

SVET KOT JEČA

SPOZNAJTE SVET, NE DA BI ZAPUSTILI PEKING. TAKO PRAVI REKLAMNI SLOGAN SVETA, ZABAVIŠČNEGA PARKA V PREDMESTJU PEKINGA, SVETA V MALEM, GALERIJE GROTESKNIH PONAREDKOV SVETOVNIH ZNAMENITOSTI, KJER NEWYORŠKA DVOJČKA ŠE VEDNO STOJITA, DRUŽBO PA JIM DELATA BIG BEN IN TAJ MAHAL. ILUZIJO GLOBALNE VASICE VZDRŽUJE SKUPINA ARTISTOV, KI ZA TURISTE VSAK DAN UPRIZARJAJO BARVITE, A BANALNE SPEKTAKLE ODDALJENIH KULTUR, HKRATI PA SO IZTRGANI IZ LASTNEGA SVETA.

NIL BASHAR

Svetovi, ki jih obiskujejo prvi trije – štirje, če smo natančnejši in zraven prištejemo še redko omenjeni in predvajani študentski prvenec *Xiao Shan Goes Home* (Xiao Shan Hui Jia, 1995) – filmi Jiaja Zhangkeja, so svetovi v izgradnji, svetovi, kjer se na ruševinah maoizma in kulturne revolucije gradi »nova« kitajska družba. Za fasado »novega« se seveda skriva zgolj nerafinirana (in stara) oblika poznega zahodnega kapitalizma, ki pa je v kitajski različici projekt faraonskih ambicij, eksperiment socialnega in političnega inženiringa brez primere. Redkokateri filmski ustvarjalec ima dandanes bolj neposreden dostop do »zgodovine v nastajanju«, do obsežnih sprememb v družbi – a tudi njenih notranjih nasprotij – kot kitajski filmski avtor. In bolj kot karkoli drugega je ta možnost pričevanja tisti imperativ, v katerem se rojeva kinematografija Jiaja Zhangkeja in mnogih drugih sodobnih avtorjev »postgeneracije«, ki so – v nasprotju z uveljavljenimi imeni »pete generacije« (Zhang Yimou, Chen Kaige itd.) – ostali zvesti kritičnemu avtorskemu pogledu. Pomembnost te generacije postaja nemara primerljiva z nekim drugim poglavjem filmske zgodovine, vrenjem evropskega neorealizma: podobno kot pri slednjem je gibalo te nove senzibilnosti (zlasti v Jiajevem delu) v prvi vrsti praktičen pristop, določena estetska paradigma, s katero je mogoče beležiti in misliti spremembe družbenih razmerij. Sorodnost se nenazadnje izriše tudi v uporabi tehnologije, tako v smislu »demokratske obljube«, ki jo prinaša digitalizacija, kot tudi v posledičnem osvobajanju podobe od zahtev naracije in odrekanju prvenstva montaži, pogosto v korist preiščene rabe daljših prizorov ter kompleksnih mizanscen (za katere se v opusu Jiaja zdi, da živijo povsem svoje življenje). Imena, ki jih Jia navaja kot vzornike, so nenazadnje dovolj zgovorna: De Sica, Rossellini, Bresson in Hou. S takšnimi simbolnimi očeti lahko nastane kino, ki je obenem humanističen, izprašujoč, poetičen, luciden in transparenten, a hkrati zavezan sodobnosti, odprtega duha, nikoli dokončen.

Specifična raba tehnologije hkrati umešča Jiajevo delo v nepričakovane kontekste: zmotno namreč prevladuje – kot se zdi – ideja, da so nezahodne kinematografije predvsem zavetišče, kjer film ohranja tradicije humanizma in klasičnega avtorstva, še več, da ponujajo zrcalo, ki ohranja izgubljene tradicije zahodnega filmskega modernizma. Redkeje pa uvidimo, kako so prav te kinematografije pogosto tudi žarišče invencij v govorici filma (zlasti v primerih kinematografij, kot so japonska, kitajska, filipinska ...). Paleta Jiajevih stilističnih in avtorskih strategij je zatorej pomembno razumeti tudi kot zavestno raziskovanje zmogljivosti filmske govorice, ne pa kot nekakšno naturalizirano obliko določene kulturne estetike, ki bi kar sama od sebe narekovala poseben »umetniški« stil. V primeru *Sveta* (Shijie, 2004) se hkrati zdi, da je vloga digitalne rabe iz omenjenega »gibala demokratizacije« prerasla v samostojno kritično filmsko obliko: neposrednost, cenenost in instantnost digitalnega postajajo v pravih rokah orodje filmske govorice, ki temelji na dialektični napetosti med lastno »tujostjo« in »organsko« (romantično) idejo kinematografske izjemnosti, njene forme ter ekonomije.

