



CHOW, REY

**Kopanje starog bunara:
rad na društvenoj fantaziji u
suvremenom kineskom filmu**



CHOW, REY

Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu

72

Alegoriziranje Trećeg svijeta: opozicija ili narcisoidnost?

Sve tekstove Trećeg svijeta potrebno je čitati kao... nazvat ću to nacionalnim alegorijama.
— Fredric Jameson⁰¹

Alegorija... precizno znači nepostojanje onoga što se predstavlja.
— Walter Benjamin⁰²

Možda je promišljanjima nacionalizma potaknutima Trećim svijetom najbliži bio - ako govorimo izvan revolucionarne ljevice - generalni skepticizam o univerzalnoj primjenjivosti "nacionalnog" koncepta.
— E.J. Hobsbawm⁰³

Što izraz Treći svijet znači danas? U području kinematografije, odgovor na to pitanje je dvojak. Morali bismo, prije svega, uzeti u obzir naslijeđe zapadnog imperijalizma, koji je dao povoda hijerarhijskim podjelama svijeta prema stupnjevima "razvoja"; također bi trebalo zamijetiti neizbrisive tragove Hollywooda kao primjera tog imperijalizma. Kao sustav koji je kadar ograničiti mogućnosti recepcije svojih proizvoda na razinu svojih etnocentričnih normi, a isto tako i pustiti ih u opticaj širom svijeta – Hollywood ima nešto od globalne rasprostranjenosti engleskog jezika – suvremena je to *lingua franca* s kojom se filmski stvaratelji i publika, svidalo im se to ili ne, moraju pomiriti. Upravo u pokušaju potkopavanja takve dominacije Hollywooda – a time i sveprisutne dominacije zapadnog kulturnog imperijalizma – nastale su raznovrsne zamisli alternativnih praksi. Treći svijet jedna je takva zamisao.

U akademskim krugovima Sjeverne Amerike, dakle, izraz Treći svijet često označava upravo opoziciju/suprotstavljanje, otpor, antiimperijalizam, antikolonijalizam, borbu za nacionalnu i kulturnu autonomiju itd. Kada proučavamo kinematografiju Trećeg svijeta i mi se pomalo vodimo tim predodžbama, koje glavnoga neprijatelja prepoznaju u zapadnom imperijalizmu proteklih nekoliko stoljeća.

Međutim, idealistička tvrdnja o "različitosti Trećeg svijeta"⁰⁴ sama po sebi problematična je – pa tako i etnocentrična – pretpostavka. Argumenti u prilog kinemato-

grafiji Trećeg svijeta često su takvi da Treći svijet postaje produžetkom tradicije europske marksističke avangarde, kao i takvi da se njegova kultura, putem interpretacije, puni ostacima europskog prosvjetiteljstva s naglaskom na kognitivnu jasnoću, proizvodnju, eksperimentu i emancipaciji.⁰⁵ Dakle, ono što dominira shvaćanjem Trećeg svijeta muškaračko je ljevičarstvo prema kojem nacionalizam postaje osvetom Trećega svijeta imperijalizmu Prvog svijeta.⁰⁶ Trećem svijetu dodijeljena je vanjska pozicija s koje se može kritizirati Prvi svijet. Ta je vanjska pozicija sastavnica i čestica onoga što Gayatri Spivak naziva "stalnim potčinjavanjem građe Trećeg svijeta"⁰⁷ od strane kritičara Prvog svijeta, koji produkciju Trećeg svijeta u postmodernističkom dobu osuđuju na svojevrzni realizam s funkcijama autentičnosti, didaktičnosti i dubljeg značenja.

Pitanje s kojim svođenje kultura Trećeg svijeta na opoziciju, čini se, ne zna što bi, jest čega još ima u tim kulturama osim borbe sa Zapadom. Što ako glavni interes kulture Trećeg svijeta nije otpor dominaciji Zapada? Kako čitati procese označavanja koji odskaču od trenutnih hegemonih tumačenja kultura Trećeg svijeta, tumačenja koja ustrajavaju na njihovoj opozicijskoj različitosti isključivo u odnosu na Zapad?

