

Prebijanje noirovskih fantazem – sodobni kitajski neonoir

ROBERT KURET

Če pogledamo nekaj kitajskih neonoir filmov zadnjih let, lahko opazimo pomembno značilnost: žanrsko prehajanje. A to se ne dogaja v smislu kakega **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), kjer se v t. i. postmodernem neonoiru zgodi fuzija noirovske detektivke/kriminalke z znanstveno fantastiko, saj je ta fuzija v Scottovem filmu prisotna od začetka do konca. Opaznejši kitajski neonoir zadnjih let se začne na noirovskem terenu – umor/izginotje, osamljeni detektiv, skrivnostna, usodna ženska, ki je včasih povezana z umori –, a se postopoma, kot po Moebiusovem traku, zgodi prehod na drugo stran. Velikokrat se iz žanrske zasnove razvijejo v bolj ohlapno socialno ali intimno dramo. Prav v tem prehodu se zgodi tudi ključni obrat v perspektivi: najdemo se na poziciji drugega, na poziciji skrivnosti, ki jo preučuje detektiv, in ta pozicija razkrije intimno zgodbo, povezano s socialnimi tenzijami.

Ravno s tem, ko se filmi prebijajo na drugo stran, na stran ljudi oz. večinoma delavskega razreda, kot bomo videli v nadaljevanju, se seveda vračajo k tradiciji povojnega noira, ki je v kontekstu ameriškega filma pomenil eno bolj razredno ozaveščenih filmskih gibanj. Čeprav Haysov kodeks ni dopuščal simpatičnega portretiranja kriminalcev (oz. so morali biti ti – podobno kot *femme fatale* – do konca filma kaznovani), je noiru vendar uspelo pokazati, da je bil motiv večine kriminalcev podoben: revščina, pri čemer filmi niso ponujali

iluzije, da denar pomeni kakršnokoli odrešitev. Če je torej noir po eni strani dedič nemškega ekspresionizma, potem se zaradi ukvarjanja s problematiko delavskega razreda povezuje tudi z italijanskim neorealizmom.¹ In ta razredna zavest je v kitajskih neonoir filmih tudi osrednje mesto konflikta.

Črni premog, tanek led (Bai ri yan huo, 2014, Yi'nan Diao), **Grozeča nevihta** (Bao xue jiang zhi, 2017, Yue Dong), singapurska **Namišljena dežela** (Huan tu, 2018, Siew Hua Yeo) in **Dotik greha** (Tian zhu ding, 2013, Zhangke Jia) so filmi, ki so eksplicitno postavljeni v delavsko okolje oz. katerih liki so delavci. Prvi trije se začnejo kot noir in se razvijejo v socialno dramo, ki subjektivira drugo stran oz. skrivnost – skrivnostni deli rok in nog, ki se znajdejo na tekočem traku tovarne v *Črnem premogu*, skrivnostno izginotje delavca v *Namišljeni deželi* –, medtem ko *Dotik greha* ubere nasprotno smer in gre v nekaterih svojih zgodbah iz socialne drame v bolj žanrsko intonacijo.

Ker je noir vezan na družbeni kontekst svojega okolja, je treba izpostaviti enega ključnih trenutkov v razvoju proti modelu avtoritarnega kapitalizma na Kitajskem, in sicer leto 1978, ko je Deng Xiaoping, kitajski revolucionar, veteran

1 Leonard Pierce: The Working-Class Cinematic Legacy of Film Noir, Jacobin, dostopno na <https://www.jacobinmag.com/2020/10/working-class-film-noir-cinema>.