Posebna občutljivost za vprašanja in odgovore – ki jih zastavlja in ponuja nova tehnologija – pa se pri Jiaju hkrati prelija tudi v samo filmsko besedilo, pogosto na usoden in tragikomičen način: junaka v *Xiao Wu* (1997) pokoplje odzivnik, ki se oglasi v napačnem trenutku – med njegovo žeparsko rutino na ulici. Kljub nesreči, ki jo prinaša »nova« tehnologija, je ta za junaka vseeno postala življenjskega pomena – po aretaciji si želi le prebrati sporočilo, ki mu ga je poslala njegova nesojena ljubezen. Podobno ključno vlogo igra tehnologija tudi v *Svetu*, kjer postane komunikacija prek kratkih sporočil eno osrednjih gibal pripovedi – v obliki kratkih animiranih pasaž, ki oglašujejo vznemirljivo možnost »oddaljene bližine« ter nezavezujočo prostost odnosov, ki jih omogoča tehnologija. Jiajeva kritika komunikacije je tukaj dvodelna – ne le da tehnologija ponuja iluzoren izhod iz siceršnje ekonomske

in politične ujetosti protagonistov, ki sanjajo o odhodu, potnih listih, letalih, temveč je tehnologija postala tudi *de facto* instrument kolonizacije imaginarnega. Idealizirani svet »mobilnosti« se sanja kot vznesena in nematerialna pravljica neskončne prostosti, za katero se skriva resnični svet »imobilnosti« in konkretnih, nepremostljivih meja.

Onkraj tehnologije je *Svet* predvsem film o družbenih nasprotjih in ljudeh, ki se znajdejo v kolesju sprememb. Na tematski ravni se srečujemo s številnimi stalnicami Jiajevega opusa, ki problematizirajo družbene odnose v obdobju tranzicije. Izpostavljena sta ekonomska razseljenost ter odtujitev in z njima povezano sesutje tradicionalnih družbenih temeljev, zlasti družine: že v Jiajevem prvencu, *Xiao Shan Goes Home*, se Wang Hongwei, avtorjev ikonični antiheroj, želi med prazniki iz Pekinga vrniti domov na deželo, k družini, a se sooči z eksistencialnimi težavami, ki mu prekrizajo načrte. V *Xiao Wuju* se naposled prikladi do doma, le da bi se dokončno sprl s starši, ki se mu odrečejo. Zhao Tao, glavna junakinja *Sveta*, je v mnogočem ženska različica Wang, slabo adaptirana, trmoglavega in od tesnobe načrtega luzerja, ki se želi skozi življenje prebijati pod svojimi pogoji in ki nikakor ne pristaja na anomalije novega časa, dokler sam ne postane motnija, zapreka napredku. Zhao je podobno »neprilagojena«, ker kljub svoji frivolni in izpraznjeni površini intimno vztraja pri »arhaičnih« vrednotah in duhu solidarnosti – medtem ko se njene prijateljice oportuno predajajo priložnostim (ena izmed njih skoči v posteljo z direktorjem in na koncu napreduje v upravnico ansambla), so njena visoka pričakovanja in integriteta vzrok, da na koncu »izpade iz igre«. Ne le da zavrača materialne priložnosti, ki se ponujajo, zavrne celo svojega fanta Taishenga, ko ji ta ni pripravljen obljubiti absolutne zvestobe in jo naposled tudi dejansko prevara.

Svet je tudi pripoved o ponaredkih, o ponarejenih krajih in o ljudeh, ki se bodisi odločijo postati ponaredki tudi sami ali pa – nasprotno – tako kot Zhao,



zavrnejo priložnosti in narek okolice in (p)ostanejo radikalno avtentični, celo tako zelo, da jih to stane življenja: postanejo subjekti zgodovine in ne le surovina biopolitike, ki jo je mogoče oblikovati v standardizirane potrošnike in upravnike. Ta zavrnitev in njene usodne posledice so značilni za Jiajeve protagoniste, razumemo pa jih lahko le kot etične investicije v sicer razvrednotene odnose: žeparja, denimo, v resnici že prej pogubijo njegovi trmoglavi etični zadržki. V družbi, kjer vsi pospešeno kradejo na veliko, obvelja njegova majhna kraja za nezaslišano neumnost – če bi se »spametoval« in namesto z rokami pričel delati (si prisvajati) z glavo, bi tudi sam zagotovo uspel. Njegovo žeparsko znanje postane odvečno in pogubno, a pogubno je lahko tudi nepoznavanje »obrta«: junaka *Neznanih užitkov* (Ren xiao yao, 2002), oborožena roparja po sili razmer, ki se inštruirata z gledanjem *Šunda* (Pulp Fiction, 1994), postaneta poslednji, ironični žrtvi nove ekonomske konfiguracije, kjer ni več prostora niti za »profesionalca«, ki se ravna po lastnem etičnem kodu, še manj pa za neveščega »amaterja« – oba pokoplje nepripravljenost/nezmožnost, da bi svoja dejanja prevedla v razmerja tržnega kapitalizma.

