

tsai ming-liang: **luknja**

denis valič

Zakaj pravzaprav *Luknja* in zakaj ne, naprimer, *Jesenska zgodba* (*Conte d'automne*) ali pa *Sue*, ki se prav tako nahajata med mojimi najboljšimi filmi leta? Absolutnega zmagovalca lanskega filmskega leta ne morem in nočem izbrati, saj je bilo to nadpovprečno bogato z odličnimi filmi, a hkrati – vsaj po mojem mnenju – ni prineslo dela, mojstrovine, ki bi izrazito izstopala od ostalih. Po drugi strani pa prav tako nisem prav veliki pristaš "športnih" razvrščanj za vsako ceno, čeprav, to moram priznati, lahko imajo nek šarm (predvsem če jih ne jemlješ preresno). In zato Tsai Ming-liangov film *Luknja* – kljub temu, da sem ga kot edinega izbral za to rubriko – tudi ni, ne more biti, ta najboljši, temveč "zgolj" eden izmed. Seveda mu s to določitvijo nočem zmanjšati pomena, saj mu, po drugi strani, tudi dejstvo, da sem ga izbral v primerjavi z ostalimi, ničesar ne dodaja. Izboru Tsai Ming-liangovega filma je namreč botrovalo predvsem dejstvo, da sem njegovo delo, pravzaprav kar celotni celovečerni opus, z velikim zadovoljstvom spoznal šele letos – retrospektivo, ki je bila predstavljena v okviru Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, bi lahko proglasil za svoj filmski dogodek leta –, medtem ko sem, naprimer, od Rohmerja preprosto pričakoval dober film (vprašanje je bilo samo, kako dober). In nenazadnje seveda tudi to, da sem *Luknja* – prav z možnostjo celostnega vpogleda v razvoj njegove filmske poetike – sprejel kot njegovo najbolj navdušujočo stvaritev. Kar je na nek način presenetljivo.

Film je namreč nastal po naročilu televizijske postaje Arte, ki je pred kakšnim letom ali več začela vabiti predvsem mlade, še ne povsem uveljavljene režiserje (a ne izključno, saj je med njimi, naprimer, tudi Hal Hartley) k sodelovanju v svojem projektu v počastitev novega tisočletja *Leto 2000, kot ga vidijo...* (2000 vu par...). Filmi te serije so v prvi vrsti namenjeni televizijskemu predvajanju (čeprav so vsi, vsaj na festivalih, doživeli tudi svojo kinematografsko predstavitev), kar povleče za sabo določene posledice: njihov budget je omejen, prav tako pa je na dobro uro omejena tudi dolžina filma. Torej, vsekakor dobra priložnost, da se posname nov, če se le da, dober film ter se z njim poskuša prepričati morebitne producente v smiselnost vlaganja v "ta pravi" projekt, a nikakor ne teren, na katerem bi bilo moč eksperimentirati in iskati nove poti v razvoju lastne poetike. Toda čeprav ima tudi *Luknja* v produkcijskem pogledu

značaj malega, nepretencioznega filma, je Tsai Ming-liang očitno menil drugače. In zakaj pravzaprav ne bi, saj so bili njegovi predhodni filmi prav tako omejeni na tisti, zanj očitno povsem zadostni minimum: nekaj igralcev, soba ali dve, stopnišče oziroma hodnik, poplava, morda še motor in film se lahko začne.

Na tem mestu je potrebno opozoriti, da obstajata dve verziji *Luknje*, krajša televizijska in slabe pol ure daljša kinematografska. A razlika med njima je pravzaprav "le" v tem, da je Tsai Ming-liang moral (naknadno, zaradi prej omenjenih omejitev, kar je povsem očitno) v televizijski verziji – za njegove fane žal, televizijski gledalci pa bodo verjetno kar veseli – z izrezom in skrajšanjem nekaterih kadrov bistveno pospešiti zanj tako značilni počasni ritem. Zato premika glede na predhodna dela ne gre iskati v tem, vsiljenem elementu, pač pa se ta zgodi z vstopom nečesa, kar je tuje univerzumu, ki ga je Tsai Ming-liang ustvaril s svojimi deli. Lahko bi rekli, da je vanj vsadil virus, da ga je okužil. A ne s klico smrti, temveč s klico življenja, emocij: sreče, veselja, upanja, skorajda eforije. In ta okužba je v *Luknji* celo dvojna: na ravni zgodbe in na ravni forme.

Film se začne v zadnjih dneh leta 1999, ko po Tajvanu razsaja epidemija, imenovana "tajvanska vročica". Virus se prenaša predvsem preko stika z okuženo vodo, in te je Tsai Ming-liangovih filmih vedno dovolj, človeka pa spremeni v "insekta": groza ga je svetlobe, odprtih prostorov, predvsem pa ljudi, zato se poskuša zateči v najtemnejši kot, skriti pred njimi. V novo tisočletje vstopamo torej pod grozljivo dehumanizacije oziroma popolne alienacije, grozljivo izgube vsakršnega kontakta z drugim. Temo alienacije, lahko bi rekli osrednjo temo vseh njegovih filmov, je Tsai Ming-liang v svojem opusu vse bolj zaostroval in jo v *Luknji* pripeljal do točke, kjer se je moral odločiti, pokazati ali izhod, rešitev, upanje za njegove junake še obstaja. Do sedaj so vsi poskusi kontakta – naprimer med moškim in žensko v filmu *Živela ljubezen!* (*Aiqing wansui*, 1994) ali med očetom in sinom v *Reki* (*He liu*, 1997) – na koncu vedno spodleteli, zato neke izrazito pozitivne vizije ni bilo pričakovati. Predvsem pa ne jasnega zaključka, razrešitve situacije, saj so vsi njegovi predhodni filmi ostali odprti, brez definitivnega odgovora. In prav to izogibanje končni razrešitvi neke situacije, zapleta – če o zapletu pri Tsai Ming-liangu sploh lahko govorimo – je bilo nakakšen zaščitni znak, ena izmed temeljnih karakteristik njegovih del, zato deluje *Luknja* s svojim jasnim in optimističnim odgovorom kot popolno presenečenje.

