



BELLER, JONATHAN

**Borilačka vještina zvana
“kinematografija”**



BELLER, JONATHAN

Borilačka vještina zvana “kinematografija”⁰¹

Ovaj esej razmatra nove odnose između vizualnosti, korporalnosti, koreografije, roda, digitalizacije i kapitalizma. Istražuje načine na koje žene nose teret reprezentacije i borbe – od kojih su u filmskoj formi neki aspekti raspoznatljivi dok drugi nisu. “Kinematografija” se ovdje istodobno shvaća kao oblik društvenoga programiranja i kao oružje, usprkos činjenici da se moćima koje ona prenosi ne može uvijek lako odrediti izvor. “Kinematografiji” se uz to pristupa i kao činitelju i kao simptomu preinačene metafizike te politike do kojih je dovela nesmiljena kapitalizacija osjetilnosti. Ti se vektori raspoznaju kao nove forme oprostorenja, vremenitosti, djelovanja, pokreta, upisivanja, žanra, seksualnosti i afektivnosti, i drugih još neimenovanih iskustvenih momenata. Upravo u takvim novim formacijama tehnikorporalnog sučelja “filmska industrija” više nije svoja, nego je više način razmišljanja i promišljanja nepreglednih mreža međuposredovanja, u kojima se možemo okušati kako bismo izrazili načine politizacije koji su potrebni da bi se djelovalo protiv društva kontrole. Izraziti znači konceptualizirati, pod uvjetom da i dalje vjerujemo kako je pseudointelektualcu u najboljem slučaju preostalo još nešto zasad nužno i vjerojatno što treba učiniti – budući da se koncept koji oduvijek već pripada subjektu ne može pretvarati da je u potpunosti primjeren ekstrasubjektivnom, to jest tehnomaterijalnom, afektivnom, virusnom, algoritmičnom, alelopatskom, ukoliko, posredovanoj organizaciji svega. Ipak, budući da smo spomenuli osjetilno-digitalnu transformaciju svega sa stajališta digivizualnosti, mogli bismo razmotriti i načine na koje nova domena politike prekriva onu staru, držeći one koje su nekad zamišljali kao “žene” i/ili “proletariat” na njihovom planetu sirotinjskih četvrti.

Komodifikacija i kompjuterizacija moždane funkcije *vis-à-vis* zaslonu: kakve veze imaju te savršeno banalne aktivnosti sa Solanasovim i Gettinovim procjenjivanjem posljedica koje holivudska kinematografija izaziva u zemljama *Trećega svijeta*: “djelotvornije od napalma?”⁰² Solanasova se i Gettinova ocjena ticala odvažnosti Hollywooda kao ideološkog stroja i njegove sposobnosti da predvidi dekolonizaciju, osobito dekolonizaciju svijesti. Kinematografija zemalja *Trećega svijeta*, ili kinematografija oslobođenja, stoga bi bila dio borbe, katalizator za proizvodnju onoga što su oni razumijevali pod “novim čovjekom”. Koliko god da je ta želja za no-

01 Ovaj esej skraćeni i revidirani dio dužega eseja naslovljenog “The Martial Art of Cinema: Modes of Virtuosity à la Hong Kong and the Philippines”, napisanog za specijalno izdanje *Vaginal Economies, u: positions: east asia, cultures, critique*, sv. 19, 2009.

02 Fernando Solanas i Octavio Gettino, “Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World”, u: *New Latin American Cinema: Theory Practices and Transcontinental Articulations*, sv. 1., ur. Michael T. Martin, Detroit: Wayne State University Press, 1997; 33-58.

vim čovjekom mogla biti vremenski ili prostorno pogrešno situirana, ispada da je uvid u proizvodni potencijal te kinematografije, prema kojoj su ljevičarski redatelji i teoretičari dugo vremena bili podozrivi, bio dalekovidan.

Kako bi se bolje razumio odnos između filmske industrije i društvene proizvodnje, želimo razmotriti sljedeće četiri stvari. 1. Imperijalnu, racio-morfičku preobrazbu jezika i tijela gdje je racionalni dio takva racio-morfizma racionalnost profita, a njezine najlakše prepoznatljive posljedice: masovna militarizacija, globalno osiromašenje planeta siromašnih četvrti i gologa života, nekropolitika, i ono o čemu sam počeo razmišljati kao o gušenju demokracije širom svijeta. 2. Lokalne ili regionalne sprege tih globalnih preobrazbi koje su, iako ovdje predstavljene kao “broj 2”, zapravo simultane. 3. Povezani učinci djelovanja filmskih i drugih medijskih mehanizama na “ljudsku” racionalnost i spoznaju, ukoliko učinci onoga što sam nazvao “kalkulacijom slike” na spoznaju, politiku te na borbu diljem svijeta koja je sve ustrajnije. Ulog je ovdje dvostruk – s jedne strane, ti mehanizmi medija smo “mi”, ukoliko mi stvaramo njih utoliko i oni stvaraju nas (tj. deteritorijalizirano čovječanstvo), a s druge strane, s novom moći vizualnih algoritama i svime onime što oni impliciraju (od “globalnoga” pa nadalje sve do molekularnog uređenja samoga života) mi se sukobljavamo s granicama “ljudskog” uma kao oslobađajuće prakse. 4. Rodno obojene podloge ili, moglo bi se reći, tehnologije roda, i lokalnih i globalnih aspekata borbi koje se vode oko eksproprijacije rada (bića), u svjetlu feminističke kritike usredotočene na problematiziranje slika koja se obraćaju rodnim stereotipima nasilja u globalizaciji. Usredotočit ću se na nekoliko filmskih primjera kao načina raspoznavanja dijalektike između nužno lokalnoga zarobljavanja onoga što se i dalje može nazivati radnom snagom (iako se sada shvaća na primjeren postmoderni način u kojem je senzualni rad uhvaćen u matricu kapitaliziranih vektora) i iznimnih regionalnih tjelesnih, kulturno-povijesnih resursa koje pojedinci koriste za opstanak te za moguće poboljšanje. Takav pristup zahtijeva shvaćanje filmskih tekstova i kao mehanizama za upravljanje sociusom i kao simptoma konstelacije većih, djelomično skrivenih sila, izvlačenja vrijednosti i, ako vam je tako draže, revolucije.

Žena-ratnica

Započnimo dakle s podsjećanjem na isječak iz filma *Kuća letećih bodeža* (*Shi mian mai fu*, 2003), kineskog redatelja pete generacije Zhanga Yimoua, koji je prošao dalek put od snimatelja u filmu Chena Kaigea *Žuta zemlja* (*Huang tu di*, 1984). *Žuta zemlja* je, čitatelji će se vjerojatno sjetiti, bio film o simultanom neuspjehu maoizma da odgovori na potrebe naroda čak i onda kad se prilagodio narodnim kulturnim formama. Prisjetimo se projekta skupljanja tradicionalnih pjesama Brata Wua da bi ih se iznova napisalo s komfrkaunističkim stihovima te kontrasta između tog državnog projekta kojim se htjela preoblikovati autohtona afektivna tehnologija u skladu s partijskom ideologijom, i nezaboravnih pjesama Qui Quao, nezabilježenih pjesama koje su istovremeno bile izrazi njezine neostvarene težnje, uvijek improvizirane, i neopisivo prekrasnih prijekora njezinome svijetu. Rey Chow *Žutu zemlju* i njene iznimno puste pejzaže naziva odgovorom na “film o Mau”, iznimnim zato što je u kontekstu maoizma peta i šesta generacija kineskih redatelja nešto drugo stavila na mjesto koje je pripadalo Maovu licu – u središte spektakla. Ti su pejzaži za Chow, kao nepropisane, bolne improvizacije, oblik *differancea*, započinjanje političkog te revolucionarnog potencijala u državnom preoblikovanju i reprezentacije i prakse, koja kao što pokazuje neuspjeh Brata Wua da pomogne borbi Qui Quao protiv siromaštva i patrijarhata u *Žutoj zemlji*, nije mogla održati svoja obećanja, bez obzira na plemenitost svojih namjera ili zavodljivost svoje kulture.

