



Rok Benčin

## Jia Zhangke: vrvohodec med ruševinami

Jia Zhangkeja prištevajo v t. i. šesto generacijo kitajskih režiserjev, ki je sredi devetdesetih, po silovitem preboju predhodne generacije na zahodna platna (Zhang Yimou, Chen Kaige), ubrala drugačno pot. Medtem ko je peta pridobivala rekordne budžete za zgodovinske spektakle, je pogosto cenzurirana šesta generacija z minimalnimi sredstvi snemala neodvisne filme o obrobjih sodobne kitajske družbe. Tako v zadnjem prizoru njegovega z zlatim levom nagrajenega filma **Mirno življenje** (Sanxia haoren, 2006) vidimo skupino migrantskih delavcev, kako zapušča mesto, ki so ga pomagali porušiti, preden območje poplavijo akumulacijske vode jezuz Treh sotesk. Han Sanming, eden izmed delavcev in dveh protagonistov filma, opazi sprehajalca na vrvi, razpeti med dvema zapuščenima, na pol porušenima stavbama. Figura vrvohodca med ruševinami ponazarja za film značilno mešanico hiperrealističnega ozadja in nadrealističnih elementov, hkrati pa dobro povzema Zhangkejev filmski opus, ki utira negotove poti po razpadlem svetu svojih junakov.

### Estetski čut za realno

Film *Mirno življenje* je bil presenetljiv zmagovalec festivala v Benetkah, potem ko sprva sploh ni bil uvrščen v tekmovalni program. Naključnost se filma drži že od njegovega nastanka, saj je Jia na območje gradnje največje elektrarne na svetu prišel z drugim namenom – posneti dokumentarec o slikarju Liu Xiaodongu. Umetnikov pa ni zanimal nastajajoči jez, temveč proces rušenja naselij na bodočem poplavljenem območju, s katerega so v procesu gradnje izselili več kot milijon ljudi. Xiaodong si je za modele izbral delavce, ki so sodelovali pri rušenju, kasneje pa pristali tudi v Zhangkejevem filmu.

Med snemanjem dokumentarca (**Dong**, 2006) si je Jia omislil fiktivno zgodbo o dveh prišlekih, rudarju Sanmingu in medicinski sestri Shen Hong, ki k Trem soteskam prideta iskat svoja odtujena zakonca. Preplet dejanskega ozadja in fiktivnih prvin je prignal še dlje v svojem naslednjem filmu, **24 City** (Er Shi Si Cheng Ji, 2008), ki med dejanske intervjuje z delavci porušene tovarne, namesto katere naj bi zgradili stanovanjski kompleks, vstavi izmišljene pogovore z igralci. Kombinacijo dokumentarnih in fiktivnih prvin Jia razume v okviru svojevrstnega realizma. Zgodovino, opozarja, sestavljajo tako dejstva kot fabulacije.<sup>1</sup> Fikcija je zanj način, kako se približati realnemu situacije, ki dokumentarnemu pristopu uhaja: »V filmih bolj kot realnost samo zasledujem čut za realno, saj menim, da je čut za realno estetski, medtem ko sama realnost spada v domeno sociologije in znanosti.«

### Počasni ritem življenja

Estetskemu čutu za realno v Zhangkejevih filmih se lahko približamo po dveh klasičnih transcendentalnih poteh, časovni in prostorski. Na prizorišču *Mirnega življenja* se sekata dve časovni premici. V prihodnost usmerjeni čas napredka, ki ga posebej jez, prekinja v preteklost usmerjeno premico krajev z večtisočletno zgodovino, ki bodo po koncu hitrih arheoloških izkopavanj in odhodu še zadnjih prebivalcev dokončno poplavljeni. To križanje pa vendarle ostaja v ozadju, saj se Jia osredotoči na izmišljeni zgodbi dveh prišlekov in milje migrantskih delavcev, ki jih lokalna situacija zadeva le posredno. Nastajajočega jezu v filmu skorajda ne vidimo, graditelji napredka pa so prikazani kot moralno oporečni poslovneži. Pred jezom se zgodi le prizor srečanja med Hong in njenim možem, ki ima pri projektu visok položaj; srečanja, ki služi le priznanju vzajemne nezvestobe in potrditvi razpadlosti zakona. Skozi stranske like so prikazani tudi učinki gradnje na ljudi, ki morajo zapustiti svoje sicer izjemno revne domove. Jia razloži, da se kot nedomačin ni čutil avtoriziranega, da bi lahko povedal njihove zgodbe.

