svoja hotenja skriva globoko v svojem jedru – v iz podob izplastenem kokonu, ki kakor sviloprejka iz same sebe prede nit, s katero se hkrati spet zapreda... Oziroma, če si pomagam z mislijo Wima Wendersa: "Ne maram manipulacije, da je nujno vse podobe filma zgnesti v eno samo zgodbo; to je težnja, ki zelo škoduje podobam, saj se tako iz njih izčrpa vse 'življenje'. V razmerju med podobo in zgodbo gledam na zgodbo kot na nekakšnega vampirja, ki skuša iz podobe izsesati vso kri. Podobe so silno občutljive; kot polži so, ki skrijejo rožičke, če se jih dotakneš. In nimajo lastnosti vprežnih konj: prenašanja in posredovanja sporočil ali pomenov ali namenov ali morale. Zgodba pa hoče, da bi bile prav to." V takšnem primeru torej, ko gre "do krvi", so trije stavki pač premalo. Zato se bom zatekel k drugačni triadi: k trem pojmom, ki po mojem bistveno določajo pomenske silnice obravnavanega filma: samota, svoboda, ljubezen.

Kdo je lahko bolj osamljen kakor gejevski umetnik v totalitarni družbi ali državni uradnik v sistemu komunistične subordinacije? Oba sta osovražena v očeh "normalnih" državljanov, znotraj lastnega sveta pa podvržena pravilom igre, kjer ni mesta za omembe vredno samosvojost. Zato je bistveno, kar ju oba določa, iskanje tiste razsežnosti sobivanja, ki jih nudi bližnjost naklonjenega so-človeka. Pisatelj si samoto lajša z množico ljubimcev, policaj Shi s celonočnimi zaslišanji zalotениh "krivovercev". Vedar pa ta naključna srečanja v resnici samo poglobljajo zev samosti. Srečanja gayevskih ljubimcev se končujejo na gradbiščih, v skritih prostorih nedokončanih stavb, v objektih opustelih delovišč; v hišah, ki so "tako prazne, da v njih odmeva". In nočna dežurstva policaja se zaključujejo z jutri, ki ne prinašajo odrešitve novega, pač pa le še en v okove premočrtnosti ujet (vsak)dan. V pripovedi zaslišanca, v *flash-backih*, ki so podobe žive(če)ga spomina, se v zdajšnjost upodabljanje preteklo odvija med okostji golih sten, med slepečimi prameni svetlobe iz "zunanjega sveta", ki lije skozi nezasteklena okna, ter na temačnih hodnikih in stopniščih, ki vodijo v ta neprostorja. In vsi, ki se z A-Lanom za bežnost potešitve naseljujejo v ogolele celice, tolikanj prazne, da boli, so brez obraza. So le telesa,

brez identitete in imena. Orodja strasti in bolečine... Celo obličje matere, v odblesku pomnenja iz ranega otroštva, zakrivajo lasje ali območje zunaj kadra, da je njena materinost skrčena zgolj na golo dojko. Ni bližnji ta, s katerim se prepletejo poti, pač pa samo še ena blodna duša v labirintih samosti.

Toda v samoti obeh protagonistov je na delu temeljna razlika. Čeprav je A-Lan v linearnem času filma ujetnik, je bistveno svobodnejši od svojega ječarja. Svobodnejši na več ravneh: v resnici je on tisti, ki si je sam izbral prav tega izmed množstva vsakonočnih pregnjalcev. Še več, njegova želja, da se "preda" policaju, korenini v davnem otroškem hlepenju: ko ga je mati, neubogljivega, strašila, da ga bo, če se ne poboljša, odpeljal žandar, je otroče trmoglavilo še bolj, da bi le čimprej prišel veliki, lepi mož zakona. Svoboden je, ker je pisatelj, ker si lahko izmišlja zgodbe, v njih pa poljubno sprevača ustaljene principe moškega in ženske... In svoboden je, ker je gay in ker si sam lahko izbere zaželjeno vlogo: "Lahko sem boginja ali prostitutka. Lahko sem moški ali ženska. Lahko naredim karkoli. Lahko sem kdorkoli." Tako trdi A-Lan, ko policaja prepričuje, da je svoboda v možnosti izbire... Za noč, ki smo ji priča, si je izbral prav posebno vlogo, tisto, na katero je čakal tako rekoč vse življenje. Odločil se je za vlogo na meji sado-mazohističnega imperativa: prostovoljno se je predal v roke moža postave, ne vedoč, kaj ga v resnici čaka. In res je njun odnos, globlje ko se zapleta, vse bolj prežet s policajevimi nasilnimi izbruhi, ki pa so – po začetni grobosti, katero gre pripisovati izpolnjevanju nepisanega pravila službe – predvsem odraz stopnjujoče se nemoči, saj Shi vedno težje razume, kaj se pravzaprav z njim dogaja. Obenem pa začetna poklicna radovednost prerašča v osebni interes, prvotni gnus do umazanega pedra, do izmečka družbe, postaja nezavedno intimno čudenje nad silovitostjo čustev, ki mu jih A-Lan prostodušno razgrinja. V tej negotovosti policaj nenehno niha iz okrutnega izpraševalca v, nenadoma, pretirano razumevajočega poslušalca... Je rabelj in hkrati žrtev svojega jetnika.