Dvadeset godina kasnije, *Kuća letećih bodeža* (2003) Zhang Yimoua također se bavi uhvaćenošću žene u muške političke spletke, no ona je sada više u dosluhu s globalnim tržištem za akcijske filmove, kojeg je otvorila hongkonška filmska industrija (o kojoj više kasnije) nego što je posljedica Maa. (Ili je možda posljedica maoizma.) U najmanju ruku, Zhang Yimou sada sudjeluje u projektu koji se nekad kritiziralo, usvajajući neke druge inačice kineskoga povijesnog nasljeđa naspram potreba režima: svjetsko tržište.

Ovdje imamo Mei (Zhang Ziyi), ratnicu iz tajne organizacije koja se suprotstavlja (Tangu) vlasti, pretvarajući da je slijepa i skrivajući se pod tuđim imenom kao plesačica u javnoj kući. Mei odbija nasrtaje neprijateljskog udvarača i izaziva scenu, i kao dio njezina ispitivanja prije uhićenja, Leo (hongkonška superzvijezda

18. rujna 1931. Mukdenski incident. U sjevernoj Mandžuriji u zrak je dignut dio željeznice u vlasništvu japanske tvrtke Južna mandžurska željeznica. Za teroristički akt Japan je optužio kineske disidente te je incident iskoristio za osvajanje Mandžurije.

18. veljače 1932. Pod japanskim pokroviteljstvom na području Mandžurije osnovana je marionetska država Manzhou-guo. Na čelo države postavljen je posljednji kineski car Pu Ji, a 1934. g. proglašen je i za cara nove države.

Komunizam je istovremeno cjeloviti sustav proleterske ideologije i novi društveni sistem. Razlikuje se od bilo kojeg drugog ideološkog i društvenog sistema i on je najcjelovitiji, najnapredniji, najrevolucionarniji i najracionalniji sistem u cijeloj ljudskoj povijesti. Ideološki i društveni sistem feudalizma smjestio se u povijesni muzej. Ideološki i društveni sistem kapitalizma također je u jednom dijelu svijeta postao muzejski izložak (u Sovjetskom savezu), dok u drugim zemljama nalikuje na "umirućeg čovjeka koji brzo kopni, kao sunce što zalazi za zapadne gore", i ubrzo će ga otproviti u muzej. Jedino je komunistički ideološki i društveni sistem pun životne snage i mladosti te hara svijetom snagom lavine i silinom munje.

— "O novoj demokraciji" (siječanj 1940)

Andy Lau), vrsni mačevalac i šef državne policije, prisiljava je da pleše, vjerojatno zato da bi se izvukla iz neprilike. Uhvaćena u mrežu intriga, koja je previše složena da bismo je ovdje opisali, ona se oslanja na sve svoje snage kako bi preispitala problem i riješila ga. Neočekivano, bacaju se tri zrna graha koja se odbijaju od kruga stojećih bubnjeva i padaju na pod – i ona je na svako bacanje otplesala odgovor. Držeći ravnotežu na jednoj nozi u središtu kruga stojećih bubnjeva, dok bubnjari udaraju u očekivanom ritmu i dok je brojni okupljeni promatrači gledaju, Mei je odskočila iz uravnotežene spremnosti u akrobatski ples, udarajući bubanj ili bubnjeve koje zrna pogodaju sablasno točnim produžecima svojih pažljivo izrađenih dugih rukava. Činjenica da je ona to učinila slijepa čini taj pothvat još dojmljivijim. Za vrijeme posljednjega bacanja, što bi sudionici publike mogli smatrati prigodom da si postave pitanje "Kako se nositi s beskrajnom silom ambijentalnih snaga carstva?", film kreće u smjeru onoga što se čini nepoštenim obratom. Leo uzima zdjelu punu zrna graha i, zamahnuvši baca val od nekoliko stotina jurećih projektila prema bubnjevima. Vrijeme čudesno biva usporeno i mi vidimo zrna kako se u širokom oblaku kreću prema bubnjevima, odskakuju od jednog od drugog u mnogostrukim i različitim smjerovima. Mei stoji u središtu toga roja, ponovno uravnotežena na jednoj nozi u položaju intenzivne spremnosti. Odbivši se od bubnjeva, zrna gube svoju energiju i više-manje složno se obrušavaju na pod, dok se realno vrijeme vraća, a uigrani bubnjari stvaraju svoj predvidljivi ritam.

Kako se nositi s beskrajnom silom ambijentalnih snaga carstva? Ako je u prijašnjem trenutku društvene analize kognitivno mapiranje bila početna paradigma, ovdje se pojavljuje nešto manje diskurzivno, ali unatoč tomu razumljivo i precizno. U trenutku krize, kada je potreban prikaz svih momenata društvene snage kako bi se osigurao opstanak, zahtijevaju se sve sposobnosti tijela. Jezik više nije dovoljan – potrebno je haptičko mapiranje. U pothvatu zapanjujuće osjetilnosti, tjelesnoga pamćenja i fizičkog izraza, Mei izvodi trominutni ples koji prkosi gravitaciji, upotpunjen atletskim skokovima i plesnim piruetama u zraku, udarajući pritom bubanj za bubnjem točno u njegovom središtu, odražavajući, što možemo samo pretpostaviti, slijed udara zrna. Dok se ta nevjerojatna slika koja se iskazuje atletikom, koreografijom, muzikalnošću i elegancijom uzdiže do svoga vr-



Kuća letećih bodeža (Shi mian mai fu, red. Zhang Yimou, 2003)



1933. U Kinu dolazi hrvatski liječnik Andrija Štampar koji kao posebni izaslanik Lige Naroda i stručni savjetnik kineške vlade pomaže pri uspostavi javnog zdravstva u Kini. U Kini ostaje do 1936. g.

BELLER, JONATHAN
Borilačka vještina zvana "kinematografija"

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

- 03 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitudes*, prev. Isabella Bertolletti, James Cascaito, Andrea Casson, New York i Los Angeles: Semiotext(e) Foreign Agent Series, 2004. Hrv. prijevod: Paul Virno, *Gramatika mnoštva*.
- 04 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, u njezinoj knjizi, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.