Skratka, imamo njega in njo. Oba obsesivno molčeča in osamljena, begajoča med tistim zunaj in stanovanjem kot končnim in najvarnejšim zatočiščem. Njuni stanovanji v stolpnici sta eno nad drugim, a drug za drugega ne vesta. Nočeta vedeti oziroma o možnosti stika sploh ne razmišljata. Toda nenadoma se pojavi luknja, s katero se zanju povsem nepričakovano in brutalno njun svet, njuna intima odpre nekomu drugemu. Prvi reakciji sta seveda groza in gnus (njen krik in njegovo bruhanje v luknjo). Toda s časom postaja luknja vse bolj privlačna, domača, celo erotična (njegovo vtikanje, potiskanje noge skozi njo), možnost, še več, želja, pa čeprav večinoma prikrita, dejanskega kontakta med njima pa vse bolj prisotna. In ko se že zdi, da do njega vseeno nikoli ne bo prišlo – ko on na njen jasni namig ne odgovori in ko se zdi, da je tudi ona podlegla "tajvanjski vročici" – pa se ta, skoraj

čudežno, dogodi. "Tajvanska vročica" se izkaže le za stanje duha, kateremu je še vedno moč ubežati (njo priključite nazaj njegova prva jasna, konkretna reakcija na njen obstoj – s histeričnim jokom izražena žalost ob misli, da jo je dokončno izgubil).

Želja po zblizanju z nekom in v končni konsekvenci tudi njena uresničitev je seveda emocionalno nabita. Toda kako pasivnim, brezizraznim, trdovratno molčečim junakom vdahniti čustva, predvsem pa, kako jim omogočiti izražanje čustev? Moral bi jih spremeniti, se jim na nek način odpovedati, izstopiti iz univerzuma, ki ga je tako fascinanto ustvaril. Izhodišče, ki si ga je zastavil pri svojem delu, to je zaostritev teme alienacije, imamentne njegovemu opusu, mu te spremembe seveda ni dovoljevalo že na samem začetku filma. V teku filma bi torej moral izvesti vratolomni dramaturški obrat, ki pa bi bil zanj skrajno nenavaden, povsem tuj njegovi avtorski poetiki. Že zaradi tega, kar pa bi se ob neuspešni in neprepričljivi argumentaciji obrata le še stopnjevalo, bi ta deloval vsaj smešno.

Tsai Ming-liang tega seveda ne stori. Celo nasprotno, nekatere svoje predhodne postopke je še bolj radikaliziral: zapleta skorajda ni, prav tako tudi dramaturškega stopnjevanja, osebe so morda še bolj neme kot sicer, kamera še vztrajnejša v dolgih planih-sekvencah. Kako torej v ta svet vdrejo, dobesedno, čustva, eforija in patos? Skozi glasbeno komedijo! Če je Tsai Ming-liang v vseh svojih predhodnih delih na ravni vsebine ustvarjal dinamiko, nekakšen antagonizem (ki sicer nikoli ni našel svojega izteka) s kontrastiranjem dveh nasprotnih polov neke stvari – naprimer feminilni-mačistični moški v *Živela ljubezen!* ali tradicionalna-sodobna medicina v *Reki* –, pa je v *Luknji* ta princip prenesel na formalno raven. Film je cepil na dva žanra oziroma lahko bi rekli, da je v svoj privilegirani žanr, dramo, vsadil virus glasbene komedije. In tako ta nenapovedano prihaja na površje, z njo pa čustva, ki se manifestirajo v petju in plesu. Pri tem pa je najbolj navdušujoče to, da je Tsai Ming-liangu uspelo te erupcije nekega drugega žanra povsem koherentno – predvsem z delom kamere, čeprav tudi z uporabo istih igralcev in prostorov – vključiti v film kot celoto, hkrati pa z njimi ponuditi tudi optimistično vizijo prihodnosti. •

Film leta:

Luknja, Tsai Ming-liang

Ostali:

(po abecednem vrstnem redu):

Jesenska pripoved, Eric Rohmer

Okus po češnji (*T'am-e guilass*, 1997, Iran),

Abbas Kiarostami

Praznovanje, Thomas Vinterberg

Sod smodnika (*Bure baruta*, 1998, Jugoslavija),

Goran Paskaljević

Sue (1997, ZDA), Amos Kollek

zelo blizu temu pa vsaj še:

Vrt dobrega in zla, Clint Eastwood

Sam proti vsem, Gaspar Noé

Tišina (*Le silence*, 1998, Iran/Tadžikistan/Francija),

Mohsen Makhmalbaf

Življenje kot ga sanjajo angeli, Erick Zonca