



CHOW, REY

**“Žena”, fetiš, partikularizam:
artikuliranje kineskođ filma s
međukulturalnom problematikom**



CHOW, REY

“Žena”, fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom

Napomena

Riječ “žena” namjerno rabim u jednini. Kao što će pokazati tekst, moje zanimanje za pitanje žene veže se uz njezin reprezentacijski status na filmu, status koji ovisi o ženskoj iskustvenoj društvenoj egzistenciji, no na nju se ne može u potpunosti svesti. “Ženom” ću pokušati opisati određenu vrstu reprezentacijskog pozicioniranja – mogli bismo to nazvati znakom, simbolom, ili vrstom partikularizma – koji se, u određenim povijesnim trenucima, može vezati uz stvarne žene, no na koji pravo mogu polagati i drugi identiteti.

62

“Žena” kao roba i fetiš: nekoliko zapažanja o kineskom filmu

Premda je proizveden prije tričetvrt stoljeća, film *Božica* (*Shennü*, 1934) Wua Yongganga ostaje jedan od najupečatljivijih prikaza “žene” u kineskoj filmskoj povijesti. Ta činjenica često se pripisuje sociološki značajnoj temi prostitucije. Kako piše filmski povjesničar Paul Clark, ovaj film “bio je možda prvi u svijetu koji se prostitucijom bavio izravno i bez moralizirajućih prizvuka, kao zanimanjem kojim su žene zarađivale za život”.⁰¹ Film pripovijeda o mladoj ženi, samohranom majci koja podiže sina prostituirajući se. Prisiljena je stupiti u seksualne odnose sa zlikovcem, koji joj potom postaje svodnik i od nje iznudi novac kojim hrani svoju ovisnost o kocki. Ona želi pružiti sinu primjereno obrazovanje, no zbog njezine profesije izbacuju ga iz škole. Potom se odluči s njime odseliti u drugo mjesto, no tada otkrije da joj je svodnik oteo svu ušteđevinu. Sukobivši se sa svojim odurnim mučiteljem, nehotice ga ubija, zbog čega je osuđena na dvanaest godina zatvora. Ondje je posjećuje dobronamjerni ravnatelj škole koju pohađa njezin sin, i obećava joj da će sina dostojno odgojiti. Ne želeći da sinovljevu budućnost ukalja njezina reputacija, ona moli ravnatelja da mu kaže da je mrtva.⁰²

I dok su sociološke konotacije prostitucije nedvojbene, čini se da *Shennü* istovremeno uspijeva nadići strogo određenu iskustvenu dimenziju kontroliranom uporabom svojstava filmskog jezika, uporabom koju sam u prethodnoj analizi istaknula kao svjesno stilizirani minimalizam. Natuknula sam također da uloga prostitutke, koju glumica Ruan Lingyu⁰³ iznimno uvjerljivo utjelovljuje, priziva kako marksističko, tako i frejdovsko značenje pojma “fetiš”, pojma koji su teoretičari prigrlili putem europskih antropoloških izvještaja o neeurop-skim kulturalnim praksama.⁰⁴ Cilj je ovoga teksta dublje istražiti značenje potonje perspektive, da bi se ukazalo na to kako pitanje “žene” na kineskom filmu sudjeluje u širem teorijskom diskursu o ženskosti i medijatiziranoj vizualnosti.

U svojoj slavnoj analizi fetišizma robe s početka *Kapitala*, Marx iznosi utjecajan konceptualni okvir za razmišljanje o nehumanom načinu na koji kapital prisvaja ljudski rad. Premda je njihov doprinos neophodan u proizvodnji robe, piše Marx, radnicima je u pravilu uskraćen profit dobiven prodajom te robe, koji služi bo-

gaćenju kapitalista. Marx upozorava da je privlačan, izgled prirodan izgled robe tek varljiva i zapravo lažna površina koja protuslovi stvarnosti rada uložene u proizvodnju. Pozivajući se na fetišizam da bi opisao robu, Marx je htio skrenuti pozornost (zbog vlastite prikrivenosti) na mistificirane ideološke, ali i ekonomske procese kapitalističke eksploatacije.

Lik prostitutke otežava Marxovu klasičnu analizu jer u prvi plan smješta dimenziju seksualnosti. Ako roba predstavlja otuđenje ljudskog rada u industrijaliziranom društvu, prostitutka, koja je istovremeno radnica, ali i roba, na neki način postaje paradigmatički primjer *komodificiranog fetiša u ljudskom obliku*. Prostitutkin osjećaj otuđenja neprijeporan je: iako nudi rad i promovira se kao vrsta robe koju društvo traži, ona je osuđena na vječni sram i život na najnižim stepenicama društvene ljestvice.

Istovremeno, kao što sugerira Freud u svojoj vrlo različitoj, no jednako upečatljivoj teoriji o fetišizmu, fetiš bismo mogli smatrati artifičijelnim skladištem seksualnosti koju takozvano civilizirano društvo nije u stanju priznati kao svoju i mora je preusmjeriti. U frejdovskom smislu, fetiš nije toliko moralno problematičan jer je varljiv, površinski fenomen (kakvim ga smatra Marx), već je taktika preživljavanja, sastavljena od dvojnih psihičkih procesa odricanja i preusmjeravanja neizgovorljivih žudnji. Fetišističke konotacije ovih psihičkih procesa razvidne su i u filmu *Shennü*: premda društvo prezre i kažnjava prostitutku zbog vrste seksualnosti koju utjelovljuje, upravo je utjelovljenje zabranjenih želja ono što opčinjava moderno gledateljstvo. Stoga, premda se filmska priča razvija tako da *govori* kako je nesretan i bijedan život te žene, kamera istovremeno daje sve od sebe da je *prikaže* kao fizički privlačan objekt (čak i kad je osiromašena i ojađena), s njezinih bezbroj zavodljivih osmijeha, modernih frizura i šminikom, lije-po oblikovanim rukama i nogama (koje otkrivaju dražesni *qipaoi*), i kroz šarmantne pokrete pušenja i držanja cigarete.⁰⁵

Shennü je, dakako, tek jedan od velikog broja filmova iz 1930-ih koji u žarište interesa smješta žene,⁰⁶ no središnja pozicija koju predaje prostitutki na jedinstven način naglašava epistemičku kontradikciju koja prati status “žene” na filmu. Ta kontradikcija, možda svojstvenija medijima koji se služe vizualnošću, sastoji se u tome da se “uniženi” ili *sramotni subjekti ili teme prikazuju u kultural-*

01 Paul Clark, “Chinese Cinema Enters the 1990s”, u William A. Joseph, ur., *China Briefing*. (Boulder: Westview Press, 1992); str. 125-47.