Pogled od zunaj omogoča izogib preprostemu nasprotju med razvojem in tradicijo, napredkom in človeško ceno, ki jo ta zahteva. Ne da bi abstrahiriral od konkretnih zgodovinskih okoliščin in razlik v razrednih položajih, se Zhangke izogne viktimizaciji resničnih portretirancev v ozadju in z izmišljenima zgodbama univerzalizira prikaz premeščenosti. Kot v drugih njegovih filmih so v ospredju ljudje, ki jih je velika pripoved zgodovinskega napredka pustila praznih rok, obenem pa jim preteklost ne nudi nobene opore. V njegovih zgodnejših filmih, z vrhuncem v *Peronu* (Zhantai, 2000), spremljamo brezciljno tavanje provincialne mladine, otroke revnih ali brezposelnih staršev, ki zapustijo dom v iskanju s pop kulturo obarvanih doživetij. Vrnitev domov je naposled neizogibna, a ne tudi vrnitev v svet njihovih staršev, ki je bil izgubljen že za prejšnjo generacijo.



Akademsko pisanje o Zhangkeju se pogosto osredotoča na temo spomina v njegovih delih, kar pa se zdi pretirano, saj je premestitev izvorno izkustvo njegovih junakov. V filmih ni veliko prostora ne za vero v boljšo prihodnost ne za nostalgijo za izgubljenimi starimi časi. Naracija prihodnosti in naracija preteklosti imata končno ali izhodiščno točko, ki strukturira njuno časovnost, Jia pa kaže sedanost, čas premeščanja, tavanja in iskanja, nejasnih izvorov in negotovih destinacij. V središču njegovih filmov torej niso junaki zgodb, ampak običajni ljudje, katerih sedanost je ujeta v primež zgodovinskih sprememb: »Če naj film pokaže skrb za običajne ljudi, potem mora najprej pokazati spoštovanje do vsakdanjega življenja. Slediti moramo počasnemu ritmu življenja.«

Časovnost življenja, ki je izpadlo iz velikih naracij, pa je nestrukturirana tudi na ravni malih, osebnih zgodb. Ko v *Peronu* zopet srečamo Yin Ruijuan (tako kot Shen Hong v *Mirnem življenju* jo igra Zhao Tao, ki je kasneje postala režiserjeva žena), nam Jia ne predstavi vmesnih postaj v njeni zgodbi. Med snemanjem *Mirnega življenja* je na predlog Sanminga (oseba v filmu nosi kar ime svojega igralca, ki je dejansko rudar in Zhangkejev bratranec) iz scenarija izbrisal pojasnilo, zakaj se je svojo ženo odpravil iskat šele po 16 letih. Takšne vrzeli so, pojasnjuje režiser, del njegove narativne filozofije, saj ljudi in sveta nikoli ne poznamo po pravih dobro strukturirane zgodbe, ampak zgolj površinsko, po delcih.