Da je Jamesonov koncept "nacionalne alegorije" raširen vidi se iz njegove primjene među učenjacima koji se inače razlikuju po svojim političkim, nacionalnim i rodnim interesima. Umjesto jednostavnog slaganja ili neslaganja s Jamesonom i njegovim sljedbenicima, pogledajmo ponajprije što Jameson smatra "alegorijom": "duh alegorije je duboko diskontinuiran; prije je riječ o prekidima i različitosima, o mnogostruko višeznačnosti sna nego o homogenoj reprezentaciji simbola".⁰⁸ Premda pažljivo definira značenje izraza "duh alegorije", Jameson ga nije primijenio na riječ nacija. Služeći se njegovom definicijom alegorije, mogli bismo se zapitati: zašto ideja nacije i nacije Trećeg svijeta nije alegorizirana i učinjena diskontinuiranom? Kome je nacionalnost nacija Trećeg svijeta neupitna u svom kolektivitetu? Kome kolektivitet Trećeg svijeta predstavlja isto što i nacija? Iako su nacionalne alegorije trenutno zatvorile zapadne druge u određenu vrstu čitanja, taj pojam ne može objasniti prekide i različitosti i mnogostrukih višeznačnosti tekstova Trećega svijeta.

Suvremena kineska kinematografija zanimljiva je zato što dovodi u pitanje olako shvaćanje suprotnosti,

posebno kada je riječ o poimanju te različite, neupitne nacionalnosti koje je toliko dugo dominiralo našom predodžbom Trećeg svijeta. Poznavatelji te kinematografije znat će da kineski film koji privlači gledateljstvo prije svega krasi vizualna ljepota. Od Žute zemlje (Huang tu di, 1984) Chen Kaigea do Konjokradice (Dao ma zei, 1986) Tian Zhuanhuanga te filmova Zhanga Yimoua Crvena raz (Hong gao liang, 1987), Judou (1990) i Podignite crvenu svjetiljku (Dahong denglong gaogao gua, 1991) vidimo da su i sami suvremeni kineski redatelji toliko fascinirani mogućnostima filmskog eksperimentiranja da su, čak i tada kada tematiziraju – kao što obično i čine – ugnjetavanje, zarazu, ruralnu nazadnost i ustrajnost feudalnih vrijednosti, takve teme prikazane zapanjujuće privlačno. Trebali bismo se zapitati nisu li takvi filmovi privlačni upravo zbog svoje estetske čistoće i ljepote, a ne samo zbog svojega sadržaja koji govori o "nedostatku prosvijećenosti". Ako je doista tako, kakva sve pitanja oni pokreću u međukulturnim istraživanjima?

Oštro razlikovanje između često ozbiljne tematike i ugodnog ugodaja suvremenog kineskog filma – distinkcija koju možemo opisati u smislu združenog potčinjavanja i komercijalizacije, kao potčinjenu komercijalizaciju i/ili komercijaliziranu potčinjenost – ukazuje na ekonomiju koja omogućuje distribuciju i kolanje ovih filmova na Zapadu.

Dakle, neki bi mogli reći da suvremeni kineski redatelji znaju kako "upakirati" svoje priče o ugnjetavanju u pomodnu tehniku i da se ti filmovi, da nije tog pakiranja, ne bi prodavali. Pretpostavka je takve tvrdnje da je pakiranje suvišno – nešto čega bi filmovi mogli i trebali biti lišeni. Ono što suvremeni kineski filmovi dokazuju jest to da je pakiranje neotuđiv dio kulturne proizvodnje. Čak i najodvratnija scena mora biti savršeno snimljena – kako bi se mogla boriti za naklonost publike na tržištu metropole. Ako prihvatimo to shvaćanje pakiranja – to jest, pakiranje kao svojevrstu proizvodnju, proizvodnju egzotične površine, a ne dubljeg značenja – morali bismo redefinirati kulturni rad i vrijednost produkcije, kakvi se pojavljuju u suvremenoj kinematografiji Trećeg svijeta.

Kako bismo ilustrirali tu tvrdnju, promotrimo uzratko film koji je prije nekoliko godina privukao dosta pozornosti: Judou Zhanga Yimoua. Nastao prema priči Fuxi, fuxi Liu Henga,⁰⁹ film govori o nezakonitoj vezi Yanga Tianqinga i Wang Judou, muškarka i žene koji su,

73

siječanj 1953.
Službeni početak implementacije Prvog petogodišnjeg plana (1953 - 1957). Plan je predviđao ubranu industrijalizaciju, a temeljlo se na sovjetskom modelu.

lipanj 1953.
Proveden je prvi popis stanovništva u NR Kini. Broj stanovnika dosegnuo je 583 milijuna.

rujan 1954.
Prvi Narodni kongres usvojio je ustav NR Kine. Osnovano je državno vijeće, a Mao Ce Tung je izabran za predsjedavajućeg NR Kine.