DOTIK GREHA (2013)

Partije in velik občudovalec Miltona Friedmana, sklenil sporazum z ameriškim predsednikom Jimmyjem Carterjem. To je Kitajsko odprlo tujim investitorjem (izmenjava velikosti kitajskega trga za tujo tehnologijo), Deng pa je vpeljal ekonomske reforme, ki so zasebnemu sektorju zopet omogočile delovanje. Pri tem je znana anekdota, da na smrtni postelji za svoj največji dosežek ni štel ekonomskega odpiranja, ki je prineslo hiter razvoj, ampak to, da se je uprl skušnjavi, da bi poleg ekonomskega vpeljal še politično odpiranje v podobi večstrankarske demokracije.² A čeprav je 1978 tista prelomna letnica, po kateri je Kitajska dobila obrise današnje podobe, se kar nekaj sodobnih filmov vrača v neko drugo leto oz. obdobje, in sicer v čas tik pred prelomom tisočletja: leta 1997 je namreč Kitajska začela zapirati neprofitna podjetja v državni lasti, ki še danes pomenijo po eni strani mlinski kamen kitajske ekonomije, po drugi pa poslednjo tamponsko cono pred izbruhom milijonske brezposelnosti in socialnih nemirov.

Gre za t. i. zombi ekonomijo ohranjanja podjetij, ki so v državni lasti, čeprav bi sicer na prostem trgu že davno propadla. In občutek zombijev, ljudi, ki so ujeti v mat položaj in lahko zgolj še počakajo, da se izvrši usoda, močno preveva

2 Slavoj Žižek: Will our future be Chinese 'capitalist socialism?', dostopno na <https://www.rt.com/op-ed/441873-china-socialism-capitalism-zizek/>.



DOLGEGA DNE POTOVANJE V NOČ (2018)

oba filma Diaa Yi'nana, *Črni premog, tanek led* in *Divje račje jezero* (Nan fang che zhan de Ju hui, 2019) – v *Premogu* se med živimi zopet pojavi pokojni delavec, ki je zaradi ropa hlinil lastno smrt, da bi se izognil zaporu, zaradi česar biva kot prikazen, ki nima več mesta v družbi, ampak obstaja le še po sencah. V *Divjem račjem jezeru* se šef tolpe Zhou Zenong znajde v podobnem vmesnem prostoru: sicer je še na prostosti, a je na njegovo glavo razpisana nagrada 300.000 juanov (slabih 40.000 evrov), zato je le še vprašanje časa, kdaj se bo obroč policije, članov tolpe in ostalih krokarjev okoli njega tako zožil, da se bo lahko zgolj še predal. Ko film prikazuje Zhouja, je občutna mučna atmosfera tesnobe čakanja na neizbežno eksekucijo.

Lika *Premoga* in *Jezeru* sta skratka tako posamični usodi kot alegoriji. Oba je namreč v šah-mat pozicijo prignala kraja – če so podrobnosti glede ropa v *Premogu* neznane in jih morda še lahko pripišemo težki delavski situaciji in okolju revščine, pa tega v *Račjem jezeru* ni več mogoče storiti. Kriminalni tolpi se namreč ne moreta dogovoriti, kateri teritoriji mesta jima pripadajo, zato se dogovorita za »olimpijske igre v tatvini«: tista, ki bo v eni noči pokradla več motorjev, bo lahko izbrala najbolj zaželeno četrt (in v njej kradla naprej). Agonija Zhouja Zenonga se začne, ko v begu po nesreči ustrelj policista. Po tem je zanj igre



DIVJE RAČJE JEZERO (2018)



praktično konec: edina skrb, ki mu preostane, ni, kako bo pobegnil, ker pobeg ni več mogoč, ampak to, da bo denar od njegove predaje šel vsaj v prave roke, tj. njegovi ženi, ki jo je brez razlage zapustil pred leti z izgovorom, da dela v drugih krajih (zaradi podobnih razlogov ženo v *Dotiku greha* zapušča mož, ki drugod pobija in krade premožnim). Je skratka kot zombi podjetje, ki ga je treba le še likvidirati ter poskrbeti, da bodo njegovi ostanki prišli v last ljudi, ne pa mafijsko-politično-policijskih združb.

