

GO WEST, YOUNG MAN!

»Mnogo Kitajcev hoče v bogato Ameriko«, je pred kratkim na zadnji strani oznanilo ljubljansko Delo. Če vprašate filme, potem to seveda ne drži. V filmu **Zbogom, moja konkubina** imate v triurnem velikem planu vsekozi milijardo Kitajcev, izmed katerih pa nihče niti za hip ne pomisli, da bi odšel v Ameriko. »Vsi Rusi hočejo v bogato Ameriko«, bi se moralo glasiti Delovo oznanilo. Vse polno je namreč ruskih filmov, ki mislijo, da bodo publiki simpatični že s tem, ker po njih ves čas pešajo junaki, ki jim po glavi roji le misel na beg v Ameriko. Če vas ne odbije že junak, ki ves čas misli le na to, kako bi zbežal, potem vas utegne zgroziti spoznanje, da so to le junaki, ki ne morejo postati zvezde niti v svoji domovini, kaj šele v Ameriki. Vzemite, denimo, film **Doubadouba** (Alexandre Khvan), v katerem nas nadebudni & močno frustrirani scenarist dve uri & dvajset minut gnjavi s svojo polomljeno, neuspešno kariero, niti za trenutek pa ne počne ničesar, kar bi lahko njegovo delo — ali pa kariero — izboljšalo (nobene knjige ne prebere, nobenega filma ne pogleda). V Ameriki lahko vsakdo postane zvezda, v Rusiji pa lahko vsakdo postane filmski junak, kar je večja katastrofa. Le zakaj bi navsezadnje človek odhajal v Ameriko, ko pa lahko nič ne počne že kar v Rusiji?

CANNES JUNIOR

intervju

ZBOGOM, MOJA KONKUBINA

BAWANG BIE-JI



režija:

Chen Kaige

scenarij in dialogi:

Lilian Li, Lu Wai

fotografija:

Gu Changwai

glasba:

Zhao Jiping

igrajo:

Leslie Cheung, Zhang Fengyi, Gong Li

Kitajska, 1993

2^h50'

UBINA



Kdaj ste si nazadnje zapomnili kako enovrstičnico iz tega ali onega filma? Če ste nazadnje gledali **GWTW**, potem se morda spomnite Gableove enovrstičnice: *“Frankly, my dear, I don't give a damn.”* Če ste nazadnje gledali kako izmed epizod v življenju umazanega Harryja, bodisi **Dirty Harry**, **Enforcer**, **Magnum Force**, **Sudden Impact** ali pa **The Dead Pool**, potem vam zanesljivo še vedno ne gre iz glave njegov *»Make my day«*. Če pa ste nazadnje gledali film **Passenger 57**, potem ne boste pozabili Snipesovega snacka *»Always bet on black«*. Kdaj je enovrstičnica dobra? Stvar je enostavnejša & precej manj mistična, kot se zdi na prvi pogled: dobra enovrstičnica je namreč kot katerikoli glasbeni *hit* — morate jo prepoznati, z drugimi besedami, morali ste jo že slišati, ali s še bolj drugimi besedami, junak, ki jo izreče, vam jo mora suniti izpred nosa, potemtakem iz vaše reakcije, na katero vas je sam pripravil. To, kar hočete reči vi, izreče pač on. Gledalčeva identifikacija z dobro enovrstičnico je tako močna & samoumevna le zato, ker bi moral tam, kjer stoji enovrstičnica, stati sam gledalec. Dobra enovrstičnica vedno pade tedaj, ko junaku, ki jo izreče, ne preostane nič drugega: kaj navsezadnje še preostane Clarku Gableu po vsem, kar mu je storila Scarlett, kaj preostane Clintu Eastwoodu po vsem, kar je storil ta ali oni delinkvent, & kaj sploh še preostane Wesleyu Snipesu po nasprotnikovih napaki? Le kaj, če ne prav to, da nas preseneti z enovrstičnico, ki smo jo hoteli izreči mi sami. Koliko enovrstičnic potrebuješ za film? Koliko za dober film? In do kakšne dolžine ima potem sam film pravico? *»Koliko udarcev moraš dobiti, preden postaneš zvezda«*, namreč trpeče & precej užaljeno, v resnici seveda kot bi bral naše misli, dahne deček v filmu **Bawang Bieji (Zbogom, moja konkubina)**, letošnji so-dobitnik canneske **Zlate palme**. Koliko? 400? Pri triurnem filmu je mogoče sicer vedno podvomiti, da režiser na gledalca ni mislil, toda če vas udari z dobro enovrstičnico, potem lahko traja tudi tri ure — na vas je vendarle mislil, si mislite, ko vsem tistim udarcem, ki jih v igralski šoli prejmeta dva Kitajčeka, ne znate izmeriti dometa, & ko vas razsvetli šele svarilo, da deček že pri desetih ve, da bo postal zvezda — in da v zvezi s tem ne bo mogel nič storiti. Seveda, Chen Kaigejev film **Bawang Bieji** predstavlja triurni (+ enovrstičnica), zelo epski (oceani časa so za nami), zelo, zelo spektakularni (za vsakim detajlom se v globini polja dela zgodovina) & zelo, zelo, res zelo piktoreskni (iz vsakega kadra bi lahko