⁰¹ Fredric Jameson, "Third-World literature in the era of multinational capitalism", u: *Social Text*, br. 15. (jesen 1986), str. 69. Za najčešće citirani kritički osvrt na Jamesonovu poziciju, vidi Aijaz Ahmad, "Jameson's rhetoric of otherness and the 'national allegory'", te Jameson, "A brief response", u: *Social Text*, br. 17 (jesen 1987), str. 3-25; 26-7. [Također vidi relevantne stranice u Ahmad, *In theory: classes, nations, literatures* (London: Verso, 1992).] Za osvrt na Jameson, "A brief response", vidi Kwai-cheung Lo, "Crossing boundaries: a study of modern Hong Kong fiction from the fifties to the eighties", magistarska disertacija Sveučilišta u Hong Kongu, 1990, str. 165-73. Za Jamesonovo rehabilitiranje koncepta nacionalne alegorije, vidi njegov "Foreword: in the mirror of alternate modernities", u: Karatani Kōjin, *Origins of modern Japanese literature*, grupni prijevod uredio Brett de Bary (Durham, NC: Duke University Press, 1993), str. VII-XX; posebno vidi str. XIX-XX, na kojima odaošilje poziv za moralnim poboljšanjem "našeg" (američkog, US, op.ur.) "nacionalnog" karaktera.

⁰² Walter Benjamin, *The origin of German tragic drama*, pr. John Osborne (London: New Left Books, 1977), str. 233.

⁰³ E. J. Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality* (New York: Cambridge University Press, 1990), str. 152.

⁰⁴ Ovo je fraza Chandre Talpade Mohanty. Vidi "Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourses", u: Chandra Talpade Mohanty, Ann Russo i Lourdes Torres, ur., *Third World Women and the Politics of Feminism* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991), str. 53. Ranija verzija ovog eseja objavljena je u *boundary 2*, 12, br. 3/13, br. 1 (proljeće-jesen 1984) i ponovno izdana u *Feminist Review*, 30 (jesen 1988).

⁰⁵ Za primjer, vidi Paul Willemen, "The Third Cinema question:

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.



Žuta zemlja (Huang tu di, red. Chen Kaige, 1984)

u smislu rodbinskih veza, nećak i teta (Judou je mlada supruga Tianqingova strica, Yang Jinshana). Iz incesta i brakolomstva rađa se sin, Tianbai, koji službeno ostaje Tianqingov “mlađi brat” jer se smatra da je on dijete Judou i Jinshana. Na kraju, Tianbai ubija i svojega oca-pomenu i svojega biološkog oca.

Neću se samo usredotočiti na seksualni sadržaj filma, zbog kojega je u početku bio zabranjen u Kini, a zanimljiv gledateljima u inozemstvu, nego želim dokazati da ovaj film mijenja našu predodžbu o kulturnoj proizvodnji *Trećega svijeta*. To se može vidjeti u izmjenama koje je Zhang unio u priču. Od svih izmjena, najzanimljivija je uporaba tvornice boja kao pozadine, koja ne postoji u izvornoj priči Liu Henga.

Tvornica boja otvara mogućnost eksperimentiranja bojama kao sastavnicom vizualnoga jezika filma, a upravo su u tom vizualnom aspektu *Judoua* povijesne okolnosti kulturne proizvodnje *Trećega svijeta* najautentičnije – ne zato što on predstavlja Kinu kao takvu, nego baš suprotno – jer označava upravo ono što nije čisto “kinesko”. Drugi način definiranja te nečistoće jest reći da je sama etničnost suvremene kineske kinematografije – “kineskost” – već znak međukulturalnog robnog fetišizma.

Jean Baudrillard u knjizi *Za kritiku političke ekonomije znaka* definira semiološke odnose između robnog fetišizma i ideologije ovim riječima:

“Fetišiziranje robe je fetišiziranje proizvoda ispražnjena njegova konkretnog sadržaja rada i podložnog drukčijoj vrsti rada – rada označavanja, to jest kodirane apstrakcije (produkcija različitosti i znakovnih vrijednosti). To je aktivan, kolektivan proces produkcije i reprodukcije koda, sustava, zaodjenut opuštenom, slobodnom žudnjom, odijeljen od procesa stvarnog rada i prenesen upravo na ono što negira proces stvarnog rada.”¹⁰

Za one koji kane tragati za različitošću *Trećeg svijeta*, tvornica boja bila bi samo jedan od radnih prostora *Trećeg svijeta* koji može poslužiti kao suprotnost velegradskim centrima *Prvog svijeta*. U tom slučaju javlja se predvidiv skup dihtonomija između *Trećeg* i *Prvog svijeta* u smislu suprotstavljanja seoskog života gradskome životu, manualnoga rada intelektualnome, jednostavnosti i nevinosti složenosti i iskustvu, itd. Ipak, ambi-

notes and reflections”, u: Jim Pines i Paul Willemen, ur., *Questions of Third Cinema* (London: British Film Institute Publishing, 1989), str. 1-29.