02 Za pronicljivo tumačenje uz mnoštvo relevantnih povijesnih informacija o ideološkim pitanjima koja strukturiraju proizvodnju i recepciju ovog filma, vidi Kristine Harris, “The Goddess: Fallen Woman of Shanghai”, u Chris Berry, ur., *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. (London: British Film Institute, 2003); str. 111-19.

03 Za studiju glumičinog života i djela vidi Richard J. Meyer, *Ruan Ling-yu: The Goddess of Shanghai* (s DVD-om *Božice*), (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005).

04 Za to kako Marx i Freud pišu o fetišizmu vidi prvi dio 1. knjige, poglavlje “Commodities” u: Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, ur. Frederick Engels, prev. Samuel Moore i Edward Aveling, redakтура Ernest Untermann (New York: Modern Library, 1906); str. 41-96; Sigmund Freud, “Fetishism”, u: *The Standard Edition*, vol. 21, prev. i ur. James Strachey (London: Hogarth, 1961. [1927.]); str. 149-57.; Sigmund Freud, “Splitting of the Ego in the Defensive Process”, u: *The Standard Edition*, vol. 23, prev. i ur. James Strachey (London: Hogarth, 1964. [1938.-40.]); str. 273-78., kao i dio “Unsuitable Substitutes for the Sexual Object – Fetishism” u: Sigmund Freud, “Three Essays on the Theory of Sexuality”, u: *The Standard Edition*, vol. 7, prev. i ur. James Strachey (London: Hogarth, 1953. [1905.]); str. 153-55.

05 Ovi fetišizirani detalji ženstvenosti svjesno su rekonstruirani i naglašeni u hongkonškom filmu *Ruan Lingyu* (*Yuen Ling-yuk*, 1992) Stanleyja Kwana.

06 Među drugim su značajnijim primjerima iz 1930-ih *Igračice* (*Xiao wanyi*, 1933), *Kraljica sporta* (*Tiyu huanghou*, 1934) i *Velika cesta* (*Dalu*, 1934), svi redatelja Suna Yua, i *Nove žene* (*Xin nüxing*, 1935) Caija Chushenga.

noj formi sa spektakularnim i glamuroznim učinkom. Da se izrazimo i Marxovim i Freudovim jezikom, problem filmske reprezentacije “žene” jest problem prikaza “pošasti” i “zala” modernoga života (poput prostitucije) u mediju u kojem žene, čak i kad predstavljaju ranjivost, opresiju, majčinsku samopožrtvovnost ili politički otpor, prvenstveno moraju izgledati kao utržiiva roba.⁰⁷ Kao što kaže Kristine Harris pišući o *Shennü*:

S jedne je strane Ruan [Lingyu] i sama bila majka i priznanje je stekla filmskim ulogama tragičnih žena, patnica [...] Ovaj element zvjezdane persone Ruan dobro se pretočio u *Božicu* i pridobio naklonost za ovu usamljenu ženu koja se trsi očuvati majčinsku vrlinu. S druge strane, imidž glumica bio je iznimno komodificiran, pa su na ovom vrhuncu njezine karijere slike Ruan krasile reklame za parfem, sapun i druge potrošačke proizvode. Ove slike dobro su se uklapale u popularnu ideju da su *ženske glumačke zvijezde, poput prostitutki, roba javno izložena za konzumaciju* – zbog čega je Ruan djelovala još uvjerljivije u ulozi boginje (Harris 2003: 1, moj kurziv).⁰⁸

Ne iznenađuje da u filmovima proizvedenima u Narodnoj Republici Kini na vrhuncu komunističke ortodoksije “žena” nije zauzimala privilegirano reprezentacijsko mjesto, koje je pak bilo namijenjeno nižim klasama, poput seljaštva, radništva i vojske. Mnogi feministički književni i filmski kritičari/kritičarke ističu kako je u socijalističkom kineskom filmu postojala tendencija potiskivanja rodne specifičnosti ženskog djelovanja, pa su neslaganja i tenzije između muškaraca i žena postale trajno nevidljive ili su obezvrjeđene pod pokrovom bezrodne kolektivnosti.⁰⁹ Kako objašnjava Shuqin Cui,

Ustaljeni obrazac [socijalističke] filmske priče složen je na sljedeći način: između proletarijata i korumpiranih gospodara izbija sukob, pa idealizirani lik stiže na čelo siromašnih i vodi ih do pobjede protiv bogatih. Ako se odnos između junaka i njegovih sljedbenika iz radničke klase nađe u slijepoj ulici, rješenje krize proizvodit će neka pozadinska sila, bilo da je riječ o kakvom političkom događaju ili trenutačnim političkim djelatnostima Komunističke partije Kine, koji će se pobrinuti da junak trijumfira i da se borba proletarijata uspješno nastavi.¹⁰

CHOW, REY

“Žena”, fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

63



27. lipnja 1950.
Predsjednik SAD-a Harry S. Truman naredio je slanje 7. flote u Tajvanski tjesnac kako bi “zaštiti Tajvan od komunističkih snaga”.



Božica (Shennü, red. Wu Yonggang 1934)



Za povijesno proučavanje fil-mova iz ovog razdoblja vidi Lai-kwan Pang, *Building a New Chi-na in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement 1932–1937*. (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2002); posebice str. 113–35. i 141–64., za rasprave o us-ponu kulture zvijezda u Šangaju 1930-ih i o tome kako su ženske likove, uključujući one koje su igrale ženske zvijezde poput Ai Xia, Hu Die i Ruan Lingyu (muški) redatelji rabili u svrhu formiranja intelektualno ljevičarske politike. Za prikaz veze između rodni odnosa i filmske reprezentacije u kineskom fil-mu do kasnih 1940-ih vidjeti Shuqin Cui, *Women through the Lens: Gender and Nation in a Cen-tury of Chinese Cinema*. (Hono-lulu: University of Hawaii Press, 2003); posebice str. 15–18. za raspravu o *Shennü*).

07 Kulturalnu povijest povezano-sti urbanog moderniteta i ranog filma kontinentalne Kine de-taljno proučava Zhen Zhang u *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896–1937* (Chicago University of Chicago Press, 2005). Za infor-mativni prikaz prvog vala indu-strije zabave i institucionalnog restrukturiranja kinematografije kontinentalne Kine od sredi-ne 1920-ih do ranih 1930-ih, vidi Ying Zhu, *Chinese Cinema during the Era of Reform: The Ingenu-ity of the System* (Westport, CT: Praeger, 2003); str. 175–209. Za studiju (komercijalno) medija-tizirane evolucije specifične vr-ste ženskog lika u razdoblju ni-jemog filma vidjeti Weihong Bao, “From Pearl White to White Rose Woo: Tracing the Vernacular Body of Nüxia in Chinese Silent Cinema, 1927–1931”, u: *camera obscura*, 60, 2005; str. 193–231.