Znotraj, med sredobežnimi silnicami teh skrajnosti, je ukleščena ljubezen. Usodnost odločitve, ki preži na skrajnih točkah nepomirljivega nasprotja, v *flash-backih* drugega reda – podobah imaginarnega spomina, ponazarjata kunqui operni igalki: z uprizarjanjem starodavne legende o tatici in stražarju, ki jo na obhodu zaloti pri kraji, predstavljata možnost izbire pravadnega ječarja – ali bo jetnico predal sodnikom in tako postal njen rabelj ali jo bo izpustil in s tem priklenil nase. S prisposodobno dileme dveh nesrečnih bitij iz komaj slutene davnine je podčrtano spoznanje, da gre tudi v pričujočem hipu za ljubezen "do krvi". Kajti če bi se policaj prepustil čustvom, ki jih zaznava pod vse bolj krhkim oklepom svoje mačistične "normalnosti", bi to zanj pomenilo neogibno "usmrnitev" – izobčenje iz sveta, kateremu je bil lojalen vse življenje. Če pa bi zatajil viharje svoje duše, bi še naprej ostal ujetnik



Hu Jun, Si Han



Shi Han

mrtvila samosti navidezne svobode. (Usodni) preobrat, se najavi v trenutku, ko policaj A-Lana izpusti; ko se oprime zadnje bilke, da bi se izognil skušnjavi in ubežal neizbežnemu... S tem pa se povsem spremeni tudi razmerje "sil": sedaj je, vsaj za hip, on tisti, ki sprejema odločitev in se z njo osvobodi – svoboden je pač ta, ki zmore prenesti breme odločitve... A-Lan pa se seveda vrne, še preden se Shi zares zave posledic svoje odločitve. A zdaj je pisatelj ujet v (dvojno) ne-svobodo. Na eni strani se je vloga, ki si jo je bil izbral, iztrgala njegovemu nadzoru ter razvila svojo lastno logiko in intenzivnost, hkrati pa ga je ljubezen, ki se je porodila znotraj nedoumljivih pravil tvegane igre, prevzela do te mere, da je primoran prevzeti vlogo, ki mu jo diktira drugi. In preokret, poudarjan s *pillow-shotom* prve zarje ter s – ponazorjeno s preoblačenjem v ženska oblačila – preobrazbo A-Lana v podobo "resnične ženske", nadgrajevano z zadnjim vložkom opernega prizora, je pred vrati. Dokončno pa nastopi, ko v prelepo žensko preobraženi pisatelj z dramatično stopnjevanjem monologom zaključi svojo v-zgodbo-vpeljevano-zgodbo: "V tem brezizhodnem položaju se tatica zaljubi v svojega rablja. Ljubezen, ki jo začuti, je na nek način perverzna. Toda v tej zgodbi pod njeno belo obleko ni prostora za perverznost in pregreho. Ostali sta le čistost in sočutje. Pod belo tkanino se zaveda svojega telesa. Na vratu že lahko začuti ost rezila. Prav v tem trenutku se zateče v rabljevo naročje in se mu povsem preda. Žrtev ljubi svojega rablja. Tatica ljubi svojega ječarja. Nimamo druge izbire, kot da vas ljubimo... Ljubim te." Ljubezen je torej tista, ki povzroči bistveni preobrat v odnosu obeh protagonistov, obenem pa počasni, težki – vendar vseskozi s *flash-backi*, s prisposodobami in zastranjevanji nadgrajevani – tok pripovedi razburka v erotični *crescendo* čustvenih izbruhov, ki od trenutka preloma naprej tečejo v strnjemem stopnjevanju zgolj enoplastnega povednega nivoja ter dosežejo vrhunec v antologijskem prizoru simboličnega koitusa... In končno – prav zavoljo ne-odločenosti policaja: vsako njegovo dejanje v naslednjem hipu zanikajo izbruhi negotovosti in dvoma, še preden bi se moglo razviti v veriženje sosledij, s tem pa v spoznanje – strmoglavijo nazaj v svojo prejšnjo logiko, ponazorjeno z velikim planom A-Lana kot simbolnostjo samote in svobode, s totalom s sklonjeno glavo odhajajočega Shija kot metaforo teže bremena ne-dokonč(a)ne odločitve, in povsem nazadnje s *pillow-shotom* prebujajočega se jutra, ki – tako kot so v notranji strukturi filma nosilni posnetki vseskozi predstavljali