naredili razglednico) pohod skozi dvainpetdesetletno kariero Kitajske (1925—1977) & dveh hiper-zvezdnikov *Pekinške opere*, te spektakularno stilizirane kombinacije petja, plesa, recitiranja, *state-of-the-art* akrobatike, bombastičnih kostumov & kabuki maškarade. Kitajska se v teh dvainpetdesetih letih kar nekajkrat dramatično spremeni, od A do Ž, tako da njen politični *Kdo je kdo* vsakič znova postane *ready-made* rolo-dex vodov smrti, ki pridejo z novim jutrom. Ali pa nočjo. Režimi se v krvi izmenjavajo kot v kaki stari, že stokrat videni postavitvi *Pekinške opere*. Glave se kotalikajo, nemočno, predano & zvesto, kot da so le del akrobatske točke. In proletarijat se vsakič evforično zgnete na ulice, kot da je tam tudi res kaj videti. Ali pa doživeti. Cesarji pridejo & grejo. Japonci pridejo & grejo. Kuomintangovci pridejo & grejo. Komunisti pridejo & nekoč bodo očitno odšli. Ali pa ne. Toda *Pekinška opera* — ta pravadna anticipacija filma — stoji tam vsem tem velikim spremembam navkljub. Njeni junaki so zvezde stalnice vsakega novega režima. Vsake nove elite. In vsakega novega proletariata. Prihajajo novi ljudje, nove generacije, nove fronte, nove koalicije, toda zvezdnik *Pekinške opere* ostane zvezdnik. Ko človek tam postane zvezda, ostane zvezda za vse večne čase. Ko človek tam postane zvezda, mu je vseeno, kdo sedi v mraku dvorane. Ali pa v mraku zgodovine. Ko človek tam postane zvezda, ne more nikoli več postati človek. Niti mu tega ni več treba. *Koliko udarcev mora dobiti zvezda, preden spet postane človek*, je nikoli izrečeno vprašanje tega filma o dveh dečkih, ki ju zvezdnštvo čaka šele na koncu sadističnega *drilla*, bolj podobnega prevzgoji človeka kot pa vzgoji igralca. Otroke, ki naj bi svoje kariere nekoč zaprašili po *Pekinški operi*, namreč najprej zaprejo v posebne šole z različnimi imeni kot, denimo, *Akademija sreče*, v katerih se potem pod delikatno strahovlado grizlijevskega & avtoritarnega tutorja učijo Čigre«, obvladanja telesa & duha & karizme, ki se je nekoč preprosto ne bodo več mogli znebiti. Kdor se ne nauči Čigati«, ta itak sploh ne bo preživel. Kdor se nauči Čigrati«, bo večni. In do konca tega tobogana torture, terorja, askeze, trpinčenja & mazohizma pridejo res le redki otroci, ki so že v osnovi — kot se pač za zvezde spodobi — le deklasiranci brez korenin, pogostokrat prav brezdomni & brezimni sinovi prostitutk. Popolna anonimnost je pač — tako kot v Hollywoodu — najboljši nastavek za rojstvo zvezde, pa tudi sicer se zvezde tu ne rodijo, ampak jih *naredi* ekspertna mašina, bolj hollywoodska od hollywoodske & bolj visceralna od kateregakoli še tako komunističnega pranja