08 Vidi također Pang (2002: 155–58) za opis kako su ženske zvijezde poput Hu Die bile popularno rabljene za promidžbu proizvo-da poput cigareta i kozmetike.

09 Yue Meng i jinhua Dai, *Fuchu li-shi dibiao* (Zhengzhou: Henan renmin chuubanshe, 1989); Yue Meng, “Female Images and Na-

Još donedavna, do kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih, kad su u filmovima glumile poznate, prekrasne glumice poput Liu Xiaoqing, Joan Chen (Chen Chong), Pan Hong i drugih, reprezentacijski fokus puno je manje bio na ženstvenosti kao takvoj, koliko je bio usmjeren na konstruktivne uloge koje su žene mogle imati u svojem povijesnom okruženju.

Premda se ovakva uporaba ženskih likova u kojoj su naratološki potčinjene drugim društvenim odnosi-ma danas smatra zastarjelom, svejedno služi kao za-nimljiv povijesni primjer vrste umjetničkog pokušaja, u nekapitalističkom režimu, da se razriješ epistemičko proturječje (predstavljanja uniženosti putem glamuri-zacije) koje je pratilo status “žene” koji sam upravo opi-sala. Slijedeći logiku marksističke kritike fetišizma robe, reprezentacijski proces specifičan za komunističke um-jetničke prakse specijalizira se u nečemu što bismo mo-gli nazvati defetišizacijom. Stoga, dok fetišizam u pravi-lu nekoga ili nešto pretvara u objekt (poput robe) čija mistična privlačnost leži u njegovoj naizgled činjeni-noj prirodnosti, komunistički filmovi, u skladu sa smjernicama koje su postavili raniji maoistički klasici poput filмова *Sjedokosa djevojka* (*Bai mao nü*, Wang Bin i Shui Hua, 1950) i *Crveni ženski odred* (*Hongse niangzi jun*, Xie Jin, 1961), teže radije prikazati žene kao subjekte s vlastitom voljom i glasom – čak i kad su isti preusmjere-ni i reintegrirani u tkivo društva i zajednice. Umjesto spektakla i glamura (čiji učinak ovisi o komercijalnoj diskurzivnoj mreži različitih medija)¹¹ ovi filmovi nude pripovijesti o klasnoj revoluciji i društvenom pomlađi-vanju koje su svrhovite za zajednicu, pri čemu pojedina osoba (žena ili muškarac) ne može biti objektivizirana u neovisan ili samostojan entitet. Ako se ovim filmovima išta fetišizira, onda je to sama Komunistička partija.

Tijekom paralelnog razdoblja (dva do tri desetlje-ća nakon Drugog svjetskog rata) izvan kontinentalne Kine kinematografske smjernice bile su bitno drugačije. Premda se velik dio istraživanja o filmovima proizvede-nima u važnim centrima poput Tajvana i Hong Konga pokreće tek sad, može se općenito tvrditi da su mnogi od spomenutih filмова, bez obzira na žanr, produljivali – i intenzivirali – fetišizaciju “žene”, strategiju koja je bez sumnja začeta u matičnoj kineskoj kinematografiji nijemog razdoblja. U 1950-ima, 1960-ima i 1970-ima plodna produkcija filmskih studija poput Guoliana i Centrala (Zhongying) na Tajvanu i Cathaya (Guotai),

Shaw Brothersa (Shaoshi xiongdi) i Golden Harvesta (Jiahe), te ljevičarskih Fenghuanga i Changchenga u Hong Kongu (koji su svi proizvodili većinom filmove na mandarinskom govornom standardu); kao i manjih kuća kao što su Kong Ngee (Guang Yi), Ling Kwong (Ling Guang), Hing Fat (Xing Fa), Kin Sing (Jian Cheng) i brojnih drugih u Hong Kongu koje su proizvodile fil-move na kantonskom dijalektu, doprinijela je raznoli-kosti vladajućeg poretka komercijalnih medija (među kojima su bili radio, televizija, dnevni tisak sa svojom rubrikom filmskih vijesti, zabavni časopisi, tabloidi i sli-kovni kalendari), koji su surađivali na objektivizaciji “žene”.

Drugim riječima, izvan kontinentalne Kine, iz-nimno vidljiv znak “žene” u kineskoj filmskoj industriji bio je neodvojivi dio procesa kapitalističke urbanizacije. U filmovima ova urbanizacija nije bila tematizirana tek kao narativna pozadina (mnogi mandarinski i kanton-ski filmovi iz ovog razdoblja pripovijedaju o urbanim srednjim i nižim srednjim klasama), već je bila ključna u strukturiranju medijatiziranih sklopova koji su se sve brže širili i preklapali.¹² U ovom slučaju, radije no da se potruđe defetišizirati “ženu” kao što je bio slučaj u Na-rodnoj Republici, došlo je do obrata eksponencijalnog ubrzanja ove fetišizacije; kako na ekranu, tako i izvan njega. Shodno tomu, u ovom razdoblju pojavio se velik broj glumica savršenog izgleda koje su na Tajvanu i u Hong Kongu postale općepoznate ikone. Moderna lica i tijela glumica Li Lihue, Bai Yan, Hong Xiannü, Fang Yanfen, Le Di, Lin Dai, You Min, Ge Lan, Ye Feng, Lin Cui, Ling Bo, Li Jing, Jiang Qing, Hu Yanni, He Lili, Qin Ping, Zheng Peipei, Tang Baoyun, Zhang Meiyao, Wang Mochou, Zhen Zhen, Jie Ling, Nan Hong, Lin Feng, Bai Luming, Ding Ying, Chen Baozhu, Xiao Fangfang, Feng Baobao, Lin Qingxije, Hu Yinmeng, Mei Yanfang i nji-hovih suvremenica odonda nastavaju lokalne mitove i legende, i nostalgicne izlete u prošlost.¹³

Sredinom 1980-ih, kad su svjetski poznati redatelji pete generacije redatelja Narodne Republike Kine po-put Chena Kaigea i Zhanga Yimoua odlučili radikalizi-rati kinesku kinematografiju sistematično se otrgnuvši konvencijama vlastitih prethodnika, “žena” je opet po-stala istaktno (pa i kontroverzno) mjesto reprezentacije. Pristupi ove dvojice redatelja, kao što sam već tvrdila u svojim tekstovima, prilično su različiti. Počevši s fil-mom *Žuta zemlja* (*Huang tudi*, 1984), svi Chenovi radovi

tional Myth”, u: Tani E. Barlow , ur., *Gender Politics in Modern China* (Durham: Duke Universi-ty Press, 1993); str. 118–36.