A kot rečeno, likvidacija neprofitnih zombi podjetij v državni lasti ni tako preprosta in v svojih družbenih posledicah presega žanrsko alegorizacijo v podobi zgolj ene osebe, saj pomeni tudi val brezposelnosti: leta 2016 je kitajski minister za delo napovedoval, da bo skoraj milijon in pol delavcev v industriji premoga ostalo brez službe – in kitajski neonoir se v tovarne premoga vrača kot v moraste sanje. *Črni premog* in *Grozeča nevihta* začetek konca locirata prav v devetdeseta, ko se je kitajski bančni sistem znašel na robu zaradi slabih posojil podjetjem v državni lasti. Takrat so se začele agresivne reforme, zaradi katerih se je število zaposlenih v državnih podjetjih zmanjšalo za polovico; najbolj zadolžena podjetja so zaprli, mnogo pa so jih privatizirali. A kitajskim oblastem privatizacija še danes ne predstavlja prve opcije, saj situacijo

raje rešujejo z združevanjem podjetij, kar sicer poveča njihov tržni delež, a na trgu niso zares konkurenčna.³

To vmesno stanje životarjenja mnogih podjetij, ki se alegorično najbolje kaže v omenjenih filmih Diaa Yinana, pa je posledica strahu pred množičnim odpuščanjem in družbenimi nemiri. Ta moment iskre družbenih nemirov v prvem delu *Dotika greha* kaže recimo Jia Zhangke, ko se po privatizaciji skupnostnega premožnika v mesto vrne novi direktor, ki je skupnosti obljubil, da ji bo povrnil del denarja. A ker se to ne zgodi, ga bivši sošolec začne opominjati na njegovo zavezo. *Dotik greha* je sicer noir v precej ohlapnem, bolj tematskem kot vizualnem smislu; bliža se gangsterskemu filmu, saj zavzame perspektive kriminalcev/deprivilegirancev in njihovega užitka v masakriranju vseh, ki so izkoristili svojo pozicijo moči: še posebej v svoji prvi zgodbi tako iz slutnje socialne drame mutira v užitkarski, tarantinovsko maščevalni *splatter*.

Vendar je *Dotik greha* pri uvrstitvi v noir kategorijo vprašljiv, saj ga ne zaznamuje noben vizualno izrazit noir element; če recimo *Grozeča nevihta* obnavlja preživeti noir

3 Gabriel Wildau: China's state-owned zombie economy, Financial Times, dostopno na <https://www.ft.com/content/253d7eb0-ca6c-11e5-84df-70594b99fc47>.

GROZEČA NEVIHTA (2017)



stil z gostim dežjem in sprano paletto, pa je ena od zanimivih mutacij neonoira tudi neonski noir. Tu je vizualno ekspresivno predvsem že omenjeno *Divje račje jezero*, pa tudi posebna nekitajska omemba, singapurski neonoir *Namišljena dežela*. Če Michael Mann velja za enega od začetnikov neonskega noira (recimo s svojim filmom **Tat** [Thief, 1981]) in če naj bi neon doživel polno ekspresijo v delih Nicholasa Windinga Refna, potem oba omenjena v neonski intenzivnosti povsem zbledita ob *Račjem jezeru* in *Namišljeni deželi*.

Tu namreč neon ni več zgolj ozadje, ampak v stilu klasičnega črno-belega filma noir osvetljuje obraze, obžarči prostor, je skratka stalna intenzivna sevajoča prisotnost. In prav tako kot klasični film noir pride do svojega polnega sijaja predvsem ponoči. Neon pomeni ta nezmotljivi občutek, da smo se znašli v blišču kapitalizma, kjer bi neonski napis iz vsake smeri rad pritegnil pozornost, a se v končni fazi vsak pretopi v druge napise oz. v neonsko bleščanje celote, kjer nič več ne more pritegniti pozornosti. V *Namišljeni deželi* se neon po eni strani vzpostavi kot nikoli dosegljiv luksuz višjega razreda, po drugi pa kot poskus imitacije tega neonskega blišča, ki deluje kot *trash*. Pri tem gre poudariti sanjske, halucinatorne učinke neona, povezane predvsem z internetno kavarno, kjer delavci zapravljajo svoj zaslužek, preganjajo nespečnost ter v virtualnem