Problem tega razmerja med realnostjo in fikcijo lahko tako ne nazadnje razumemo kot problem konstrukcije oziroma razpada sveta, pri čemer sveta ne razumemo preprosto kot zadnje realnosti ali kot okvir vsega, kar je, temveč ravno kot tkivo estetsko realnega, torej kot mrežo časovnih, prostorskih in narativnih kategorij, ki določajo okvir skupnega izkustva. Kot pravi Jacques Rancière, fikcija »ni iznajdba imaginarnega sveta, ampak konstrukcija okvira, v katerem lahko subjekte, reči in situacije zaznavamo kot povezane v skupnem svetu, in v katerem lahko dogodke mislimo kot razporejene v razumno povezavo«. <sup>2</sup> To povezavo po Rancièreu določa ravno narativna konstrukcija časovnosti, ki pa ni politično nevtralna, saj v skladu s staro Aristotelovo delitvijo tipov naracij deli tudi ljudi na tiste, ki živijo v razumno strukturiranem času, ter tiste, ki so preprosto podvrženi golemu zaporedju dogodkov. Vprašanje pa je, ali lahko med trenutki in objekti, ki izpadejo iz okvira in ostanejo brez sveta, ustvarimo alternative povezave, jih postavimo v drugačen okvir.

### Objekti brez sveta

Nestrukturirani časovnosti ustreza nekoordinirani prostor. Sanming po prihodu v Fengjie taksistu izroči naslov, na katerem naj bi prebivala njegova žena. Taksist ga na motorju pripelje do roba akumulacijskega jezera in mu s prstom

Mirno življenje, 2006



pokaže približno, zdaj potopljeno, lokacijo iskane ulice. K postapokaliptičnemu vtisu ruševin prispevajo oznake na še stoječih stavbah, ki kažejo nivo vodne površine, ko bodo dela končana. Ruševine tako ne bodo imele niti priložnosti pričati o izgubljenem svetu.

Izginevajoče ruševine pa v *Mirnem življenju* (angleški naslov je *Still Life*, kar lahko prevedemo tudi kot tihožitje) spremlja še ena nenavadna vrsta objektov, ki v sicer popolnoma realističen film vnese nadrealistične elemente. Poleg že omenjenega vrvohodca, ki ga opazi Sanming, v prizorih s Hong naletimo na nekakšne NLP-je, ki jih opazi le neosebni pogled kamere. Najbolj osupljiv primer je zgradba nenavadnih oblik, ki sredi filma poleti v nebo kot raketa. Takšne neumestne vložke Jia pripíše nestvarnosti same situacije: »Pogled na ta kraj, z njegovo dvatisočletno zgodovino in gosto poseljenimi soseskami v ruševinah, me je navdal z vtisom, da tega niso mogla narediti človeška bitja. Spremembe so se dogajale tako hitro in v tako velikem obsegu, kot bi jih povzročila atomska bomba ali nezemljani.«<sup>3</sup>

Zhangkejevi filmi pa kljub temu ne govorijo le o razpadu sveta. Poleg svoje apokaliptične imajo tudi delikatno kozmogonično razsežnost. Objekti, ki jih najdemo med razvalinami, nas, pravi Jia, navdajajo s poetično žalostjo, saj v njih vidimo vpisane zgodbe, ki pa jih ne moremo razbrati. Toda ne pričajo le o izgubljenih, ampak tudi o možnih svetovih: »Med oglušujočo tišino in lebdečim prahom je bilo še vedno čutiti trepetajočo barvo, ki je cvetela iz življenja samega, kljub obupu.« Na tem mestu se lahko spomnimo na Gillesa Deleuza, ki je v svojem monumentalnem filozofskem delu o kinematografiji filmu zaupal ravno nalogo, da restavrira izgubljeni stik človeka s svetom. A ne gre za restavrirani humanizem, ki bi na ruševinah znova zgradil svet. Če se lahko izkustva Zhangkejevih junakov vendarle povežejo v nekakšen skupni svet, je to lahko le na podlagi iskanja povezav med ruševinami, atopičnimi objekti, ki so izpadli iz okvira razpadlega sveta.