10 Cui, Shuqin, *Women through the Lens* (2003: 52).

11 U Kini su i tijekom ortodoksne socijalističke ere od 1950-ih do 1970-ih postojali različiti mediji (poput radija, filma, postera, ba-leta, glazbenih kompozicija, stripova i sl.), no ideološki efekti koje su proizvodili bitno su se razlikovali od onih komerci-jalnih tajvanskih i hongkonških medija.

12 Za promišljenu i informativnu raspravu, vidi primjerice Ping-kwan Leung, “Urban Cinema and the Cultural Identity of Hong Kong”, u: Poshk Fu i Da-vid Desser, ur., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Ident-ity* (Cambridge: Cambridge Uni-versity Press, 2001); str. 227–51.

13 O prošlih nekoliko desetljeća tajvanske kinematografije pišu Ruxiu Chen u *Taiwan xin dianying de lishi wenhua jingyan*, prev. i ur. Luo Pocheng (Taipei: Wanxiang tushu, 200); June Yip u *Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary* (Durham i London: Duke University Press, 2004); Emilie Yueh-Yu Yeh i Darrell William Davis u *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia Universi-ty Press, 2005). Studije o različi-tim povijesnim razdobljima i tematici hongkonške kinema-tografije donose, primjerice, Stephen Teo u *Hong Kong Cine-ma: The Extra Dimensions* (Lon-don: British Film Institute, 1997); Muyun Yu u *Xianggang dianying shihua*, vols. 1–5 (Hong Kong: Ciwenhua tang, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001; Feng Luo u *Shengshi bianyuan: Xianggang dianying de xingbie, teji yu jiuqi zhengzhi* (Hong Kong: Oxford University Press, 2002); Poshk Fu u *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas* (Stanford: Stanford Uni-versity Press, 2003); vidjeti tako-der neke od eseja kod Esther M. K. Cheung i Yiu-wai Chu, ur., u: *Between Home and World: A*

do filma *Život o koncu* (*Bian zou bian chang*, 1991) kritizir-ali su komunističku indoktrinaciju i pokušavali redefi-nirati temelje kineske kulture. Dok se u Chenovim pri-čama često pojavljuju subverzivni likovi poput seljaka, nijeme djece, društvenih otpadnika (muškog spola) ili nepoznati predjeli, žene se pojavljuju rijetko, a kad se i pojave, u pravilu su žrtvovane. Smještajući žene u ovu nepostojeću ili nestajuću poziciju (gdje ultimativno po-staju nevidljive), može se činiti, vjerujem, da im Chen pridaje značaj nečega što je onkraj ovoga svijeta (pa sto-ga i onoga što tek ima doći). Sukladno Chenovim filo-zofskim i književnim sklonostima, “žena” naizgled predstavlja vrstu razlike koja može biti tek prizvana, no nikad izravno ili konkretno prikazana. (Međutim, od fil-ma *Zbogom, moja konkubino* (*Bawang bieji*, 1993) Chen je nedvojbeno odbacio ovaj komercijalno neisplativ pristup ženskosti).

Za razliku od njega, Zhang se dosljedno služio pragmatičnijom – i popularnijom – metodom. U njego-vim ranijim radovima poput filмова *Crvena raž* (*Hong gaoliang*, 1987.), *Judou* (1990), *Podignite crvenu svjetiljku* (*Dahong denglong gaogao gua*, 1991), i *Šangajska trijada* (*Yao a yao, yao dao waipo qiao*, 1995), “žena” je bez izu-zetka locus spektakularnog kinematografskog ekshibici-onizma. Ženske priče, uključujući fizička zlostavljanja i nevolje koje trpe, u Zhangovim su rukama sredstvo pri-kazivanja kako veličanstvenih, tako i barbarskih aspeka-ta kineske kulture. Za razliku od ranijeg Chena, Zhang ne idealizira ženu do točke da je čini nevidljivom i bestjelesnom; umjesto toga se usavršio u instrumentali-zaciji žene kao privlačnog scenskog rekvizita. U raskoš-nim vizualnim i tjelesnim kvalitetama najčešće *mlade* žene, Zhang je pronašao senzacionalan način pripovije-danja – i prodavanja – kineskih priča čitavomu svijetu.

Zhangov uspjeh, drugim riječima, temelji se na ponovnom otkriću konvencija fetišizma koji je bio evi-dentan u ranoj kineskoj kinematografiji, potpuno se raz-vio u tajvanskim i hongkonškim filmovima poslije-ratnih godina, a u vrijeme komunističke ortodoksije bio je privremeno odložen i preusmjeren u “politički ko-rektnu” struju. Uistinu, kao i u slučaju *Božice*, ono što je Zhang stvorio – i osnažio – filmski je stil koji iskorištava upravo epistemičku kontradikciju koju sam spomenula, gdje su materijalno siromaštvo i društvena opresija u pravilu dramtizirani kroz neodoljivo privlačne boje, kostime, arhitektonske kutove i vizualni dizajn. Najvaž-

64

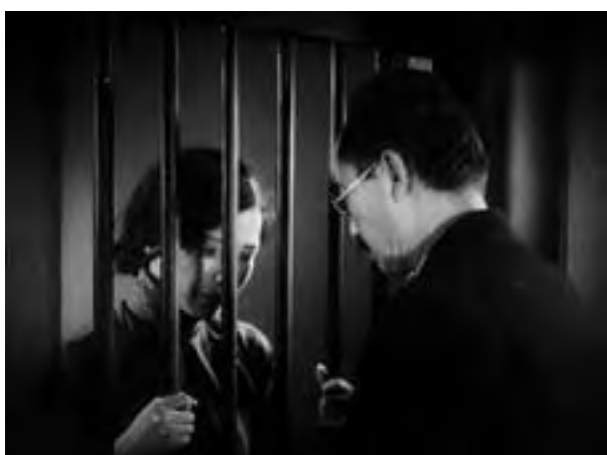
65

Istpad 1950. Nakon savezničkog prodora u Sjevernu Koreju i približavanja riječi *Jalu* (kinesko-ko-rejska granica), NR Ki-na intervenira u Korej-skom ratu. Kineska in-tervencija promijenit će tok ratovanja i u konačnici dovesti do potpisivanja primirja u srpnju 1953. g. kojim je završio Korejski rat.