NAMIŠLJENA DEŽELA (2018)

svetu videoiger in *četanja* presegajo trenutno realnost. Režiser Siew Hua pa zareže ne le s samim neonom, ampak s sopostavitvijo neonskih kadrov z belino oz. sivino delavskega vsakdana, opranega vseh barv, kjer kadre zapolnjujejo predvsem sipine sivega peska in gradbeni stroji.

Tudi v *Namišljeni deželi* se zgodi mutacija žanrov, saj iz noirovske detektivke, kjer je osrednja praznina enigma izginulega delavca, podobno kot recimo *Črni premog* preide v socialno dramo, saj subjektivizira svojo začetno skrivnost. In čeprav v nasprotju s *Črnim premogom* ne razkrije vsega ozadja in ne ponudi jasnih odgovorov na to, v kakšnem razmerju sta detektiv in izginuli delavec, ki se nikdar ne srečata in ki delujeta, kot da sanjata drug drugega, pa nas film vendar sooči z realnimi delavčevimi pogoji in njegovim življenjem, kar razprši mistifikacijo njegovega izginotja: delo kljub poškodbi, odsotnost pogodbe in zavarovanja (gradbinski nadzornik migrantskim delavcem zaseže potne liste), spanje na pogradu v natlačeni sobi ...

Prav subjektivacija skrivnosti je tisti postopek, s katerim neo(n)noir dosega prehod iz detektivke v portret družbeno-intimnih okoliščin posameznika znotraj določene skupnosti. Pri tem se lahko spomnimo na najstniški noir **Knives and Skin** (2019, Jennifer Reeder), ki konvencionalno temo – izginotje

oz. skrivnostno smrt srednješolke – osveži prav s preobratom forme. Če film spočetka aludira na **Twin Peaks** (1990–1991), sta v *Knives and Skin* detektiv in preiskava popolnoma odsotna, namesto tega pa se izriše portret še živih srednješolk, ki se morajo boriti za enakopravnost in spoštovanje tako s strani vrstnikov kot simbolnih avtoritet. Pri tem je treba omeniti, da je tudi sam *Twin Peaks* doživel svojo radikalizacijo oz. prehod, saj je Lynch subjektivacijo skrivnosti *Twin Peaks*a izvedel v filmu **Ogenj hodi z menoj** (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992). V njem je namesto čarobnosti serije in njenih pravljinih sil dobrega, zla in vsega vmes veliko bolj eksplicitno prikazana socialna situacija: preprodaja drog, najstniška prostitucija, incestuozno razmerje, predvsem pa je to najbolj nasilen Lynchev film. Smrt Laure Palmer nima več toliko skrivnostne in misteriozne privlačnosti, ampak sproža grozo, gnus in odpor. Prav zato je toliko bolj tragično, ko želi v 3. sezoni **Twin Peaks**a (2017) – pozor, spojler! – agent Cooper izničiti zločin, izbrisati travmatični dogodek, vzpostaviti stari red, restavrirati nedolžni svet vasice Twin Peaks, kjer se predvsem toči prekleto izvrstna kava. A po derealizaciji, razpršitvi *Twin Peaks*a, je ta poskus absurden, tragičen, impotenten, čeprav skupaj s Cooperjem gledalec še kar verjame, da je možen.

