

jia zhangke

in kitajska "pocestna" generacija

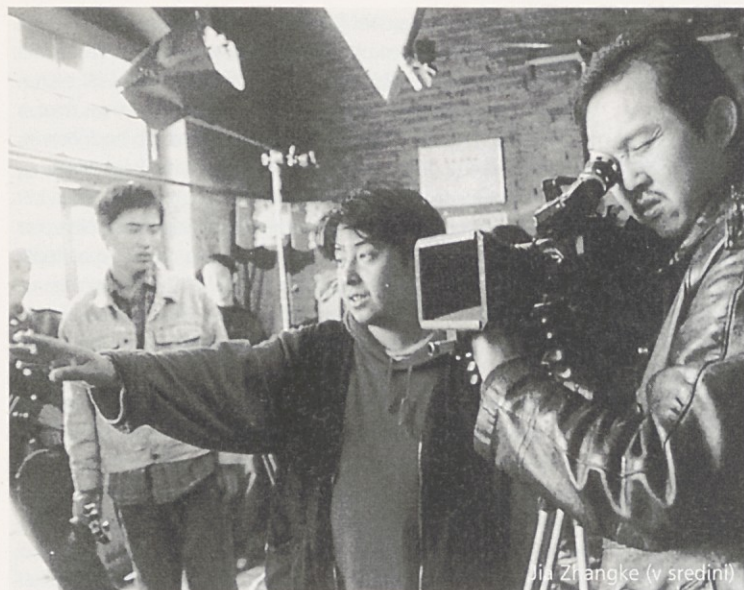


Dvanajst let je že od sramote na Trgu nebeškega miru, ko se je kitajska komunistična oligarhija odločila za krvavo daritev in pred očmi celega sveta s tanki pomendrala svojo mladino, svojo prihodnost. To je nova točka nič kitajske zgodovine (podobno kot za Zahodno civilizacijo holokavst ali za Japonce Hirošima in Nagasaki), h kateri se svet vrača vsako leto, Kitajci pa vsak dan. To je tudi simbolna točka kitajske politične stvarnosti, na kateri se sleherni dan manifestirata tako moč oblasti kot neuničljivost upora. Mimo "iger" politične moči ter socialističnih idealov, strnjenih v parole, ki visijo nad mestom in deželo, pa nezadržno prodira logika kapitala, ki velika kitajska mesta na čelu s Pekingom spreminja v svetovne metropole in centre svetovne trgovine. Politična in ekonomska higiena narekujeta pregledno arhitekturo in čiste ulice, na katerih so boemi, klošarji, žeparji, skratka kakršnikoli posebneži ali drugačneži enako moteči in nesprejemljivi kot politični uporniki. Med ti dve zgodbi o uspehu so razpete vse številnejše osebne in družinske tragedije, ki jih pred vsako zoro skrbno odplakne mestna komunala.

To je rodna gruda nove generacije kitajskih umetnikov, v našem primeru seveda filmarjev, ki bo v filmski zgodovini obveljala za šesto generacijo. Za razliko od predstavnikov t.i. pete generacije (Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang in drugi), ki so družbeno kritiko zavijali v forme zgodovinskih spektaklov in dram ter jih povečini postavljali na podeželje, ostaja po-tiananmenska generacija v svojem prostoru in času, v svojem okolju, na svojih ulicah, svoje zgodbe pa pripoveduje pretežno v formah surovega realizma. Vodilni predstavnik kitajskega novega vala je *enfant terrible* Zhang Yuan (njegov film *Vzhodna palača, zahodna palača* (1997) je med drugim prejel nagrado vodomec na 9. LIFFu, Kinoteka pa je prikazala njegov dokumentarec *Vesela angleščina*), prav tako sta nam znana tudi Liu Bingjian (*Moški moški, ženska ženska*, 2000) in Ju An Qi (*Močan veter v Pekingu*), z lepimi mednarodnimi uspehi ter predvsem odličnimi filmi pa se lahko pohvalijo Zhang Ming (*Deževni oblaki nad Wushanom*), Lu Yue (*Gospod Zhao*), Wang Shuo (*Oče*), Wang Quanan (*Lunin mrk*), He Yi (*Poštar*), Wang Xiaoshuai (*Vietnamsko dekle*) in še kdo. Jia Zhangke sodi med najmlajše in najprodornejše avtorje te generacije.