“**R**at je nastavak politike”. U tom smislu, rat je politika, odnosno, sam rat je politička akcija; od najstarijih vremena nije bilo rata koji nije imao politički karakter. Ipak, rat ima i isključivo vlastite osobine te se u tom smislu ne može u potpunosti izjednačiti s politikom. “Rat je nastavak politike drugim... sredstvima.” Kada se politika razvije do određenog stupnja iznad kojeg se ne može nastaviti uobičajenim sredstvima, izbija rat kako bi izbrisao prepreke s puta... Kada je prepreka uklonjena i naš politički cilj dosegnut, rat će prestati. Međutim, ako prepreka nije u potpunosti uklonjena, rat će se morati nastaviti sve dok cilj u potpunosti nije postignut... Stoga se može reći da je politika rat bez krvoprolića, a rat politika s krvoprolićem.

— “O dugotrajnom ratu” (svibanj 1938)

hunca pomoću sve učestalijih skokova i udaraca bubnjeva, jedan od Meinih rukava proteže se daleko do mjesta gdje sjedi Leo i izvlači mu mač iz korica. Vitlajući mačem kao da je na kraju užeta, Mei zamahuje u prema Le-ovoj glavi. Leo vidi da mu se približava te saginjući se natrag, hvata zdjelu i baca je prema Meinoj glavi. Međutim Mei naglom kretnjom skupi komad odjeće koji drži mač, prinosi mač ruci i savršenim udarcem mača raspoliti zdjelu kad joj se ona približi licu. Prizor završava tako da ona drži mač, slijepa no unatoč tomu spremna za borbu s Leom.

Rasplet (i ishod i *raspoznavanje*) ne događaju se na razini značenja, zato što su značenje i razumijevanje podvrgnuti radikalnom padu vrijednosti i neće osigurati opstanak. Takva diskurzivna očitovanja nastupaju odveć sporo i odveć nastoje uspostaviti odstojanje. Složenost društvenih snaga koja je ovdje izložena, njihova materijalnost i čisti *physis* ukazuju na degradiranje pukih kognitivnih sposobnosti koje više nisu u stanju ovladati vrtoglavim snagama koje razgranaju zbilju. Da bi se suprotstavio Carstvu, treba biti *wuxia* ratnik. Haptičko mapiranje Zhang Ziyi, njezine hiperosjetilne, mentalno-tjelesne sposobnosti daju fizički izraz (njen ples) pokretu, to jest napadu (gesta bacanja djele pune zrna, cijela ta situacija). Taj izraz, koji lik oslobađa zarobljavanja, ne može se iskazati racionalno, kognitivno ili matematički.

A ipak..., kad se promisli, on to jest – barem na nekoj drugoj razini, na nekom drugom području upisivanja, s obzirom da je taj prizor napravljen tehnikom računalnog stvaranja slikovnosti (*CGI – computer-generated imagery* – op. prev.) i da ovisi o matematičkoj računalnoj moći, ako ne o spoznaji, stroja. Taj je napad izveden i na njega je odgovoreno u dramatičnom prostoru-vremenu, koji je u potpunosti snimljen s izračunatim vektorima ne samo računalne grafike nego i industrije koja jednako podržava silikonsku matematiku kao i cjelokupnu filmsku industriju s njezinom logikom žanra, sustava zvijezda, distribucijom i svjetskim tržištem. Radnju stoga *razvija* s jedne strane hipersenzibilizirana um-tijelo izvedba bez premca, a s druge računalni univerzum iza filmskih kulisa, globalizacija i financijalizacija. To je dakle moment u našoj dijalektici. Benjamin je tobožnje savršenstvo i neposrednost – uvjete slobodnog aspekta – filmskog prizora nazvao orhidejom u zemlji tehnologije. Ovdje imamo ogledni primjer toga.

Iako bi uspoređivanje Freda Jamesona i Zhang Ziyi moglo nalikovati usporedbi jabuka i galaksija, želim istaknuti da se, ako ovdje imamo neku vrstu svjetskog povijesnog razvoja od kognitivnoga mapiranja do onoga što privremeno možemo nazvati haptičkim mapiranjem, on zbiva kao posljedica gubljenja vrijednosti ljudskih dimenzija samoga označitelja. Drugim riječima, ako je ta posebna orhideja posljedica računalno programiranog kognitivnog mapiranja u obratnom smjeru, tijelo je izloženo ogromnim naporima. Odras kojemu mora težiti kako bi mu korespondiralo nalik je samome materijalnom svijetu – izbija s previše sila, previše algoritama discipline, kontrole i financijalizacije. Zapravo, informatički pritisak kojem su izloženi individualni momenti društvenog života, sublimno postmoderne iskazuje previše sublimnim, ne dopuštajući nikakvo autentično ponovno pojavljivanje uzdrmanih (zapadnih) ega – implicira se stvarno razaranje, stvarna i gotovo potpuna zarobljenost uma-tijela u kojoj sama misao neće stvoriti slobodu, a neprilagođeno djelovanje radikalno je ograničeno. Od Negrija možemo posuditi zgođan izričaj kako bismo okarakterizirali to ograničenje označavanja i tijela pomoću vektora računalno obrađene financijalizacije: “zbiljsko podređivanje društva kapitalu”. To podređivanje za sobom povlači marginalizaciju utjecaja tradicionalnih načina ljudskog označavanja Realnoga, štoviše, kao što Paul Virno argumentira, zahvaćanje kapitalom kognitivno-jezičnih sposobnosti čovječanstva, jednako kao i neadekvatnosti tijela koju su iskusili svi osim možda onih najsnažnijih.⁰³ Druga strana ovog podređivanja, njegov nevidljivi granični slučaj, doista je ono što Agamben naziva “golim životom”. Moramo istražiti kako je to isključivanje “ljudskog” uma i zarobljavanje tijela tijesno povezano s usponom vizualnosti (ovdje shvaćene kao industrijalizacije vizualnoga) i logistike slike.

Iako nema vremena za prolaženje kroz sve ono u filmskoj teoriji što bi moglo biti na tragu struktura žudnje i poricanja koje uobličuju to paradigmatasko tijelo kao žensko, moje je viđenje žene u borilačkim vještina-ma da je ona formalno stapanje “žene kao one koju se gleda” (Mulvey) – koju se reprezentacijski prikazuje kroz fetišizam i sadizam – i točke spajanja subjektivizacije narcističkoga muškog pogleda, ukratko, ona je novi dispozitiv koji cijelo vrijeme omogućuje svaku skopofiliju i svaki narcizam.⁰⁴ Kao takva on/a slič i inačici Carol

- 05 Carol Clover, “Her Body, Himself”, u njezinoj knjizi *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press.
- 06 Meghan Morris, ur., *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. (Durham: Duke University Press, 2006).
- 07 U “Action Cinema: Labor Power and the Video Market” Paul Willeman tvrdi da akcijsko-pustolovni žanr nije postojao u pravo smislu riječi sve do ranih 1980-ih te doživljava “hongkonšku kinematografiju, posebno filmove o borilačkim vještina-ma, kao njegova preteču”. Ta “hongkonška veza” sa žanrom koji trenutno dominira globalnim filmskim tržištem potječe od Brucea Leeja i njegovih partnera Jima Kellyja i Chucka Norrisa, dok drugu mentalnu apoteozu žanra Willeman nalazi u tijelu Jamesa Bonda te kod Robocopa. On kaže: “Radna snaga ovdje nije združena s mrtvim radom pohranjenim u strojevima (kao u Bondu), već su strojevi ujedinjeni s tijelom ne bi li oblikovali jedinku koja je u stanju proizvesti goleme količine radne snage i procesuirati jednako tako goleme količine podataka.” (*Hong Kong Connections*, 246).