možganov. *Akademija sreče* otroka izšla za eno vlogo, ki jo bo potem igral vse življenje. Ne glede na potrebe. Ne glede na nove vloge, ki jih bo prinesel čas. Ne glede na čas. Ne glede na vse. Ne glede na življenje. Ne glede na ne glede. Bolj hollywoodsko od Hollywooda, nekaj potemtakem, o čemer je Hollywood vedno sanjal. In film **Bawang Bieji** ni nič drugega kot zgodba o ljudeh, **zvezdah Pekinške opere**, ki se ne morejo več spremeniti. In ki jih ne more nič več spremeniti. Niti sama *Pekinška opera*. »Veš, tak si, kakršen sem bil jaz, ko sem bil mlad, jaz pa sem tak, kakršen boš ti, ko boš star«, je rekel Godfrey Tearle mlademu pilotu Hughu Burdenu v Powellovem vojnem filmu **One of Our Aircraft Is Missing**, s čimer je seveda zgolj povzel dilemo, ki jo bo Michael Powell potem razrešil v odličnem filmu **The Life and Death of Colonel Blimp**, v tej klasični zgodbi o reakcionarnem britanskem oficirju, ki ostaja vsem spremembah sveta navkljub vseskozi isti — ne more se več spremeniti. Na Kitajskem bi postal zvezda *Pekinške opere*.

MARCEL STEFANČIČ, JR.

Če je tajvanski film **Mojster marionet** razglasil, da je življenje lutkovna predstava, ki jo režira nam neznani bog, potem je s tem razglasom zakrpal razliko med realnim in fiktivnim ter tako transcendiral vse nesporazume, konflikte in težave, ki jih lahko povzroči soočenje teh dveh horizontov realnosti. In če je vse gledališka predstava, prezentacija ali, bolje, reprezentacija volje nekoga drugega, preprosto boga, potem človeku ali človeški marioneti ne preostane drugega, kot da kontemplativno, distancirano in celo ironično sledi svoji predestiniranosti. Toda kaj se zgodi, če vero v fiksijsko realnost kot edini eksistencialni okvir ogrozi in nagrize banalna stvarnost in še posebej dva njena najbolj profana vidika, ki se jima pravi seks in politika? Zgodi se film **Zbogom, moja konkubina** kitajskega režiserja Chen Kai-geja, zgodi se vročična melodrama v trikotniku med dvema moškima, zvezdnikoma kitajske opere, in poklicno prostitutko, nekakšno kurtizano, zgodi se srečno-tragično ljubezensko razmerje med »večno«, skoraj sakralno umetnostjo in »trenutnim« politično-ideološkim aparatom, razmerje, ki pozna le platonsko ali perverzno vznesenost oziroma krvoločno sovraštvo.

Film **Zbogom, moja konkubina** je zgodba o dveh igralcih kitajske opere od dvajsetih pa do sedemdesetih let našega stoletja, zgodba o odraščanju in špartanskem



šolanju dveh bodočih zvezd, zgodba o ljubezenskem razmerju v operni predstavi, kjer moški igra žensko vlogo in se potem to razmerje prevaja v latentno homoseksualno navezanost, se pravi, da se ljubezen iz fikcije neposredno prestavlja v realnost in se tako brišejo meje med postulatoma dveh različnih realitet, potem je to zgodba o prostitutki, ki zamaja navidezno skladnost med artificialnim in stvarnim, in nenazadnje je to zgodba o odnosu med umetnostjo in zgodovino, natančneje med tolikokrat problematično kitajsko opero in oblastniškimi ideologijami moderne kitajske zgodovine, zgodba, ki kontraverznemu političnemu kontekstu postavlja opero kot edinega možnega despota.