"Pocestna" generacija snema svoje filme neodvisno od državnih studijev in fondacij, ki so doslej s politiko navidez liberalne cenzure nadzorovali celotno kitajsko filmsko produkcijo. Predstavniki šeste generacije, po ocenah poznavalcev naj bi štela že prek šestdeset režiserjev in režiserk (od tega je vsaj polovici svoje filme že uspelo pretihotapiti na Zahod), svoje prvence praviloma snemajo brez proračuna, z ekipo prijateljev pred in za kamero, toda praviloma na filmski trak, kar je presenetljivo. Prevladujejo pocestni igrani filmi v duhu modernega neorealizma ali razpuščenega hiperrealizma ter komorne drame, nov veter pa je zapihal tudi v dokumentarnem filmu. Na Kitajskem so ti filmi nezaželeni, zato javno praktično ne obstajajo; obsojeni so na omejeno, bolj klubsko distribucijo. Prvi cilj mladih kitajskih filmarjev in filmark je zato pretihotapiti kakšno

vlado škafar



Jia Zhangke (v sredini)



Stric Wu

filmsko kopijo na Zahod in upati, da bo tam našla svoje občinstvo, predvsem pa primerne distributerja, ki bo film popeljal po svetu, avtorju pa omogočil sodelovanje s tujimi producenti. Najvidnejši predstavniki šeste generacije so tako že svoje druge filme snemali izključno za tuj denar, čeprav tematika in lokacije v glavnem ostajajo Kitajske.

Jia Zhangke je prototip kitajskega filmarja v teh razmerah. Vsestranski umetnik (rojen leta 1970 v Fenyangu) je svojo pot začel kot slikar in romanopisec, potem pa v stiku s filmom prepoznal svoj pravi umetniški izraz. Leta 1995 je v mladostni neugnanosti ustanovil Mladinsko eksperimentalno filmsko skupino, prvo neodvisno organizacijo za filmsko proizvodnjo na Kitajskem. Dve leti pozneje je diplomiral na pekinški filmski akademiji in med tem pripeljal h koncu partizansko snemanje svojega celovečernega prvenca *Xiao Wu* (Stric Wu).

Xiao Wu je Jia Zhangke posnel na ulicah rodne Fenyanga, z ekipo neprofesionalnih igralcev oziroma prijateljev. Wu sodi v niz novih junakov kitajskega filma, ki so jih prinesla dela šeste generacije; v glavnih vlogah so zdaj naenkrat boemi, žeparji, homoseksualci, prostitutki, duševni bolniki, berači, seveda tudi uporniki, aktivisti ali preprosto odpadli člani razpadlih družin, antijunaki z vseh vetrov, ki so jih polne ulice kitajskih mest, ne glede na ves trud oblasti, da jih z njih počistijo.

Wu je žepar, to je njegova obrt, njegovo delo, na katerega je ponosen, saj od njega živi. Dobro se počuti na domačih ulicah, v družbi sorodnih duš, v družbi samoumevne gotovosti. Vse je v redu, prijazno enoličje, nobenih vprašanj. Potem pa žeparsko idilo zmoti nekdanji Wujev prijatelj in kolega, ki je prestopil v višji razred organiziranega kriminala in podjetništva. Njegova ignoranca načena Wujev mir, vrhunec pa doseže, ko nekdanjega prijatelja ne povabi na svojo poroko. To je ponižanje, ki ga ni lahko prenesti, še manj razumeti. Prav tu je ključ, ki odpira nevarna vrata pandorine skrinjice, iz katere v trenutku zleti svet možnosti in vprašanj, kajti razumeti prijateljevo potezo ne pomeni le konec prijateljstva, pač pa tudi konec nekega obdobja, obdobja tiste neznosne lahкости bivanja, ko je vse tako pri roki, še najbolj odgovor o jutrišnjem dnevu. Pred njim je nov peklenški krog samospraševanj, ki vse postavi pod vprašaj, vse njegovo življenje. Drugi krog pekla odpre konec razmerja z Mei Mei, zadnjo uteho v vse bolj odtujenem mestu. Potovanje na deželo, v domači kraj, kjer se bo poročil njegov brat, se zdi kakor blagor. Nasilje mestnih decibelov, ki mu je zdaj tuje in moteče, zamenja blagodejno vzdušje podeželske krajine. Prav lahko bi se ga znova navadil, se zdi, ko stopa proti domačiji. Toda Wu je tujec, na domačem pragu bolj kot kjerkoli drugje. Na tem pragu, v tem pogledu na rodno hišo, še preden pride v stik z domačimi, še preden nerazumljivo eksplodira in še preden ga oče dokončno spodi od hiše, v tem pogledu na domačo idilo, ki ji ne bo nikoli pripadal, je morda tragični vrhunec njegove eksistence, zagotovo pa velika žalost.