Prav na ta poskus vzpostavitve starega sveta in njegovih tropov spominja tudi **Dolgega dne potovanje v noč** (Diqui zuihou de yewan, 2018, Bi Gan), »največji kitajski arthouse film«, ki je dejansko eden najbolj drznih kinematografskih dosežkov zadnjih let, saj je polovica te sanjske fantazije posneta v enem kadru, pri čemer se kamera stalno giblje po različnih prostorih, po zraku, menja prvoosebne, personalne in nevtralne perspektive in še poudarja povsem samosvojo krajino, v kateri komaj 30-letni režiser Bi Gan uspe mojstrsko združiti občutek magičnosti, halucinacije, zasebne fantazme in socialnega realizma propadajočega zabavišnega kompleksa, kjer se bodo zgodile še poslednje karaoke zahodnih in azijskih pop hitov, medtem ko se v ozadju dogaja prostitucija.

V *Potovanju* noirovska fatalka ne obstaja več, morda nikdar ni obstajala, njeno ime je ime filmske zvezde, ki je postala predmet sanj in obsesij; obstaja le še junakov trud, da bi neko žensko spremenil v odblesek izgubljene noirovske fatalke – fantazma se torej ne razgradi, ampak kot da vztraja onkraj resničnosti in fikcije, v poslednjem nostalgicnem poskusu obrata žerjavice, da bi se iz nje zopet vzdignil ogenj. Film kaže ravno to zagato sedanosti, ki je prišla do svojega logičnega konca, a ki ne zna stopiti naprej, ki še ne upa pogledati onkraj, ki je obstala v slepi ulici, ki ne zmore iz trenutnega pogorišča preseči v onkraj, ampak obnavlja neke prejšnje

trope, prejšnje modele, prejšnji svet, ki se rušijo pred njim. Gre za mehanizme, ki jih vidimo v današnjih alt-rightovskih fantazmah o obuditvi pravega moškega iz časa po drugi svetovni vojni, ali pa ki so bili na delu v reaganovski Ameriki 80. let, ki je na vsak način želela obuditi izgubljene prave moralne vrednote petdesetih (**Nazaj v prihodnost** [Back to the Future, 1985] je bil eden ljubših Reaganovih filmov!).

Tako *Potovanje* kot *Grozeča nevihta* in *Črni premog* se dogajajo v dveh časovnih obdobjih, v obdobju pred prelomom tisočletja in po njem; časi se med seboj zmešajo, v *Potovanju* je težko ločiti preteklost od sedanosti, *Grozeča nevihta* in *Črni premog* prehod iz sedanosti v preteklost opravita neopazno, kar v istem kadru, ki dezorientira gledalca, saj tudi sam izgubi trden občutek, v katerem času se nahaja. In čeprav se zdi, da ti filmi postavljajo opozicijo med sedanostjo in preteklim časom nedolžnosti, pravzaprav vpeljujejo zveznost med obema časoma, preteklost postane neizbežno okužena s sedanjo deziluzijo, devetdeseta pa so z novim tisočletjem zvezana v neizbežno sekvenco.

Če torej lahko prepoznamo neko prevladujočo tendenco kitajskih – in drugih – noirovskih filmov, potem je to bodisi poskus obnove noirovskih tropov, da bi tako pokazali njihovo nevzdržnost ali skorajšnji zaton, bodisi so noirovski tropi prisotni kot okvir, ki ga filmi kmalu žanrsko prebijejo in preidejo v socialno ali intimno dramo človeka sredi mutacij kapitalizma 21. stoletja.

Ti filmi nas večinoma postavijo v perspektivo drugega, v perspektivo tistega, kar je bila prej skrivnost, s čimer se sesujejo vzpostavljene fantazmatske koordinate. Ko torej ti filmi predstavijo znane narativne koordinate – umor, izginotje, detektiv, femme fatale, skrivnost –, izvedejo obrat, s katerim opozorijo na samo zgodbo kot zastrtje določenih antagonizmov, ki se nahajajo pod njo. In očitno je ena od nalog noirovskih filmov ta, da gledalce najprej popelje v znan žanrski svet ravno zato, da mu z razbitjem koordinat in prehodom na drugo stran, bodisi v svet socialne realnosti bodisi intimne drame, pokaže samo fantazmatskost teh koordinat, pokaže sam okvir, ki je znotraj teh koordinat ostajal zakrit.