7. listopada 1950. Narodna oslobodilač-ka vojska NR Kine po-razila je tibetanske je-diniće i osvojila Tibet koji je stavljen pod ki-nesku kontrolu i in-korporiran u NR Kinu.

CHOW, REY
“Žena”, fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.



Reader in Hong Kong Cinema (Hong Kong: Oxford University Press, 2004).

14 Faye Wong i Kelly Chan Wai-lum su profesionalne pjevačice, no glumile su i u nekoliko filmova.

15 Kao alternativu neki su kritičari/-ke pažnju radije odlučili usmjeriti na redateljice, njihove filmove i njihova viđenja žena. Vidjeti, primjerice, Chris Berry, ur., "Special Issue on Chinese Women Directors", *camera obscura*, 18, 1988.; Lu Le, Xi Nana, Zhang Zhenqin, ur., *Caozong yinmu de nüxing: Zhongguo nüdaoyan* (Changchun: Beifang funü ertong chubanshe, 1989); Elaine Yee Lin Ho, "Women on the Edges of Hong Kong Modernity: The Films of Ann Hui", u: Mayfair Mei Hui Yang, ur., *Spaces of their Own: Women's Public Sphere in Transnational China* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999); str. 162-87; Patricia Brett Erens, "The Film Work of Ann Hui", u: Poshek Fu i David Desser, ur., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001); str. 176-95; Cui (2003.: 169-238); Ching Yau, *Filming Margins: Tang Shu Shuen, A Forgotten Hong Kong Woman Film Director* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004); Lingzhen Wang, "The Female Cinematic Imaginary: History, Subjectivity, and Ma Xiaoying's *Gone Is the One Who Held Me Dearest in the World*", *Chung Wai Literary Monthly*, 34: 11, 2006.; str. 28-52.

16 Nije se samo Mulvey bavila teoriziranjem narativnosti u filmu. Među njezinim kolegama bili su znanstvenici Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Stephen Heath i Paul Willemen – svaki od njih pojedinačno bavio se filmskom pričom u istom razdoblju, no Mulvey je bila ta koja je postavila pitanje seksualne politike.

17 Za prikaz koji Mulveyin ogled smješta u povijesni kontekst Ujedinjenog Kraljevstva u 1960-ima i 1970-ima, kad se britanska

nije od svega, ispreplitanjem fokalizacije na ženskoj patnji s naprednim tehnologijama filmske fotografije i montaže Zhang je mjesto "žene" u matičnoj kinematografiji iznova obdario nezatomljivom moći objektivizacije, potpuno odgovarajući kako komercijalnim, tako i libidinalnim nagnućima postmodernog globalizma, s njegovom sklonošću prema sjajnim ambalažama. Pod njegovom redateljskom palicom glumice poput Gong Li i Zhang Ziyi postale su boginje velikih ekrana, sa svim svjetovnim (komodificirajućim), kao i religioznim konotacijama kineskog pojma *shennü*. Zajedno sa svojim suvremenicama kao što su Maggie Cheung Man-yuk (Zhang Manyu), Carina Lau Kar-ling (Liu Jialing), Faye Wong (Wang Fei), Kelly Chan Wai-lum (Chen Huilin), Sammi Cheng Sau-man (Zheng Xiuwen), Michelle Yeoh (Yang Ziqiong), Michele Reis (Li Jiaxin), Shu Qi, Zhou Xun, Zhao Wei i drugima, ove filmske boginje uzdigle su fetišizirani status "kineske žene" do nove razine razmetanja u carstvu međunarodnih medija.¹⁴

U ovom trenutku možda se čini da bi uobičajenu marksističku kritiku fetišizma robe trebalo odbaciti u korist tipa kulturalne analize usklađenije s nijansiranim kateksama (uključujući kritičke i akademske katekse) proizašlih iz komodifikacije i fetišizacije "žene" na filmu. Je li to uistinu tako? Da bih istražila ovu tvrdnju, smjestit ću kinesku kinematografiju unutar teorijskog konteksta feminističke kontroverze oko "žene" i vizualnosti.

Anglofona feministička filmska teorija i moralna superiornost partikularizma

U području filmske teorije, jedan od ključnih događaja kritika je koju su 1970-ih i 1980-ih kolektivno iznijele feministkinje angloameričkog svijeta, kritika uobičajenih načina objektivizacije "žene" na filmu. U godinama koje su slijedile, rijetki autori koji su pisali o pitanju žene na filmu mogli su zaobići tu kritiku. U tom smislu nisu iznimka ni oni/one koji se bave izučavanjem žena i rodne politike u relativno novom području kineske kinematografije: bez obzira na to priznaju li otvoreno autori/-ice utjecaj anglofone feminističke teorije filma ili ne, i oni su krajnje skeptični spram filmskih prikaza žena, pogotovo iz vizure muških redatelja.¹⁵

Rad britanske kritičarke Laure Mulvey još uvijek je u ovom pogledu od ključne važnosti. U svom slavnom eseju "Vizualni užitak i narativni film" iz 1975. Mulvey

traži da filmsku sliku razmotrimo kao rezultat priče, koja je, kako otkriva, obilježena (hetero)seksualnom razlikom.¹⁶ Radije no da je tretira kao neproblematičnu prisutnost, Mulvey filmsku sliku dekonstruira, razotkrivajući u njoj skrivenu priču. Dio priče koji, ostajući nevidljiv, određuje kako valja promatrati specifične slikovne prikaze Mulvey naziva "pogledom". Temporalnu razliku između pogleda i slike Mulvey naziva "patrijarhatom", tako da je, barem u slučaju klasične holivudske melodrame, maskulinistička skopofilija ono što, piše Mulvey, uvjetuje i opunomoćuje čin gledanja, dok je ženama dodijeljena uloga pasivnih, fetišiziranih objekata, tek zgođušnih slika za gledanje. Tako iznova analizirajući kulturalne otiske upisane (hetero)seksualnom razlikom Mulvey uspijeva razmontirati filmsku sliku i oduzeti joj njezin dotadašnji status nečega spontanog/opredmećenog, te u nju iznova umetnuti dramu neprekidne borbe između muškaraca i žena, dramu ideoloških i narativnih prisila.¹⁷