⁰⁶ “Dominantni radikalni anglo-američki čitatelj reakcionarno homogenizira *Treći svijet* i vidi ga samo u kontekstu nacionalizma i etniciteta”, Gayatri Chakravorty Spivak, *In other worlds: essays in cultural politics* (New York: Methuen, 1987), str. 246: kurziv u originalu.

⁰⁷ Spivak, *In other worlds*, str. 254. Pod “potčinjavanjem” (“subalternization”) Spivak podrazumijeva tendenciju da se drugi postavi u nižu, inferiornu ili manje važnu poziciju u društvenoj hijerarhiji ili hijerarhiji među kulturama.

⁰⁸ Jameson, “Third-World Literature”, str. 66.

⁰⁹ Liu Heng, “Fuxi Fuxi”, u: Wang Ziping i Li Tuo, ur., *Zhongguo xiaoshuo yi jiu ba ba* (Kineska fikcija 1988) (Hong Kong: Sanlian shudian, 1989), str. 80-171. Za detaljnu analizu priče, vidi Marie-Claire Huot “Liu Heng’s *Fuxi Fuxi*: what about Nuwa?”, u: Tonglin Lu, ur., *Gender and sexuality in twentieth-century Chinese literature and society* (Albany, NY: State University of New York Press, 1993), str. 85-105.

¹⁰ Jean Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign*, prijevod i predgovor Charlesa Levina (St Louis, MO: Telos Press, 1981), str. 93.

Što se naše zemlje tiče, mi se ne želimo boriti niti jedan jedini dan. Međutim, ukoliko nas okolnosti prisile na borbu, možemo se boriti do samoga kraja.

— “Razgovor s američkom novinarkom Annom Louise-om Strong” (kolovoz 1946)

jent tvornice boja u filmu *Judou* ne omogućuje nam toliko da shvatimo proces bojanja tkanina u Kini dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, koliko priskrbljuje metaforičku i kinematografsku pozornicu za romansu, fizičko nasilje i ljudsku tragediju koja se razvija tijekom filma. Obojene tkanine što se podižu na krov seoske kuće, vizualni efekt slojevitosti dok komadi jarko obojene tkanine padaju i preklapaju se jedni preko drugih u presudnim trenucima (poput prvog vođenja ljubavi preljubnika), zamućene boje u bazenu s bojama u kojem umiru dva muška lika – sve je to dio produkcije koja je drukčija od realističkog prikaza rada kineskih seljaka u feudalnom krajoliku. Upravo suprotno, drevnoj djelatnosti dano je drugoreдно značenje, kinematografsko, kako bi se prikazao posve drukčiji koncept rada. Riječ je o kulturnoj proizvodnji *Trećeg svijeta* 90-tih godina dvadesetoga stoljeća, u kojoj *Treći svijet* više ne može samo proizvoditi mehaničke dijelove tijela koji će se sastavljati i prodavati u *Prvom svijetu*. *Treći* je *svijet* ujedno regrutiran kako bi proizveo i *refleksiju*, različitost koja daje (vraća) *Prvom svijetu* osjećaj njegove vlastite slobode i demokracije dok velikodušno dozvoljava prikazivanje filmova iz *Trećeg svijeta*, koje su zabranili prikazivati njegove autoritarne vlasti. Međutim, tako proizvedena različitost je kôd i apstrakcija koja fascinira upravo zbog svoje izvještačenosti i površnosti; kako kaže Baudrillard, “upravo je artefakt predmet želja.”¹¹

Jednom kada počnemo razmišljati o proizvodnji kao o proizvodnji slika, ne možemo više tumačiti rad kao čisto fizički ili manualni, odnosno kao čistiji i manje otuđen samo zato što proistječe iz samog ljudskog tijela. Proizvodnja slika je proizvodnja odnosa a ne stvari, proizvodnja *vrijednosti među kulturama*, a ne jedne kulture: dakle, premda na ekranu vidimo kineske priče, suočeni smo s razmjenom između *Kine* i Zapada na kojem te priče traže svoje tržište. Kada je riječ o filmovima iz Narodne Republike, sve se to posebno očituje kada odlični filmovi kojima se u inozemstvu aplaudira bivaju zabranjeni u Kini. (*Judou* je, primjerice, bio nominiran za najbolji strani film na izboru za “Oscara” 1991. godine, dok je u Kini bio zabranjen do proljeća 1992). To znači da je djelovanje kineskih filmaša, riječima klasičnog marksizma, doslovce otuđeno od domaće uporabe. Suvremena kineska proizvodnja trenutno služi upravo redefiniranju proizvodnje *Trećeg svijeta* kao prije svega otuđene proizvodnje. Otuđenost je sam oblik kulturne proizvodnje,

koji kulture *Trećeg svijeta*, upravo zbog svoje povijesti, čine očitim. Prvi je pokazatelj takve otuđenosti upravo emotivno inzistiranje na nacionalnoj srži kao što je kineska. Kao da, što je neupitnije uplitanje i posredovanje stranog, mora biti jače inzistiranje na kulturnom samozatvaranju.¹²