## Delo in afekt

Izgubiti stik s svetom še ne pomeni relativizacije stvarnosti. Preizkus realnosti v Zhangkejevih filmih opravi delo kot dejstvo, od katerega ne moremo abstrahirati. Čeprav ni nikoli v fokusu njegovih filmov, so pogoji in razmerja, ki determinirajo delo v sodobni Kitajski, vedno navzoči v ozadju glavnih narativnih linij njegovih filmov. Delo te za zmeraj priklene na domačo vas (kot v primeru Sanminga, ki se kot rudar in protagonistov bratranec pojavi tudi v *Peronu*) ali pa ti jo kot migrantskemu delavcu za vedno odvzame (kot Sanmingovim sodelavcem pri rušenju v *Mirnem življenju*, ki se domače province spominjajo le še po naravnih znamenitostih, natisnjenih na bankovcih). Čeprav iz Zhangkejevih filmov težko razberemo, da bi delu pripisoval antropološko esencialnost ali emancipatorični potencial, je položaj delavcev po tržnih reformah in privatizaciji ključna stranska tema njegovih filmov.

Če zgodovino res tvorijo tako dejstva kot fabulacije, je delo (ali brezposelnost) na strani dejstev in realnosti, obenem pa se vpenja v estetsko tkivo realnega. Jia na Xiaodongovih slikah kljub freudovskemu realizmu prikaza delavcev občuduje »posebno vrsto lepote njihovih teles na njegovem platnu«. Prav lepota anonimnih teles, ki jih je zabeležila njegova kamera pri snemanju dokumentarca *Dong*, ga je sprva navdihnila za *Mirno življenje*. Toda estetske realnosti ne smemo pomešati z estetizacijo, ki bi v očeh umetniške duše socialno bedo prikrla z lepoto. V Zhangkejevih filmih ni ne travmatične ekskluzivnosti ne estetskega eskapizma, pač pa njegov ustvarjalni postopek temelji na prenosljivosti poetičnosti in primerljivosti trpljenja.

Realizem Xiaodongovega slikarstva po Zhangkeju preproste dnevne rutine spreminja v poetična slavlja: »Pravzaprav je vsakdo lahko poetičen. Lahko slikate, požete ali plešete, da se izražate. Ko se srečate s poetičnim trenutkom, kakršen je sončni zahod, lahko to v vas zbudi nepopisen občutek. To je oblika poetičnosti, ki jo lahko izkusi vsak.« Zmožnost poetičnosti, torej afektirati in biti afektiran, je univerzalna.

Dong, 2006



Kot pojasnjuje v enem svojih esejev, je prejšnja generacija režiserjev in kritikov hotela historično trpljenje svoje generacije kapitalizirati in povzdigniti v edino resnično trpljenje, ki ga mladina ne more več razumeti. A trpljenje je, kot pravi Jia, enakomerno porazdeljeno. V *Peronu* se srečata bratranca Minliang in Sanming, prvi kulturni delavec, ki svojo kulturno skupino na turneji po provinci počasi transformira v nekakšen eklektičen rock band, in drugi rudar v nemogočih razmerah. Kljub temu da je uspeh benda precej klavrn, je povsem jasno, kdo jo je slabše odnesel. Mlade ljudi s podobnim socialnim ozadjem čakajo zelo različne usode, ki med njih nazadnje ustvarijo prepad, zaradi katerega pristna razmerja niso več mogoča, a film med njihovimi tegobami temu navkljub vzpostavlja povezavo, nekakšno metonimijo afekta, ki njihova izkustva vendarle povezuje v skupni svet.

### Povezave brez odnosov

Metonimija afekta ne zadeva le trpljenja, ampak tudi doživetja lepote in veselja, ki so tudi sama premeščena ali pa implicirajo premestitev. Sanming v *Mirnem življenju* po zgledu kolegov delavcev opazuje naravne lepote Treh sotesk na bankovcu, a s to razliko, da sam stoji pred njo. Ne gre preprosto za to, da bi denar uničeval naravo. Prizor s pogledom Sanminga, ki se mu hkrati razpira tako posnetek v zelo specifičnem mediju kot stvar sama, historizira naravno lepoto, s čimer morda poda edino danes možno pristno doživetje naravne lepote. Spomnimo se lahko na Theodorja Adorna, ki je v *Estetski teoriji* zapisal, da z občudovanjem narave na razgledni točki zdrsnemo v naturalni eskapizem, abstrahiran od zgodovine, s čimer ravno izdamo naravno lepoto.