stopnjevanje napetosti in uvod v narativne preokrete – daje slutiti, da je na obzorju čas sprememb. Da bi čim bolj natančno "prikazal" kompleksnost odnosa protagonistov filma, se režiser poslužuje tako rekoč vseh pripovednih registrov, ki so mu na voljo, da znotraj "svojega procesa diegetizacije proizvajata tudi spodmik med diegezo kot 'naravno' zaporednostjo pripovedovanih dogodkov in naracijo kot načinom, po katerem so ti dogodki po koščkih razodeti gledalcu" (Vrdlovec). Poleg uporabe že omenjenih "dvostopenjskih" *flash-backov* in interpunkcij z nosilnimi posnetki je odločilnega pomena za vzpostavlanje napetosti sam pogled kamere; ta se skozi vse notranje narativne obrate tesno prilega pomenskim silnicam, ki so v valovih "glavnega" povednega toka zakrivane z mnogopomenji metonimij in metafor. Tako sta vseskozi na delu, že v samem začetku vpeljan, prihuljen *voyeurski* pogled kamere – iz grmovja, skozi zamreženo okno ali izrezbarjene praznine v skrivnih vratih, prek zasenčenega stekla ter čez tančice zaves ali koprne dima – in uporaba nenavadnih zornih kotov, da bi služila za protiutež "odkritemu" pogledu ter za protipol velikim planom in montažnim spojem kadra-nasprotnega kadra. Najpomembnejši poudarek pa je brzkone namenjan podobi v zrcalu, ki je v prizorih, nanašajočih se na telesno ali duhovno ljubezen, "običajno zelo funkcionalna in intervenira v sporočilnost vsebine filma" (Mikuž). Yuanova premišljena raba zrcaljenih podob priča, da njih izbira nima samo vloge poklona Fassbinderju, velikemu mojstru melodrame in avtorju *Querella* (1982), kulturnega gayevskega filma, temveč da nosijo predvsem težo tistih pomenskih silnic, ki poudarjajo, da je komunikacija med akterjema možna le posredno, prek "zrcalnih podtonov". Ali kakor ob analizi filma *Effi Briest* (1973) ugotavlja Jure Mikuž: "Skoraj vsi pomembnejši prizori v notranjščini so posneti z ogledali ali v njih. Vsako dejanje je vizualno podvojeno ali celo večkrat pomnoženo v odsevu in zato pomensko večplastno, dvoumno ali razcepljeno." Ta razcepljenost pri Zhang Yuanu kulminira v briljantnem insertu preobrazbe A-Lina v "žensko", v spreminjanu podobe znotraj zrcala, ki skozi cel film prestavlja ključni vizualni zapik prostora, v katerem sta tako Shi kakor A-Lan doživljala presenetljivost vsak svojega čustvenega prepoznanja. Navedeno izpričuje, da je bil v procesu nastajanja *Vzhodno, zahodne palače* na delu izjemen poznavalec tako "klasičnih" kakor sodobnih filmskih prijemov in nesporen mojster filmskega pripovedovanja; njegov film zavoljo pretanjenega upodabljanja usode razcepljenega posameznika v razpršenem svetu izrisuje podobe tiste resničnosti, ki s svojimi ostmi seže globoko pod površino zgolj trendovskih vrašanj – na eni strani problema "kontroverznih manjšin" in na drugi estetskih imperativov določene sodobne stilne usmeritve. S tem pa se povzpenja do tistih razsežnosti umetniškega ustvarjanja, kjer so, če naj parafraziram Aleša Debeljaka, vprašanja kulturnih dominant sočasnja drugotnega pomena. •

Ostali filmi:

Lom valov (*Breaking the Waves*, 1996, Danska), Lars von Trier
Izgubljena cesta (*Lost Highway*, 1996, ZDA), David Lynch
Poligraf (*Le polygraphe*, 1996, Kanada), Robert Lepage
Nepomembneži (*Small Faces*, 1995, Škotska), Gillies MacKinnon
Sladki poslej (*The Sweet Hereafter*, 1997, Kanada), Atom Egoyan
Skrivnosti in laži (*Secrets and Lies*, 1996, VB), Mike Leigh

Opombe:

1 Na takšno trditev brzkone navajajo tudi misli samega režiserja o pripravah na njegov zadnji film: "V tem primeru sem skušal zvedeti čimveč o življenju gayev na Kitajskem in v tujini. Bolj ko sem razumel način njihovega življenja, bolj so me vznemirjale njihove zgodbe, njihova čustva, njihova razmerja. Prišel sem do spoznanja, da lahko način življenja tako imenovanih 'kontroverznih' manjšin zelo natančno pojasni dinamiko družbenih odnosov." ("Provoking desire", *Sight and Sound*, julij/1996, str. 26-29.)

2 Pričujoči odstavek največ dolguje teoretskim izpeljavam Zdenka Vrdlovca in Jureta Mikuža, predvsem v: Z. Vrdlovec, "Diegeza", *Knjižnica Ekran*, 1983, str. 15-20 - (izšlo kot priloga revije *Ekran*) in: J. Mikuž, *Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja*, Ljubljana, Nova revija, 1997, str. 161-182.