To so tisti trenutki, tiste napete praznine trenutka, ki si jih upa in zna ujeti Jia Zhangke. Vztrajanje v teh trenutkih resnice je njegova umetnost. Potem se ni težko veseliti dostojanstva, ki se zanesljivo dvigne na površino takšnega poraza in se žalostiti njegove praznine, v kateri vrag jemlje svoj davek. Kdo potrebuje zgodbe spričo resnice? Vsi, žal skoraj vsi. Toliko bolj dragoceno je pripovedovanje Jia Zhangkeja.

Njegov drugi film *Zhantai* (Peron), ki je ime dobil po kitajski rokenrol uspešnici iz osemdesetih (mednarodni angleški naslov je bolj simboličen – *Platform*, slovenski pa bi lahko spomnil na zimzeleno popevko Ota Pestnerja *Trideset let*), govori prav o tem obdobju, o desetih letih počasne, a zanesljive in nadebudne liberalizacije kitajske družbe tako na ekonomskem kot kulturnem področju. Na Kitajskem je bil to čas tiste lahкости bivanja, ki si ga po moriji na trgu Nebeškega miru ni mogoče več niti zamisliti, vse kar je od tistih upov ostalo, je boleča nostalgija. V takšnem ozračju, na takšni platformi je zgrajena pripoved o skupini mladih kulturnikov, ki se po razpustitvi enote za delavsko propagando zaradi pomanjkanja denarja odločijo sami nadaljevati odisejajo po kitajskem podeželju in s svojim programom kulturniško razsvetljevati ljudstvo (spomnimo se *Rdečega boogieja* (1982) Karpa Godine). Namesto parol ljudem ponujajo rokenrol, v kar je všteta tudi silno uspešna in koreografsko navdahnjena priredba absurdnega evrohita *Brother Louie* dua Modern Talking. A naj je ta transkulturalija še tako smešna, v njej vendarle počiva neki omen. Ime dua lahko namreč čisto lepo v dveh besedah povzame, za kaj je v Kitajski tedaj šlo, kaj so romantični nomadi ljudem prinašali – novo govorico. Drugo, bolj tiho, proti koncu pa vse bolj prevladujočo nit pripovedi gradi ljubezenski trikotnik, ki se zdi sprva čisto neobvezen, v retrospektivi pa vendarle malo zapeče in spomni, da je to obdobje med drugim ljudem vrnilo zasebno, intimo, čustvenost, vse tisto človeško, kar je motilo senzibilizacijo kolektivnega duha.

Čeprav gre za generacijski film s precej glasbe, je *Peron* daleč od melodramatične hitparade, daleč od zabavljaštva. Neizprosna dramaturgija, ki se otepa slehernega zapleta in vztraja na golem nizanju hiperrealističnih, radikalno nedramatiziranih, navidez čisto poljubnih prizorov, ki se suho nalagajo v nepremične makrosekvence, dokler počasi ne vzvalovijo v silovito fresko prostora in časa – ta pripovedna strategija je radikalen in izviren prispevek sodobni realistični filmski pripovedi.

Jia Zhangke je mojster (stari mojster) kadra-sekvence, ki se pred našimi očmi skoraj skrivaj stapljajo v sekvence-spomine. Njegov posnetek, vselej na preži, vselej miren in vztrajen, se čuti, se te oprime kot resnica. •