Peron (Zhantai, 2000) je edini Jiajev film, kjer se zdi, da je mogoče tranzicijo preživeti brez etičnih popuščanj: glavna protagonistka se na koncu popotovanja skozi ruševine ideološko bankrotirane družbe uspeša združiti in preživeti, a za ceno obljubljenе emancipacije. Preživetje je mogoče takrat, ko se umaknemo v zavetje celote tradicionalnih družbenih struktur, poroke, družine, produkcije otrok ... A le težko je reči, ali je to, kar svojim junakom ponuja *Peron*, dejansko tudi rešitev: je skromna in nestalna sreča, ki jo par najde v zavetju drug drugega, vredna upanja, ali je nasprotno, njuno intimno zavetišče le ujetost v primež novega gospodstva,

prav tistega, v katerega so ujeti prebivalci *Sveta*.

Rečemo lahko, da prav *Peron* in *Svet* skupaj predstavljata celotno podobo tranzicije kitajske družbe, ko zajemata »nastanek« posameznika, iztrganega iz kolektivismu in domnevno brezrazredne družbe ter njegov »konec« znotraj novega režima simulakrov in etičnega relativizma. Solidarnost in komunalnost potujoče skupine umetnikov iz *Perona* sta v *Svetu* le še cenen spominek, ki ga je mogoče prodati turistom; na njuno mesto stopa darvinistično tekmovanje »osvojenih«, a dezorientiranih posameznikov. In če kje, se subtilnost, s katero Jia opisuje to diametralno preobrazbo, najlepše vidi v spreminjanju pomena prostora in časa, ki ju naseljujejo njegovi junaki. *Peron* je magistralno delo iskanja »izgubljenega časa«, v katerem prihodnost le počasi pronica skozi oklep preteklosti – sedanjost je takorekoč za svojim časom; aspiracije protagonistov so povezane s čimprejšnjim prihodom »novega« in izbrisom »starega«. Svet, ki nastaja, je svet nakopičenih slojev in zapisov časa, bizarnih kontrastov in prelamljanj. V *Svetu* pa je prihodnost evidentno že nastopila – nakopičeni sloji preteklosti so že skorajda prekrili »stari« svet, resnična preteklost in spomin obstajata le še v razpokah – v hotelski sobi, na gradbišču, v zakotni ulici ... Hrepenenje za časom se preusmeri: junaki *Sveta* so očitno izgubili prostor, ali bolje rečeno, trčili so ob njegove meje, ob nevidne zidove. Zabavišni park svetovnih čudes je ječa, znotraj katere se zdi, da čas nima več pomena – hrepenenja ujetnikov so povezane s potovanjem in mobilnostjo, resničnimi komoditetami »nove« Kitajske.

Ob determinantah, ki urejajo Jiajevo vizijo sveta, hitro naletimo na moreče vprašanje: je solidarnost smiselna, imajo medčloveški odnosi pomen onkraj efemernih socialnih potreb, ki jih tako zlahka izpolnjujejo, a nikoli

zares ne izpolnijo – je možno ostati človek, obkrožen s simulakri in vsakdanjim izkoriščanjem? Vprašanje je še toliko bolj neznosno, ker Jia usod svojih protagonistov, prebivalcev *Sveta* in drugih, ki prečijo njegove filme, prihajajo in odhajajo, ne izkorišča za hitro uporabne moralne poduke, temveč za bogato in mnogoglasno fresko, v kateri je mogoče razbrati recipročnost menjav in določene ekonomije življenja. Fatalizem *Sveta* je tako dvoumen in pogosto ironičen; Rusinja Ana kljub ponižanju (ali prav zavoljo njega) uresniči svoj načrt in se odpravi v iskanje svoje sestre; oportunitizem plesalk je sicer le naravni podaljšek njihovih predvidljivih ambicij, a hkrati tudi način preživetja. Tudi ko recipročnost postane dejanska in neizprosna – ko v nesreči umre Taishengov mladi sorodnik s podeželja, gradbeno podjetje njegovim staršem »kompenzira« izgubo z mizerno odškodnino –, je nekomu drugemu uspelo, denimo Taishengovi priležnici, ki zapusti državo, da bi se v Parizu pridružila svojemu možu.

Prav zaključna gesta filma, bedna in dostojanstva oropana smrt obeh protagonistov, morda ena najokrutnejših, kar jih je zadnje čase sproduciral film, na določen način vsebuje idejo radikalne emancipacije. Telesi, ki se v času življenja nista zmogli povezati v kaj več kot komajda stabilno molekulo, na koncu postaneta prav to, nerazločna, zamenljiva (stežka je mogoče ugotoviti, katero truplo pripada komu) in zadušena gmota, odpadek razvoja, ki v medlem soju siromašnega predmestja, strupenih tovarniških hlapov in plesnivih zidakov prispe domov, v tisto »resničnost«, s katero se hrani parazitska simulacija *Sveta*. Upanje *Sveta* preostane kot upanje ničelne točke, upanje *Pekinga v letu nič*: v smrti življenja vselej postanejo resnična, prostorska in časovna, njihova zavrnitev pa je dejanje absolutne in nedeljive solidarnosti.