U svojem nepovjerenju spram naizgled spontane filmske slike kao varljivog objekta – nepovjerenju koje nas podsjeća na Marxovu kritiku robe prirodnog izgleda – i u svojem pokušaju da formira politiku koja bi gledateljicu spasila od potpunog propadanja, na vlastiti rizik, u filmski prikaz ženskosti koji su proizveli muškarci, je li feministička teorija filma koju je predvodila Mulvey bila ikonofobična? Osobno sam sklona vjerovati da jest, no važno je dodati da je ova ikonofobija bila teorijski i institucionalno produktivna.¹⁸ Upravo je njezina nakana negiranja ili defetišizacije, koja se manifestirala u optužbi da naizgled spontana filmska slika na neki način izobličuje ili usutkava određenu "stvarnost" ili "povijest" koja postoji u njezinoj pozadini, proizvela zamah pomoću kojega se odonda proširilo proučavanje filma i žena, od filmskih studija do feminističkih/rodnih studija, i do studija tzv. globalnih medija u društvenim znanostima, kao i sveučilišnih humanističkih programa. Drugim riječima, diskreditacijom muškog pogleda i defetišizacijom njegovog prikaza žene feministička teorija filma pokrenula je u angloameričkom svijetu institucionalno širenje filmskih studija i kulturalnih studija vezanih uz film, putem nečega nalik onome što Michel Foucault naziva represivnom hipotezom,¹⁹ gdje je konceptualizacija nečega što se smatra potisnutim (poput seksa ili, u ovom kontekstu, "žene") ironično naglašena umnožavanjem i eksplozijom diskursa o tomu.

intelektualna ljevica susrela s procvatom feminističke teorije, vidi Maggie Humm, *Feminism and Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1997).

18 Brojne se kritike Mulveyinog polemičkog teksta, uključujući feminističke kritike iz 1980-ih, usredotočuju na njezinu misao o potrebi za uništenjem užitka i, kao protuargument, pokušaj da se obnovi pozitivna vrijednost užitka, osobito za gledateljice. Moj argument ovdje prilično je drugačiji, u smislu da se bavi intelektualno i institucionalno produktivnim karakterom – koji se može reproducirati – Mulveyinog izvorno negativnog čina defetišizacije.

19 Michel Foucault, *The History of Sexuality, vol. I: An Introduction*, prev. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1978).

20 Isama je Mulvey, s historijskom distancom, kritizirala binarizam svojeg ranijeg polemičkog argumenta i revidirala je vlastita opažanja – vidi Laura Mulvey, "Changes: Thoughts on Myth, Narrative, and Historical Experience", u: *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1985); str. 159-76.

21 Bill Nichols, "Film Theory and the Revolt against Master Narratives", u: Christine Gledhill i Linda Williams, ur., *Reinventing Film Studies*. (London: Arnold, 2000); str. 34-52.

22 Nichols, Bill, "Film Theory and the Revolt against Master Narratives" (2000: 40), kurziv u originalu.

23 Pored velikog broja knjiga, članka i poglavlja o ženama i rodu, primjerice, sve više studija bavi se istospolnim vezama. Od važnijih primjera vidjeti Helen Hok-sze Leung, "Queerscapes in Contemporary Hong Kong Cinema", *positions*, 9:2, 2001; str. 423-47; Fran Martin, *Situating Sexualities: Queer Representation in Taiwanese Fiction, Film and Public Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003); Song Hwee Lim, *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contem-*

Budući da ga podržava sila represivne hipoteze, paradigmatički pomak unutar filmskih studija – od fokusa na slici *per se* do fokusa na priči i ideologiji – doveo je do posljedica koje sežu bitno dalje od filmskih studija. U desetljećima nakon objave Mulveyenog eseja²⁰ filmski i kulturalni kritičari/-ke proširivali su implikacije njezinoga rada (često u pojednostavljenim terminima) postavljajući si u zadatak prije svega problematiziranje (prirodnosti) filmske slike. Filmska analiza postala je sve više stvar identificiranja i propitivanja priče i ideoloških procesa uključenih u stvaranje slike, radije nego da se bavi samom slikom. Ovaj pomak jezgrovitopisuje Bill Nichols: "Vizualnost", piše on, "nije više sredstvo provjeravanja pouzdanosti činjenica koje se odnose na objektivan izvanjski svijet, niti jezički prenesenih istina o tom svijetu. Vizualnost sad predstavlja prostor subjektivnog iskustva kao locusa znanja, i moći".²¹ Dok su se Mulvey i druge feminističke kritičarke/kritičari bacili na proširivanje i pročišćavanje feminističkih metoda propitivanja patrijarhata, drugi kritičari/-ke dodatno su usložnjavali taj raskorak između pogleda i slike uvodeći pitanja klase, rase, etniciteta, nacije i seksualnog opredjeljenja. (Sjetimo se, primjerice, popularnog manevra koji često rabe izučavatelji kineskog filma, napadajući zapadnjačke i orijentalističke (mis)interpretacije – to jest, represije – takozvane kineske "stvarnosti"). Kritičari istovremeno teoretiziraju i o višeznačnostima svojstvenima različitim oblicima gledanja i, posljedično, različitim načinima viđenja i subjektivnosti.

Kao što svaka gledateljska skupina filmskoj slici prilazi s vlastitim skupom zahtjeva, pitanja i političkih programa, više ne možemo govoriti o slici kao takvoj, već moramo pristati na to da je podvrgnemo procesima ponovnog gledanja, narativiziranja i sastavljanja. Možda zato postoji toliko publikacija o filmskim praksama i recepciji u različitim kulturama (kineska kinematografija pritom je tek jedan od brojnih primjera). Istovremeno se u ovom kulturalno pluraliziranom načinu pristupanja filmskoj slici teško oduprijeti osjećaju da je došlo do svojevrzne predvidljivosti i da, usprkos lokalnim različitostima ili specifičnostima, teorijske geste spram filmskog prikaza koje su prihvatile različite kulturalne grupe često dijele sličnu vrstu kritičke povlastice. Da se opet poslužimo Nicholsom, ovu kritičku povlasticu možemo opisati na sljedeći način:

CHOW, REY

"Žena", fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.

66

Božica (Shennü, red. Wu Yonggang 1934)

67



25. studeni 1950. Stariji sin Mao Ce Tunga, Mao Anjing pogiba u Korejskom ratu.

svibanj 1951.

Postignut je dogovor u 17 točaka između vlade u Pekingu i lokalne tibetanske vlade o mjerama za oslobađanje Tibeta. U listopadu, Dalaj Lama potvrdio je dogovor iz svibnja.