Izkustvo veselja je pri Zhangkeju pogosto povezano z glasbo. *Peron* je tako naslovljen po v 80. letih popularni rock pesmi, ki po režiserjevih besedah naslavlja občutek čakanja in želje po spremembi. Pesem na svojih nastopih izvaja tudi Minliangova kulturna skupina, ki pod vplivom zahodne pop kulture evolvirava v t. i. Shenzen All-stars Rock and Break-dance Electronic Band. Skupina deluje v času ekonomskega in kulturnega odpiranja Kitajske, a neglamurozne usode članov kažejo, da niso del naracije, ki jo reflektirajo. »Njihovo navdušenje je v ostrem kontrastu z njihovo utesnjeno okolico,« komentira režiser, ki v enem od prizorov plesni oder skupine postavi kar na tovornjak ob zapuščeni cesti. Navdušenje ob prizorih divjega plesa članov skupine ne vodi nikamor, nima cilja zunaj sebe. Možnosti, ki jih na videz odpira, se sproti zapirajo, zaradi česar se intenzivno veselje staplja z melanholičnim brezdeljem.

Režiser prizor, v katerem dve članici skupine kadita na postelji, komentira z besedami: »Melanholija obeh žensk je hitro mimo, kakor tudi njun čas počitka. Jaz pa si želim,



da bi se kamera vrtela še naprej. « A tu ne gre le za deziluzijo. Kot pravi Jia, so hipni trenutki navdušenja ob tovrstnih minljivih čutnih prizorih pogosto navdih, ki sproži narativne linije njegovih filmov. Ravno fiktivna konsistenca filma je tista, ki podaljša poetični izraz ali čutni prizor ter omogoča povezovanje tam, kjer so odnosi prekinjeni. Jia pravi, da ni želel, da bi se protagonista v *Mirnem življenju* srečala, saj sodobno življenje ne omogoča več veliko priložnosti, da bi se poti ljudi zares prekrizale. Prav tako nam prizor pogovora zaljubljenec v *Peronu* kaže zdaj fanta in zdaj dekle, medtem ko je drugi skrit za obzidje. Kamera nam ne pokaže obeh hkrati, kar že daje slutiti, da njuna skupna zgodba ne bo imela srečnega konca.

A tako kot se med ruševinami še vedno dviga življenje, se tudi v odsotnosti odnosov povezujejo trenutki, ki so izpadli iz strukturiranega časa. Zhangkejevih filmov in sveta njegovih junakov ne držijo skupaj naracije in relacije, ampak povezave med temi osamelimi afektivnimi trenutki in atopičnimi objekti. Metafora vrvohodca med ruševinami označuje takšno negotovo povezavo, ki kljubuje odsotnosti odnosov; je ne nazadnje metafora za metonimijo, figurativno povezavo, ki v mediju fikcije vzpostavlja bližino med ostanki razpadlega sveta. **E**

<sup>1</sup> Kjer ni navedeno drugače, citate iz intervjujev in esejev režiserja povzemamo po knjigi Jia Zhangke: *Jia Zhangke Speaks Out: The Chinese Director's Texts on Film*. Los Angeles: Bridge21 Publications, 2015.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, »Čas, pripoved, politika«, prev. Rok Benčin, *Filozofski vestnik*, XXXV/1, 2014, str. 167–168.

<sup>3</sup> Andrew Chan, »Interview: Jia Zhang-ke«, <https://www.filmcomment.com/article/jia-zhangke-interview/>.