Velikokrat se omenja, da je Chen Kaige s filmom **Zbogom, moja konkubina** ustvaril pendant Bertoluccijevemu **Dvajsetemu stoletju**. Ta primerjava seveda vzdrži le ob upoštevanju t. i. zunanjih dejstev, ki so: na tematski ravni zajeti emblematično mašinerijo moderne zgodovine in jo pri tem predstaviti skozi optiko intimnega razmerja, na formalni ravni pa zastaviti filmsko pripoved na obrazcih klasičnega realističnega filma, ki pogojno zagotavlja univerzalnejšo komunikacijo. In ker je bil v obeh primerih v igri ameriški kapital, velja te zahteve razumeti tudi kot »hollywoodski« diktat. Toda če se je **Dvajseto stoletje** godardovskega učenca izkazalo za spodletelo podjetje, saj je presojsnost forme izkoristil za politično favoriziranje, potem se je Chen Kaige, ko je politiko postavil kot marionetni podaljšek, tej pasti elegantno izognil. V filmu **Zbogom, moja konkubina** je politična realnost predstavljena kot potencialna konstruktivna ali destruktivna kulisa, toda kulisa, ki s svojim totalitarnim oblastnim ali perversnim seksualnim potencialom ne more ogroziti umetniškega, zgodovinsko kondicioniranega dejanja. Takšen tematski zaris tudi presojsne forme, ki naj bi bila pogojni podložnik določenim političnim interesom, ni zaigral v imenu kakšne deklarativnosti, ampak jo je vnovčil kot posrednika izjemno občutljive, skoraj bolesterne emocionalne naravnosti. V tem pogledu pa vladajo veliki, večji ali pa največji plani. Plani, ki prenašajo trepetanje obraza, trepetanje, ki je trepetanje v svetu realnosti izgubljene duše. Če je film **Mojster marionet** segel do ameriškega plana, da bi predstavil kitajsko filozofijo človeka lutke, potem je film **Zbogom, moja konkubina** gradil tudi na velikih planih, da bi na čustveni ravni izpostavil kritični trenutek, ko se vehementnost teatra sreča z demonsko realnostjo.

SILVAN FURLAN



GONG LI

*Ko pride Douzi, eden izmed obeh glavnih junakov filma **Zbogom, moja konkubina**, v igralsko šolo, ga ostali gojenci zaradi njegovih dekliških potez skoraj linčajo. Reši ga šele močnejši, rahlo mačistični & svojeglavi Shitou, ki postane zato v Douzijevih očeh junak, objekt njegovega neizmerne občudovanja & romantične afekcije. Prav zaradi njegovih dekliških potez bodo iz Douzija v Pekinški operi naredili ženski lik, medtem ko bo Shitou razumljivo utelesil lik mačističnega militarista. In ti dve vlogi bosta potem kakopak igrala vse svoje življenje, v vseh predstavah, tudi v starodavni predstavi **Zbogom, moja konkubina**. Njuna petdesetletna romanca je le epska inačica **Igre solz**. Nič je ne more spremeniti. In tudi sama ne more nič spremeniti. Vse spremembe — brutalni padci starih režimov & križarski pohodi novih režimov — se ju ne dotaknejo. Shitou, zdaj z umetniškim imenom Duan Xiaolou, pa ostane militaristični macho, Douzi, zdaj z umetniškim imenom Cheng Dieyi, pa njegova zvesta konkubina. Je tu sploh prostor za žensko? Za krasotico Gong Li vedno, drugače rečeno, tam, kjer se zdi, da za žensko ni več prostora, vedno pride Gong Li, fatalno lepa femme, po klasifikaciji ameriške revije *People* ena izmed petdesetih najlepših žensk na svetu (po klasifikaciji revije *Ekran* tudi!), tokrat v vlogi kurtizane, ki povsem zasvoji Shitouja. V filmu **Glinasti vojščaki** je pred leti zasvojila cesarjevega fanatičnega & absolutno vdanega bodyguarda, z drugimi besedami, Gong Li s svojim prihodom podre hiper-moško romanco. Podobno kot v filmu **Zgodba o Qiu Ju**, ki je lani osvojil beneškega Zlatega leva: Gong Li se vmeša v moški svet, v funkcioniranje sodišča & Zakonov, v ultimativni medmoški obračun. V filmu **Zbogom, moja konkubina** se vmeša v ultimativno moško romanco, v kateri en moški igra moškega, drugi pa žensko, potemtakem v svet, v katerem dobesedno res ni prostora za žensko. Njihov dolgoletni trikotnik je sicer popolnejši od najbolj dialektične kitajske triade, najčistejša inačica Pekinške opere, toda njihov propad je najčistejša inačica soap-opere: Shitou se namreč na zaslišanju pred gardisti kulturne revolucije obeh svojih žensk — Douzija & Gong Li — melodramatično, akoprav katastrofično odreče. Njen prihod redefinira moški svet & ga obenem pahne v katastrofo — tudi v filmih **Glinasti vojščaki** & **Zgodba o Qiu Ju**. Ko se pojavi Gong Li, lahko moški le spoznajo, da so krivi za svojo moškost, in narobe, vsak film, v katerem igra Gong Li, je le film o impaktu njene lepote & fatalnosti. Njen prihod vedno ogrozi buddy-buddy formulo. Dajte jo v reklamo za Clio & slogan lahko skoraj obdržite — kaj sploh še preostane moškim?*

MARCEL STEFANCIĆ, JR.