Clover (prije Judith Butler), “odlučne djevojke”, muškarče u žanru horora, zato što izmiče i objektivizaciji i identifikaciji, koja pokazuje da je rod propusna opna.⁰⁵ U ženi-ratnici učestalost te oscilacije dovoljno je velika te je stoga proizvedena u potpunosti drugi entitet, kao i novi poredak transrodnoga promatralaštva. Općenito govoreći, kao ekonomičnija i intenzivnija formula od starijih narativnih prijelaza između muškog ego-ideala i ženskih podrški koje postoje kako bi dale značaj muškim značenjima, protagonistica borilačkih vještina je istovremeno feminizirana i reprezentativna, ili rečeno na drugačiji način, i objekt i subjekt. Ona je stoga najnovije ponavljanje pogleda, njegovo odbacivanje kože, moglo bi se reći, njegov film.

Kibernetika i umjetni okoliš

Iako se još mnogo toga može reći o tom filmu pogleda, o liku žene-ratnice kao suvremenog oprimjerenja slobodno lebdećega subjekta-objekta digitalnog financijskog kapitala i popratnoga rodnom uznemirenog promatrača koji se sada ne može više u potpunosti pojavljivati kao muški subjekt (i s tim će morati naučiti živjeti), želim se na trenutak usredotočiti na nepojavljivanje muškog identiteta u odnosu prema toj socijalno-digitalnoj navali. Iz Hong Konga dolaze brojni primjeri tjelesne zarobljenosti i zajedno s popratnim uzdrmanjem ega mogu se pronaći u poplavi policijskih/gangsterskih filmova (*PTU – Police Tactical Unit/Breaking News*), koji se bave mnogostrukim trajektorijama unutar i između birokratskih državnih institucija, zločinačkih sindikata, globalnog kapitala i drugih ljudsko-društvenih mreža koje su njihovo područje djelovanja. *Pakleni poslovi* (*Mou gaan dou*, red. Wai-Keung “Andrew” Lau, 2002.) odudaruju svojim skretanjem pozornosti prema hiperstvarnosti, medijskim tehnologijama i kontroli tijela. Likovi se služe mnogim medijima: računalima, mobitelima, skrivenim mikrofonima, dok se bore jedni s drugima i sa svojim živcima u borbi na život i smrt. Dva dugotrajna tajna agenta iz iste sredine, Chan koji se predstavlja kao član (Tony Leung) gangsterske skupine i Lau, član gangsterske skupine koji se predstavlja kao policajac (Andy Lau), intimno su više godina uključeni u unutarnje djelovanje unutar obiju organizacija. Uhvaćeni u šklajlive i često opasne situacije, svaki od njih mora pripustiti i prenijeti informaciju koja održava osjetljivu ravnotežu onoga tko i što oni jesu za svaku organizaciju kojoj su se

zavjetovali. Stoga, zato što ti likovi istodobno rade za obje zaraćene organizacije (policiju/trijadu), pokušavajući pritom postići da se posljedica njihove razmjene informacija kreće u smjeru za koji oni vjeruju da je progresivan, film istražuje pitanja odanosti i identiteta s kojima se višestruko mogu identificirati i poistovjetiti naobrazbom srodni protagonisti zapleteni u svoje ratove uličnih bandi i osobne drame. Dok se svaki od likova uskladuje sa svojim idealima kako bi im ostao vjeran, svaki od njih također ima priliku zapitati se: Za koga ja stvarno radim?

Prevladavanje tog neprekidnog uzdrmanja identiteta i tajnog identiteta stvara dinamiku u kojoj svaki potez ustoličuje kaskadu događaja. *Pakleni poslovi* razotkrivaju neprekidno izdržavanje, ljudski danak, virtuoznost potrebnu da bi se pristalo uz jednu ideologiju ili, drugim riječima, identitet. Oni također pokazuje da su na djelu sile koje nadaleko nadilaze domenu individualnog te da, štoviše, te sile danas smještaju i pojedince i njihove zajednice u stanje permanentne krize. Kao što piše Meghan Morris, “akcijski se filmovi otvoreno bave nevoljama zajednice, društvenim i geopolitičkim sukobima, izgradnjom nacija te, u velikoj mjeri, civilizacijskim sukobima i “svršecima svijeta kakav poznamo”.⁰⁶

Ovdje je kriza individuuma i zajednice – izazvana tisućama vektora svjetske povijesne sile koja stvara neke proračunatosti geopolitičkoga koje se ne daju konceptualizirati – potpuno tjelesno iskustvo koje uključuje fizičku okretnost, pucnjavu, kontrolu raspoloženja i neprestanu proračunatost. Paul Willeman primjećuje da se uspon akcijskoga žanra može pratiti do mijena koje prate radnu snagu: “Najprije su postojale fantazije o preobrazbi predmodernog, uglavnom *poljoprivrednog* i znanstskog rada u industrijsku radnu snagu, koju je označavalo razvijanje fantazija mišićavih tijela koja raspoložu ogromnim količinama energije (Lee, Jackie Chan); potom *korporativna faza* kapitala mobilizira ogromne količine mrtvoga, rezervnog rada kako bi se povećala produktivost (James Bond), i na kraju (danas) mi dobivamo fantazije ponovno stvorenih cyber-tijela sposobnih služiti ... kao izvor energije [i obrade informacija] i kao providitelji globalne discipline (Robocop)”.⁰⁷ U *Paklenim poslovima*, situacija koja se pripisuju kiborgu djelotvorno je naturalizirana budući da je bojni sukob između policajaca i trijade smrtonosni rat informacijama u koji je svatko nužno uvučen. U ranijoj fazi kibernetaska tehnič-

38

39

1934. Zbog strahovitog pri-tiska nacionalističkih snaga, kineski komunisti i njihova Crvena armija prisiljeni su napustiti teritorije pod svojom kontrolom na jugoistoku Kine i krenuti u masovno povlačenje obilaznim putem prema sjeverozapadu. Povlačenje komunističkih snaga na sjeverozapad trajat će više od godinu dana tijekom kojih će dio snaga prijeći oko 12.500 kilometara. Cjelokupni manevar u povijesti će ostati zabilježen kao *Dugi marš*. Tijekom *Dugog marša Mao Ce Tung* preuzet će upravljanje komunističkim pokretom.

1936. Grad *Janan* postaje centar kineskog komunističkog pokreta.

BELLER, JONATHAN
Borilačka vještina zvana “kinematografija”

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

08 Jonatham Beller, *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*. (Hanover, NH: Dartmouth University Press i UPNE, 2006).

09 Virno, 94.

10 Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997); str. 25-26.

11 Abbas, str. 26.

ka oprema napreduje do robocopova, sada se u djelima Tsuija Harka, Johna Wooa, Johnnieja Toa, Wonga Kar Waia i drugih ona povukla u umjetni okoliš u kojem je svaki pokret istovremeno čin interpretacije i mjesto raspoznatljivosti: ukratko, informatike. Mora se biti virtuozi ne samo prilikom služenja jezikom, već i tehnologijom i urbanim prostorom.