Uzlet pojedinačnih kultura do stanja vidljivosti prati radikalni odmak od demokratskih ideala univerzalizma (jednakost pred zakonom za sve, bez obzira na spol, boju kože, seksualno opredjeljenje itd.) i pomak prema *partikularizmu koji inzistira na jednakosti upravo s obzirom na različitost po spolu, boji kože, seksualnom opredjeljenju i slično*.²²

Legitimizaciju “žene” kao kategorije filmskog istraživanja stoga valja staviti u perspektivu, i vidjeti da izrasta iz ove (međukulturalne) povijesti promjenjivih stavova spram ontološke dostatnosti vizualnog prikaza. U trenutku kad prirodnost nekog prikaza dovedemo u pitanje i dekodiramo ga, i u trenutku kad u kadar (ponovno) umetnemo “pozadinsku” ideologiju slike, znanstvenici kao da se neminovno nađu u situaciji u kojoj se vrsta partikularizma koju spominje Nichols u pravilu čini najprihvatljivijim pristupom filmskoj kulturi. U mnogo je aspekata upravo ovo historijsko privilegiranje partikularizma oblikovalo obuhvatne studije kineskog filma koji su u anglofonom svijetu izniknuli tijekom posljednjih nekoliko desetljeća. To inzistiranje na partikularizmu također je, da pridodam Nicholsovom argumentu, zadobilo vrijednost svojevrsne moralno superiorne pozicije.

U tom smislu ne samo da je postalo nužno da se pozornost pokloni “ženi” nego je čak i uporaba “žene” u jednini ubrzo postala sumnjiva. Jer – tako barem djeluje logika partikularizma – ne postoje li na svijetu različite skupine žena, i ne bi li “ženu” trebalo pluralizirati u “žene”? A opet, u trenutku kad su afirmirane “žene”, postaje nužno shvatiti da pluralni oblik određenog identiteta također ima tendenciju isključivati druge druge: što je s gejevima i lezbijkama, društvenim otpadnicima, etničkim manjinama, djecom, invalidima, ekološki ugroženim zajednicama i vrstama, i tako dalje? Još jednom, čitateljstvo će shvatiti da je ludilo ovog inkluzionističkog pluralizma (u obliku neprestano umnažajućih partikularizama) upravo ono u kojem su se razvijali i studiji kineskih kinematografija.²³

Oslobođena moć fetiša

U historijskom smislu, kad nas je anglofona feministička teorija filma upozorila na fetišizirani – to jest, nijemi, objektni – status žena na platnu, njezina ikonofobija značajno se poklapala s moralnim optužbama ko-

porary Chinese Cinemas (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006). Za rasprave o etnicitetu/etničkim manjinama u kineskoj kinematografiji vidi 7. poglavlje naslovljeno “Where Do You Draw the Line? Ethnicity in Chinese Cinemas” u: Chris Berry i Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation* (New York: Columbia University Press, 2006); str. 169–94; Shumei Shih, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 2007). Također, tu je i sve razradenija podjela “kineske kinematografije” na kontinentalnu kinesku, tajvansku i hongkonšku kinematografiju, kao i podjela na mandarinske, kantonske, Chaoyu i Xiyayu filmove. Časopisi na kineskom jeziku kao *Dianying shuangzhoukan*, *Chung Wai Literary Monthly*, *Dangdai dianying* i *Dianying yishu* korisni su izvori informacija o nekima od ovih tekućih trendova.

²⁴ Nancy Armstrong, “Who’s Afraid of the Cultural Turn?”, *differences*, 12.1, 2001; str. 17–49.

²⁵ Kontroverza oko heteroseksualne pornografije, koja je sudjelovala u filmskim zaćecima, i njezine očigledne fetišizacije ženskih tijela u komodifikacijske svrhe, paradigmatki je primjer izazova koji feminističkoj teoriji nastavlja predstavljati politika reprezentacije. Za pronicljivu analizu vidjeti Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1989).

²⁶ Simptom ove (neizbježne) fetišizacije jest i taj da su posljednjih godina neki/neke počeli zauzimati obrambeni ili panični stav spram feminizma. Vidjeti, primjerice, Lynne Segal, *Is the Future Female? Troubled Thoughts on Contemporary Feminism* (London: Virago, 1987); Tania Modleski, *Feminism without Women: Culture and Criticism*

je su pratile politički aktivizam 1960-ih i 1970-ih na Zapadu. To je bio politički aktivizam koji je, između ostalog, idealizirao alternativne političke režime poput Mao Ce Tungove Kine i zahtijevao kraj zapadnog imperijalizma i vojnog nasilja, te davanje građanskih prava obespravljenim populacijama. A opet, i upravo stoga što je, poput toliko masovnih demonstracija nadobudno organiziranih tijekom ovog razdoblja, feministička teorija filma svoju energiju crpila iz određene represivne hipoteze, usprkos vlastitoj moralnoj promociji njezina je poruka bila drugačija. Glasila je da su politike roda i seksualnosti (zajedno s politikama rase, klase, etniciteta i drugih nadirućih partikularizama) i same tek politike medijskih spektakala. Kao što kaže Nancy Armstrong, pišući o 1960-ima: “U šezdesetima se dogodio značajan pomak u teatru političkog aktivizma, pomak s razine fizičkog djelovanja i sukoba koje uporno nazivamo stvarnima, na *razinu diskursa, reprezentacije i performansa*, gdje sukobi određuju kako zamišljamo vlastiti odnos sa stvarnim”.²⁴

Uistinu, odlučnost kojom su feminističke kritičarke težile subvertirati i poništiti rasprostranjene reprezentacije žena sugerira da je, usprkos defetišizirajućoj logici feminističke teorije filma, politika fetišiziranog prikaza ubrzano zauzimala središnju poziciju: mehanički, a naposljetku i elektronički proizveden simulakrum – na onome što Armstrong naziva “razinom diskursa, reprezentacije, i performansa” – od tog trenutka postat će istinsko, sveprisutno političko bojno polje.