Ta točka podređivanja društva kapitalističkim posredovanjem, koju sam na različite načine prikazao u većem opsegu u *Cinematic Mode of Production (Kinematografski način proizvodnje)*; ondje zastupam tvrdnju da promatrači rade u deteritorijaliziranim tvornicama masovnih medija i da je kinematografija uglavnom bila intenzifikacija kapitala – prodiranje kapitalističke borbe sa senzualnim radom u vizualni, nedavno je dobila još jednu artikulaciju u djelu Paola Virna.⁰⁸ Argumentirajući u *Gramatici mnoštva* da je suvremeni kapital sebi podredio opći intelekt, on tvrdi “da primarni produktivni resurs suvremenoga kapitalizma leži u jezično-relacijskim moćima čovječanstva, u kompleksu komunikativnih i kognitivnih sposobnosti koje razlikuju ljude”.⁰⁹ Za Virna, opći intelekt djeluje kao “partitura” u skladu s kojom ljudi sudjeluju u tisućama virtuozi izvedbi neophodnih za akumulaciju kapitala, od kojih kognitivno-jezični činovi nisu najmanje važni. Virtuoznost je ono što se traži od onih koji moraju obavljati kognitivni rad neophodan kako bi se održala metamorfoza strategija akumulacije kapitala. Mome i Virnovu prikazu zajedničko je razumijevanje da proces označavanja, posao koji je napravljen na razini označitelja, sada izravno sudjeluje u sferi ekonomske proizvodnje te proizvodi ono što su Marx i kasnije Hardt nazvali “društvenom korporacijom”. Po meni, te se preobrazbe diskursa i/ili imperija ne mogu primjereno pratiti a da se istovremeno ne posvećuje pozornost modifikacijama senzualno-tjelesnih sučelja između tijela i sociusa; vjerojatno je da bi se Virno, Hardt i Negri složili sa mnom da smisao cijele kulturne industrije danas nije vezan samo uz stvaranje proizvoda, tržišta i potrošača, nego i uz revolucioniziranje poprišta kapitalističke proizvodnje. Ono što se može smatrati ekonomizacijom kulture, ili “kognitivnim kapitalizmom”, biljeg je je stvarnoga podređivanja društva kapitalu.

Ideja da je kibernetika ponovno smještena ne samo u taj odnos zvan slika već i u sam umjetni okoliš dopušta ponovno tumačenje interpretacije Ackbara Abba-

sa o novoj hongkonškoj kinematografiji koja je, prema Zajedničkoj deklaraciji iz 1984. kojom će se Hong Kong vratiti Kini 1997., “konačno pronašla vrijednu temu”: sam Hong Kong. Međutim, “sada se javlja opasnost da će Hong Kong nestati kao tema ne samo zato što će biti ignoriran već i zato što će biti predstavljen na stare dobre načine zbog neke vrste “obratne halucinacije” koja uključuje “ne-viđenje onoga što jest” (koje je suprotstavljeno uobičajenoj halucinaciji u kojoj se vidi ono čega nema), Hong Kong kao nova tema koja “prijeti da se ponovno lako izgubi”, pogotovo ako ga se predstavi starijim binarnostima kao što su Istok i Zapad ili tradicija i modernost. Drugim riječima, činjenica da “stvarnost nije toliko skrivena koliko je plagirana” biva uzrokom neugodnog osjećaja koji Abbas naziva *dejà disparu*: osjećaj da je ono što je novo i jedinstveno u vezi s tom situacijom zauvijek već nestalo, a mi ostajemo sami s pregršt klišeja ili nakupinom sjećanja onoga što se nikad nije dogodilo”. “To je kao da brzina tekućih događaja proizvodi radikalnu desinkronizaciju: stvaranjem sve više i više slika do točke vizualnog zasićenja koje ide skupa s općom regresijom viđenja, s nesposobnošću da se tumači ono što je dano viđenju”.¹⁰ Prema tome, glavni je zadatak nove hongkonške kinematografije da “pronađe sredstva zaobilaznja ili održavanja ritma s tom temom koja je uvijek na točki nestajanja – drugim riječima, njezin je zadatak da stvara prizore na temelju klišeja”.¹¹

Iako taj uvid ima ogromne posljedice za ideje prostora, identiteta i afekta kao i za našu situiranost u *speculum mundi* (Abbas kaže za Wonga Kar Waija da njegovi filmovi “predstavljaju emocije koje ne pripadaju nikome i nijednoj situaciji – afektivne intenzivnosti koje se ne može imenovati”), ovdje želim istaknuti da ta perceptualna preobrazba, sa svojom fenomenologijom, nije samo posljedica historijske preobrazbe – vraćanja Hong Konga Kini, globalizaciji – već samo područje njena djelovanja. Upućeni smo u tehnohistorijsku deteritorijalizaciju kvaliteta koje uključuju prostor, vrijeme, jezik i narativ, koje se obično povezuju s čovjekom. Obično prijenosno računalo koje izračunava operacije potrebne da bi se stvorile tri minute standardnih industrijskih računalo stvorenih prizora (CGI – computer-generated imagery, op. prev.) mora raditi devet sati. Ako se ne misli samo na neizmjeran broj proračuna koji uobličuju takve filmske prizore (bez pretjerivanja, ljudskih života vrijednih matematičkih izračuna), da ne spominjemo cijelu povi-



Pakleni poslovi (*Mou gaan dou*, red. Wai-Keung “Andrew” Lau, 2002)

40

— “Govor na sjednici Vrhovnog Sovjeta SSSR-a na proslavi 40. obljetnice velike Oktobarske revolucije” (6. studeni 1957)

41



Ijeto i proljeće

1936.

Američki novinar

Edgar Snow proveo je

nekoliko mjeseci s ki-

neskim komunističkim

snagama te među

ostalim intervjuirao

Maoa Ce Tungoa. Svoja

zapažanja ovjekovječit

će u knjizi *Crvena zvi-*

jezda nad Kinom koja

na je Zapadu potaknu-

la interes i simpatije

za Kinu.

BELLER, JONATHAN
Borilačka vještina zvana
“kinematografija”

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

12 Hongkongski *wuxia* film prošao je sljedeće preobrazbe: od klasične borbe mačevima u filmovima poput *Jednoruki Mačevalac* (*Dubei dao*, 1967) Changa Cheha do kineskoga nacionalizma Brucea Leeja i neobične muževne moći koja je u njemu otjelovljena do akrobatske dosjetljivosti Jackieja Chana; psiho-homosocijalne igre oružjem Johna Wooa i drugih policijskih filmova; nevjerojatno usrdotočene i vješte borilačke snage Jeta Lija u njegovim raznim kostimiranim filmovima; da bi kulminirali, ako je to prava riječ, s novijim filmovima Stephana Chowa. Među *prolix* primjerima fizičkog majstorstva, ima mnogo načina na koje tijelo balansira mnogobrojne sile. Krupni kadar lica Brucea Leeja na kojem se da iščitati strahota nakon što slomi kralješnicu vjernom sljedbeniku majstora Hana u filmu *U zmajevu gnijezdu* (*Enter the Dragon*, 1967), izražava Leejevu duhovnu bol pri pomisli da se opire uvjerenjima svojih predaka ne bi li postao čovjekom u postvjetnamskome, dekolonizirajućem svijetu. Poslovanje majstora Hana s drogom i zarobljenim ženama koje tjera na prostituciju, kao i sam modernitet, zahtijevaju da se tradicionalno kulturno nasljeđe izmijeni i da takva izmjena uputi na duhovnu cijenu koja se može iščitati s Leejeva lica. Ili na licu Maggie Cheung (anti-Greta Garbo) u trenutku u kojem dobije VISA karticu i može otići u SAD u filmu *Zbogom, Kina* (*Ai zai bie xiang de ji jie*, 1990) Clare Law, koji je utjelovio shizofreniju koja proizlazi iz neodrživosti seoskoga života i želje da se prilike traže u zemlji spektakla. Očaj kod kuće i globalno oduševljenje životom u SAD-u koje će je odvojiti od njezine obitelji, izobličuju njeno lice u borbi s različitim vektorima globalne sile koja prožima njeno tijelo i njen životni put. Ili Jet Lijeva borba na glavama i ramenima gomile u jednome od filmova Fonga Sai Zuka, ili hvatanje zmajevе glave od *papier mâchéa*

jest matematike i računalnog programiranja koje je dovelo do naših sadašnjih moći (sav taj mrtvi rad), onda počinjemo shvaćati stvarni smisao onoga u što gledamo u kinu. Jedna obična sekunda prizora izraz je količine povijesne sile koja se ne da konceptualizirati, stvaralačke moći čovjeka, čovječanstva. Od Abbasa učimo da isto vrijedi za sam umjetni okoliš. Povijesnost prostora neodvojiva je od vrtloga izračuna. A u Hong Kongu je taj račun, što može potvrditi svatko tko je vidio njegove kilometre betonskih kamenih blokova i ulice pune dugih mercedesa, dominantno financijski.

Iako u ovom času postoje mnogobrojni prizori koji mogu poslužiti kao dokaz koji iznosim o virtuosnom muškom tijelu kojem je zapovjedbno da pokaže svoje vještine u naturaliziranom cyberprostoru digitalnog vrtloga financijskog kapitala, za raspravu sam odbrao završni prizor filma Stephana Chowa *Kung Fu frka* (*Gong fu*, 2004).¹² Kao i u drugim Chowovim filmovima, nezaposleni muškarac, poznavalac borilačkih vještina koji ima tijelo prezasićeno tisućugodišnjim akulturacijskim učenjem, ali koji ne može ništa doprinijeti modernom društvu, konačno dolazi na svoje. Prema kraju završnog prizora borbe, snaga udarca baca Chowa prema gore. On neočekivano leti sve više i više, usporavajući u jednom trenu, samo da bi nastavio svoj uspon prema nebesima odguravajući vlastitom nogom orla koji prolazi iza njega. Kako njegovo uspinjanje dolazi do svoga kraja, ogromna nakupina oblaka u trenu se uobličuje u sliku Budine glave. Iskazujući svetu zahvalu, Chow stiže svoje ruke prema grudima i tada izvodi graciozan okret prema natrag i započinje svoje dugo spuštanje. Ispružene ruke, s dlanovima prema naprijed, on ubrzava i postaje vatrena lopta. U međuvremenu, daleko dolje, njegov protivnik, “Zvijer”, nervozno promatra nebo.

Okomito padajući na *Aleju svinjca*, Chow pruža inačicu moći koja se mora koncentrirati kako bi se nadišla opscenost i zastarjelost čovječanstva u doba Imperija. Budući da ga je u prethodnom prizoru okomito u zrak izbacila “Zvijer”, psihopatski ubojica čija je jedina preostala strast da pronade nekoga tko je dovoljno jak da ga ubije, Chow se vraća iz gotovo sigurne smrti, s posve oslobođenom *chi* energijom.¹³ Također prepoznajemo što bismo željeli biti kako bismo kontrolirali snage koje već prekodiraju naša tijela. To je situacija koja slično diskurzivnom usađivanju perverzija u Foucaultovoj povijesti seksualnosti samo što ovdje um-tijelo ne biva feti-

šiziran/o po dijelovima ili po zonama, kao predmet ili čak kao erogena zona, već prije kao digitalno programirana, virtuosna totalnost sposobna transcendirati prenesene sile. Dok Chow juri brzinom rakete prema zemlji, otisak njegove produžene šake, čija veličina odgovara otprilike veličini male kuće, eksplodira u tlu blizu “Zvijeri”, koja ranjena i prestravljena od udarnog vala vrišti: “Predajem se!”, kako bi izbjegla punu snagu udarca. Baš kada pomislimo da je taj prizor završio, “Zvijer” posljednji put nasrće na Chowa dok se on okreće i ponovno proteže svoju šaku usmjeravajući energiju koja prolazi tik pored lica “Zvijeri”. Produžetak energije eksplodira u savršeni otisak ruke visok četiri kata kroz zgradu koja se nalazi iza glave zvijeri. *Jouissance*, ako je o tome ovdje riječ, sastoji se u viđenju kako tehnološki osposobljeno tijelo – koje je oduvijek, kao što Wong Kin Yuen ističe u prekrasnom eseju naslovljenom “Techno-science Culture, Embodiment and Wuda Pian”, bilo put kojem su težile borilačke vještine – nadilazi historijska ograničenja koja su ugrađena u njegovu kodifikaciju.¹⁴ Činjenica da su i tijelo i zgrade digitalno programirani samo pridonosi onome što ja smatram realizmom uvjeta koji su potrebni da bi se transcendencija izmaštala.

Bolja gluma?

Ograničenja i vjerojatno konačna propast te transcendencije mogu se pratiti u neuspjehu Chowovog novijeg filma *CJ7* (*Cheung Gong 7 hou*, 2008). Zato je veći dio hongkongske kinematografije, pa makar bilježila i apoteozu financijskog kapitala, također utopijski budući da predlaže svoju transcendenciju putem herojske muškosti ili tijela koji inače odgovaraju tehnokapitalizmu. Uspije li nam u potpunosti osloboditi *chi* energiju, mi tada možemo usmjeriti i kulturno-borilačko nasljeđe i računalno stvorene prizore (CGI), možemo pobijediti “Zvijer”, promijeniti umjetni okoliš i jednom bombastičnom gestom uništiti i osloboditi *Aleju svinjca* (koja je također poznata i kao Hong Kong). Iako takav sadržaj zapleta počinje zvučati kao nacionalna alegorija, lako je zamisliti da filipinske kućne pomoćnice iz Hong Konga nisu one koje svoje izbjavljenje vide u tom spektaklu, niti da su sami Filipini slijedili Hong Kong i ostvarili uspješan prijelaz prema “Azijskom tigru”.¹⁵ Mase se mogu poistovjetiti s jačanjem, no one su izvan toga ili tome služe samo u omjeru u kojem njihovi zahtjevi za društvenim proizvodom određuju tržište. Da parafraziram



Kung Fu frka (Gong fu, red. Stephen Chow, 2004)

42

43

12. prosinac 1936. Mladi maršal Zang Xueifang u gradu Xianu zarobljava vrhovnog zapovjednika Jiang Jiesha te ga prisiljava na zajedničku frontu s komunistima protiv Japana. Nakon postizanja dogovora 24. prosinca Zhang oslobađa Jianga i pre-daje se.