U retrospektivi, pošteno bi bilo utvrditi da se feministička teorija filma 1970-ih i 1980-ih od samog početka suočavala s proturječnim skupom zadataka. S jedne strane morala je izbaciti filmski prikaz (ili vizualno polje), budući da se smatralo da je proizveden na temelju falocentričnog pogleda; s druge je strane filmski prikaz (ili vizualno polje) morala ponovno preuzeti – to jest, iznova napuniti – alternativnim nizom pogleda, povijesti i svrha. Trudeći se poreći i odreći se djelovanja jedne skupine tvorca prikaza, istovremeno je morala postulirati i slaviti djelovanje onih kojima je prethodno bilo uskraćeno. Ako je filmski prikaz, poput Marxove robe, bio “pogrešna” (odnosno, mistificirana) reprezentacija žena, svejedno je ipak samo aktivnim grabljenjem medijske pozornosti – *nadmetanjem* za pravo da posjeduju vizualno polje i njime upravljaju; uspostavljajući “ženu” kao predominantan komodificirani prikaz – fe-

ministička teorija filma mogla ispuniti svoju političku dužnost emancipacije žena.²⁵ Međutim, kad pokrene ovaj postupak, feministička teorija filma (i feminizam općenito) mora se suočiti s činjenicom da bi i *drugim* potražitelji (druge žene, druge rase i druge “isključene” ili “pogrešno predstavljane” društvene skupine) mogli istupiti na sličan način, upravo kao što su to nekoć učinile žene, i zatražiti svoja partikularistička prava na slikovni prikaz. Da bi u svojem zahtjevu za legitimnošću ostao konkurentan, feministički partikularizam, usprkos svojim počecima u kojima se definirao kao projekt defetišizacije, ne može izbjeći da se s vremenom i sam ne pretvori u fetišizacijsku praksu.²⁶

U ovom bi trenutku valjalo iznova promisliti Marxovu kritiku fetišizma robe. Uobičajenoj recepciji usprkos, Marxova nas analiza zapravo podučava nečemu prilično neobičnom: naime, da roba najveću moć postiže upravo *kao* tajanstveni, zakrbuljeni, fantomski i varljiv objekt. U smjeru suprotnom od očite, ikonofobične osude fetišizma koja se obično smatra Marxovim argumentom, mogli bismo, dakle, ponuditi drugačije čitanje. Ono što opisuje Marx, mogli bismo ustvrditi, nije ništa doli *obrat*, dok ljudsko društvo napreduje kroz kasni kapitalizam, *tradicionalne semiotičke hijerarhije*. Tim obratom ono što se dosad smatralo *tek* prikazom i reprezentacijom, sekundarnim i inferiornim nečemu autentičnom (“stvarnost”, “povijest”, “tijelo”) silom ponavljanja i zaraze polako ali sigurno preplavljuje društvo.

Radije no u jednostavnom prokazivanju robe iz moralnih razloga, ostavština Marxovih uvida leži u njegovom shvaćanju budućnosti u kojoj će logika i snaga robe – upravo kao ponovljivih, zaraznih simulakruma – preoteti značenje “originala” koji je ljudski rad. U ovoj budućnosti, odatle slijedi, čak će se i najdragocjenije istine o ljudima – poput njihovih identiteta i životnih povijesti, te njihovog djelovanja – za legitimnost morati natjecati kao roba i kao fetiši.

U ovom svjetlu, poduhvat svojstven feminističkom partikularizmu, no ne i samo njemu, da se osobi osigura prikladan prikaz, odraz i reprezentacija (kako na platnu, tako i izvan njega) s druge se strane može shvatiti kao ništa do (kulturno-politička) fetišistička praksa u vječno rastućem vizualnom polju. Također valja primijetiti, fetiš “žene” i njegovi različiti simulakrumi, u formi vjere u borbu za grupni identitet, povijest, djelovanje, solidarnost i tako dalje, više nisu ograničeni sfe-

in a “Postfeminist” Age (New York: Routledge, 1991; neke od ogleđa u Devoney Looser i E. Ann Kaplan, ur., *Generations: Academic Feminisms in Dialogue*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997); Lynne Segal, *Why Feminism? Gender, Psychology, Politics* (New York: Columbia University Press, 1999); Susan Gubar, *Critical Condition: Feminism at the Turn of the Century* (New York: Columbia University Press, 2000); Estelle B. Freedman, *No Turning Back? The History of Feminism and the Future of Women* (New York: Ballantine, 2002).

²⁷ Ovaj fenomen ilustrira i rasprava o povratku manifestacije izbora za Miss Kine u kontinentalnu Kinu 2002. – što je prva priredba nakon 1949. – i njegove političke posljedice, o čemu piše William A. Callahan u *Cultural Governance and Resistance in Pacific Asia* (New York: Routledge, 2006); str. 1–4.

rom rodne politike, već se naširoko reproduciraju kroz razne discipline, u kojima prijekor zbog (“netočnih”) prikaza često prati golema proizvodnja i cirkulacija još više prikaza – bilo da su to prikazi klasa, rasa, nacija ili osoba drugačijih seksualnih opredjeljenja.

Dok Kina kroči u novi poredak ekonomskog i društvenog blagostanja u 1990-ima i nadalje, čini se da su se kineske medijske reprezentacije “žene”, u kojima se sad pretapa utjecaj Hong Konga, Tajvana i Hollywooda, kao i Narodne Republike Kine, novom silinom bacile u zagrljaj moći fetiša.²⁷ Dok ih uloge na velikom platnu još uvijek možda predstavljaju kao potlačene žrtve patrijarhalnog nasilja, siromaštva i drugih društvenih boljki, suvremene ženske filmske zvijezde poput ranije spomenutih, od kojih su neke karijere počele na natjecanjima ljepote, pažnju ne grabe samo kao filmske glumice. Sve su češće megakraljice unosnog medija reklame gdje im plaćaju milijune dolara da promoviraju sve – od šampona i proizvoda za negu kože do mobitela, skupocjenog nakita i luksuznih nekretnina. Kako da shvatimo ovaj proces oslobađanja moći fetiša, koji cirkulira od svijeta filma do daleko šireg područja komercijalnih medija, proces u kojem je uloga glumice upravo ta da *bude* roba, da *bude* prikaz? Smatram da bi ova značajna dimenzija besramno fetišizirane ženstvenosti – “žene” kao bestidnog fetiša – trebala biti dijelom svake buduće rasprave o “ženi” i kineskoj kinematografiji. Takva rasprava vjerojatno bi se morala suočiti sa sljedećim pitanjem: jesu li naše uobičajene prakse dekonstrukcije falocentričnih, orijentalističkih i/ili heteroseksističkih pogleda još uvijek dovoljne i održive metode kritičkog istraživanja?

Uz dopuštenje autorice preuzeto iz *Journal of Chinese Cinemas* 1: 3, pp. 209-221 Š 2007 / s engleskog prevela Mima Simić

68

69

siječanj 1952.
Pokrenuta kampanja protiv korupcije, rasipništva i birokracije. U veljači kampanja protiv korupcije bit će pojačana u dodatnih pet područja: potkupljivanja, krađe državnih imovine, izbjegavanja plaćanja poreza, varanja na ugovorima s vladom i krađe državnih ekonomskih informacija.

srpanj 1952.
Završena je Agrarna reforma koja je započeta 1950. Oko 450.000 km² zemlje redistribuirano je između 300 milijuna seljaka.

CHOW, REY

“Žena”, fetiš, partikularizam: artikuliranje kineskog filma s međukulturalnom problematikom

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.