7. srpanj 1937. Na mostu Lugou u Pekingu (na Zapadu poznat pod imenom Most Marka Pola) dolazi do oružanog sukoba između kineskih i japanskih jedinica. Incident na Mostu Marka Pola, kako je kasnije nazvan, iskorišten je između Kine i Japana (Drugi kinesko-japanski rat) koji će trajati do japanske kapitulacije 9. rujna 1945. g.

BELLER, JONATHAN
Borilačka vještina zvana
“kinematografija”

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

koja pada na jarbole brodova i improvizira zmajev ples pod britanskom paljbom u filmu Tsuija Harka *Bilo jednom u Kini* (*Wong Fei Hung*, 1991). Takvi prizori stavljaju Jeta Lija iznad masa, ali isto tako čine mase ujedno i podlogom njegove virtuoznosti. S takvim različitim postupcima virtuoznosti tijela, postupcima kojima se ovdje ne mogu detaljnije baviti, dobivamo i radikalnu preobrazbu vremena i prostora. No ovdje ću morati preskočiti većinu toga i ustvrditi da takav materijal postoji da ga se gleda jer je arhiv tijela u sučeljavanju, ali i stvaranju globalizacije. U međuvremenu je sintagma “Made/Maid (Proizvedeno/Sluškinja) in Hong Kong” prestala označavati proizvode niske kvalitete, izrađene jeftinim radom novoindustrijalizirane periferije, preselivši se na Filipine, čije pak državljanke sada mahom obavljaju kućanske poslove u jednome od najvećih svjetskih financijskih centara.

13 Ovdje smo možda u boljem položaju da razmotrimo što se doista misli pod terminom “carstvo” jer ga Hardt i Negri opisuju kao vodstvo bez vode. U svojoj praktički patentiranoj procjeni oni tvrde: “Moć se sada ostvaruje putem strojeva koje izravno organiziraju mozak (putem komunikacijskih sustava, informacijskih mreža itd.) i tijelo (u sustavima socijalne politike, nadziranim aktivnostima itd.), a sve se razvija u smjeru autonomna otuđenja od osjećaja za život i želje za kreativnošću. Intenzifikacija i generalizacija normalizirajućih aparatura disciplinarnosti koji prožimaju našu svakodnevicu stoga bi mogla biti svojstvena društvu kontrole, no suprotno disciplinarni, takva se kontrola širi daleko izvan strukturiranih područja društvenih institucija, i to putem fleksibilnih i promjenjivih mreža.” Michael Hardt and Antonio Negri, *Imperij*. (Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2000).

Mreža ovdje nije samo metafora

Marxa, ako nemate dovoljno novca da si kupite potrebno vrijeme za vježbanje borilačkih vještina ili da steknete druge oblike financijskog ili digitalnog osnaženja što će pripomoći programiranju vaše transcendencije, tada nemate ni smisla za to. U *CJ7*, koji je dosad najgori od Chowovih filmova, tim je prezrenima neposredno posvećena pažnja. Johnny, siromašan dječak čiju prezrenost podvlači djevojka (Cole Barba), bori se protiv ponižavanja u privatnoj školi koju pohađaju bogata djeca s poslovnim planovima i sunčanim naočalama. U filmu se tuđinac nalik furbyju (poznata elektronska igračka-robot, op. prev.), koji će na kraju spasiti neprilagođenog Johnnyja i njegovog oca koji živi u skladištu za otpad (Stephen Chow), pogrešno smatra igračkom koja ima dobru prođu na tržištu, igračkom koja je, potpuno doslovno, sama kinematografija – ne samo što se *CJ7* pretvara u projektor unutar ormara jadnog Johnnyja, već su upravo regenerativne moći one koje stvaraju preokret i čudesno ozdravljuju Johnnyjevog besperspektivnog oca nakon ubojite ozljede. Ono što je ovdje pogrešno jest to što *CJ7*, odnosno kinematografija, nije samo otuđen, on je prikazan kao potpuni tuđinac. Prema Chowu kinematografija ne predstavlja izvlaštenu osjetilno-kognitivnu moć ljudi da postignu zajedničku samoosviještenost o ljudskim dimenzijama totalnosti svjetskog sustava i da uslijed toga preobrazе duboke strukture društvene proizvodnje i reprodukcije (*što je upravo ono što kinematografija jest*), već plutokratsku moć nesputanih redatelja kojom umiruju infantilizirane i odbačene gomile kruhom i cirkuskim atrakcijama. Ono što je apsurdno, *CJ7*/kinematografija izlječuje Chowa, dopušta mu da se udvara Johnnyjevoj učiteljici i pomaže malom Johnnyju da prevlada svoju stigmatiziranost nižom društvenom klasom. Ne postoji organska veza između okrepljujućeg obećanja kinematografije i težnji ljudi. Ljudi imaju potrebu za nečim, a kinematografija je *deux ex machina* pri ruci koja, zahvaljujući (nedijalektičkim) “vizionarskim” moćima (to jest, Chowovoj, globalnoj, buržoaskoj) svijesti koja je transcendirala zemaljske probleme (idealno, ne i stvarno), ispravlja stvari omogućujući pravi heroizam koji prezrena muškost ne može ostvariti. Tresbum! Vrijeme je za profit. Kupite svoje snove na zaslonu. Chowov dvolični (zato što je neironičan) dječji film sadrži zametak istine: kinematografija je na kraju svega igračka – dajte te *CJ7* igračke. Neuspjela muškost i isključena zajednica doista se mogu izmiriti sa sobom uz po-

moć dobrog duha kinematografije i popularne kulture. Baudrillardov termin “šećerni fašizam” ovdje ne bi mogao prikladnije pristajati.

Puno složenije prikazivanje problematike tijela uhvaćenog u igru sila koje smo opisivali kao kibernet-ske, no koje zapravo nisu ništa manje nego posredovanja povijesti koja se razvijaju usred formacija medijskog kapitala kao i usporedo s njim, može se pronaći u novome filmu tajvanskoga redatelja Anga Leeja *Požuda, oprez* (*Se, Jie*, 2007). U njemu Lee vrlo eksplicitno, intenzivno i nadugo pokazuje doslovno neshvatljive seksualne ljubavne odnose gospodina Yeea (Tony Leung) i Wong Chai Chi (Wei Tang), dopuštajući nam da uhvatimo djelić nečega što čini drugu stranu heroja i njihovih ustrojstava. Radnja se odvija u ranim 1940-ima u Šangaju, a Kinez Yee radi za japanske okupacijske snage razotkrivajući i mučeci kineske nacionaliste. Wong Chai Chi je dio nacionalističke kazališne skupine koja je prije nekoliko godina planirala ubiti Yeea nakon što su ga u Hong Kongu identificirali kao japanskog doušnika i izdajicu. Wong Chai Chi uzima identitet žene bogatog hongkonškog poslovnog čovjeka i uspijeva se uvući u Yeeovu kuću. Ono što bi, kako nas se navodi da pomislimo, trebalo biti sporazum između dvoje iznimno inteligentnih i hladnokrvnih ljudi u Hong Kongu, započinje nekoliko godina kasnije u Šangaju Yeeovim “manje-više” silovanjem Wong Chai Chi. Kažem “manje-više” zato što su njena prisutnost, kao i njene reakcije, vođene predanošću zadatku da ubije Yeea, ali i nečim višim od toga, nečim nerazpoznatljivim, što ju nagoni da nastavlja igrati ne samo glumljenu već i aktivnu ulogu u tom odnosu. To je intenzivno spajanje problematično, čak mučno, s obzirom da nikakva lako dostupna mitologija ljubavi, nacionalizma, sadomazohizma, ili čak pornografije, nije primjerena da bi se shvatili kinematski momenti (ili najmanje gramatičke jedinice) od kojih se sastoje njihovi hropci, kapljice znoja, suspregnuta izražavanja, mahnita lica i svijena tijela. Kako nijedan mit nije primjereno označen niti označavajući, ostavljeni smo da promatramo nešto što je nalik prizorima dviju ljudskih životinja koje nisu prožete ideologijom i koje prema tome nisu prilagođene društveno shvatljivim značenjem. Prepušteno nam je da se suočimo sa sirovošću i gotovo beznačajnošću njihovih oblјuba.

A ipak izgleda da se beznačajnosti rijetko težilo tako intenzivno, moglo bi se reći s namjerom. Ono što vi-

nego je i simptom brojnih strategija kojima se zarobljuje i ograničava ljudska stvaralačka moć. U knjizi *The Cinematic Mode of Production* ustvrdio sam da se prebacivanje u imperijalni modus događa usporedno s postajanjem dominantnoga načina prikazivanja (kinematografije) dominantnim načinom proizvodnje. Organizacija slika koje nas okružuju putem kinematografije te nasljeđe tehnologija koje su vezane uz nju, uključujući televiziju i internet, prilagođavaju, a potom i iskorištavaju promjenu forme proizvodnje vrijednosti, čime sam se pozabavio u rubrici proizvodne vrijednosti ljudske pozornosti. Vizualni strojevi ne proizvode tek disciplinsku dresuru nužnu za društvo kontrole, već proizvode vrijednost za kapitalističku proizvodnju. Gledatelji rade u deteritorijaliziranim tvornicama, istovremeno vrednujući slike-kao-robu i obučavajući se za druge radne procese i sve intenzivnija povezivanja s društvenim mehanizmima *vis à vis* slike. I kako je radna snaga izravno predana medijima (to jest, bez posredništva jer medijske mreže jesu posrednici), tako funkcija ovih tehnologija društvenog sučelja isprva postaje izoliranim trenucima globalne proizvodnje, a potom sve više i nekim općenitim primjerom novih oblika rada, vrijednosti, a stoga i politike.

- Wong Kin Yuen, “Techno-science Culture, Embodiement and Wuda Pian”, *Hong Kong Connections*; 269-286.

- Izvorna verzija ovog eseja u nastavku je raspravljala o digitalnoj kinematografiji na Filipinima.

dimo jesu glumci koji glume glumce kako glume – no ono što oni pokazuju ni u kom slučaju nije pretvaranje. Gledatelju ne preostaje prostor za sumnju da je uloga koja se odigrava na zaslonu posljedica Yeeove uloge mučitelja i također, na sličan premda ne na strogo podudaran način, Wong Chai Chiove uloge nacionalista. Njegova brutalnost i njezina sposobnost da se s njom nosi, i čak odgovori na nju, ima obilježja političkog miljea koji ih stvara i pokreće. Ipak izvjesne stvari izbijaju na vidjelo – stvari koje se ni na koji način ne bi trebale izjednačiti s običnim razumijevanjem ljubavi – koje ne samo da zamagljuju obrise shvatljivosti već doista zagađuju političko i prema tome usko povijesno.

Naznaka djelomičnog razumijevanja toga nasilnog prekidanja okvira shvatljivosti koji je seks sam, javlja se onda kada Wong Chai Chi ode u kino pogledati američki film. Usred prizora udvaranja, film biva izrezan i mi vidimo nalijepljeni japanski propagandni film s mantrom iz Drugoga svjetskog rata koja govori Azija Azijcima. Ogorčeni, neki ljudi počinju u redovima napuštati dvoranu, no Wong Chai Chi ostaje. I doista nakon što rat prekine holivudsku imitaciju života – koja je sva napravljena kako bi potpomogla uobrazilje koje uokviruju život – ništa nije jasno. Carski Britanci su prikazani u filmu na načine koji su istovremeno iznenađujući i naturalizirani (kao konobari, primjerice), kineski nacionalisti nisu bez svojih mana, i idealiziranja, i nečovječnosti (kad njezin nadređeni spaljuje pismo koje je Wong Chai Chi napisala svom ocu, ubojstvo Yeeova vozača koje počinu kazališna trupa), a Yee je, iako izuzet od svakog izbavljenja, na neke načine onoliko prikazan kao čovjek s visokim moralnim načelima koliko je kompromitiran (njegova radna etika uz golemu suzdržanost u privatnom životu). U *Požuda, oprez*, sva uobičajena kulturno posredovana okvirna polazišta shvatljivosti zapravo idu onkraj prepoznavanja važnosti onoga, što god to bilo, što se događa u spavaćoj sobi Yeea i Wong Chai Chi. Ili zapravo, ono što je ondje prikazano posljedica je neizvedivih i u konačnici nesuvislih kulturno-političkih programa koji uobličuju naše osmišljavanje. Čime se ne želi reći da oni nisu stvarne žrtve ni isto tako stvarne ubojice, samo što prema Ang Leeju u teškim ratnim kušnjama postoje osjećaji koji, unatoč činjenici što izranjaju iz konteksta koji je oblikovalo pristajanje uz načela, protuslove tim načelima.

Te scene seksa, koje na svoj način podsjećaju na one iz filmova *Noćni portir* (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974), *Hirošimo, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959), *Posljednji tango u Parizu* (*L'ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) i *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), koliko god majstorski napravljene, ne uobličuju transcendenciju nikakve vrste – one su zapravo svjedočanstvo obveznih, povijesnih situacija tijela i nastajućih naprezanja kategorički novih načina osjećanja koja teže usklađivanju s vremenom. Ovdje možda imamo virtuoznost koja nije podređena. Takvi osjećaji nisu baš mapiranje, već biljeg – istovremeno o znanom i protiv njeга. Kao takvi, oni su dio otvorene knjige ljudske mogućnosti, onoga što više ne može biti puka umjetnost, već je sada, neumoljivo, borilačka vještina – ne samo kinematografije, već neprestanih borba za društvenu pravednost. Krenuti njihovim koracima, upisujući parametre njihova stvaranja, stoga je kolofon vremena.

Autor je za specijalno izdanje *up&undergrounda: Kina 1949-2009, 14/15, 2009*, revidirao esej naslovljen “The Martial Art of Cinema: Modes of Virtuosity à la Hong Kong and the Philippines”, koji će biti objavljen u *positions: east asia, cultures, critique*, Vol 19, 2009. /

Dosad neobjavljen tekst s engleskog preveo Snježan Hasnaš

44

45

1. veljače 1942. Mao Ce Tungovim govorom “Reforma u učenju, Partija i književnost” započinje prva faza ideološkog pokreta kojim se nastojalo pridobiti intelektualce i književnike u svrhu revolucije i izgradnje Maovog kulta ličnosti.

BELLER, JONATHAN

Borilačka vještina zvana “kinematografija”

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.