Istodobna fascinacija tradicionalnim aktivnostima i fizičkim radom te apstrahiranje toga rada u obliku prekrasnih slika (kao u primjeru pravljenja vina u *Crvenoj raži* i nomadskog života Tibetanaca u *Konjogradici*) – pokazuju da se pitanja kinematografije *Trećeg svijeta* ne mogu promatrati samo u smislu jedinstvene nacionalnosti i nacionalističke suprotnosti *Prvome svijetu*. Naprotiv, proizvodnja slika baca u prednji plan mnogo teže pitanje *vrijednosti*, koja se, baš zato što je neopipljiva, može mnogo lakše distribuirati, apsorbirati i reproducirati nego stvarni objekti. Međutim, pri razmatranju pitanja kulturne produkcije *Trećeg svijeta* u smislu slika, želim istaknuti da se time ne zalažem za kritiziranje neispravnih slika i pronalaženje ispravnih prikaza Istočnjaka, budući da bih, kada bih to radila, morala krenuti od toga da postoji neotuđeni rad koji bi mogao biti združen s ispravnim prikazom. Pitanja kulturne razmjene koja mnogo više uznemiruju – razmjene ideologija, vrijednosti i slika – pokazuju nam da ono što treba temeljito obnoviti nisu toliko pozitivistički prikazi koliko su to kritički temelji na kojima se zasniva istraživanje kulture *Trećeg svijeta*.

U tom slučaju, povijest Kine naspram povijesti Zapada može biti poučna na više načina. Za razliku od Indije ili zemalja Afrike i Amerike, veći dio Kine nikada tijekom modernog europskog imperijalizma nije bio u teritorijalnom smislu pod suverenitetom niti jedne strane sile, iako su Kinu tijekom 19. stoljeća osvajali i prisiljavali ustupati mnogo koncesija: Engleskoj, Francuskoj, Njemačkoj, Rusiji, Japanu i SAD. Najveće političke promjene u Kini – restauracija starih oblika vladavine (1898) ili rušenje dinastijskog sustava (1919), religijski pokreti (1850 – 1864), pokreti inteligencije (1919), protiv stranaca (1900, 1937 – 1945) ili komunistički pokret (1949) – uvijek su bile usko povezane s kineskim odnosima sa stranim silama, obično zapadnim. Međutim, ja tvrdim da sposobnost očuvanja kakvog-takvog teritorijalnog integriteta (dok su druge stare civilizacije, poput one Inka, Asteka, Indije, Vijetnama i Indokine, Alžira i druge, bile teritorijalno podjarmljene)

¹¹ Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign*, str. 94; podvučeno u originalu.

¹² Noviji filmovi Chena Kaigea i Zhanga Yimoua dobivali su financijsku potporu iz Hong Konga, Tajvana, Japana, Engleske, Njemačke i Nizozemske.



veljača 1955. Nikita Hruščov održao je tajni referat na XX. kongresu Saveza komunističke Sovjetskog saveza u kojem je kritizirao Staljina zbog zločina protiv Partije i izgradnje kulta ličnosti. Sovjetska destalinizacija bit će jedan od uzroka kinesko-sovjetskog raskola.

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu



Žuta zemlja (Huang tu di, red. Chen Kaige, 1984)

kao i jezični integritet (kineski ostaje službeni jezik), znači da je odnos Kine kao zemlje *Trećeg svijeta* prema imperijalističkom Zapadu, do službenog propagiranja antiimperijalizma u komunizmu, rijetko kada čisto ideološki oporben; naprotiv, cilj je uvijek bio da Kina postane snažna poput Zapada, da postane jednaka Zapadu. Premda su kineski komunisti nekada služili kao antiimperijalistička inspiracija drugim kulturama *Trećeg svijeta* i progresivnim zapadnim intelektualcima, taj san o uspješnoj i trajnoj suprotstavljenosti Zapadu na ideološkom planu, doživio je smrtni udarac u novijim događanjima poput masakra na Tiananmenu 1989. godine, u kojima se sama kineska vlada ponijela upravo tako okrutno kao i njezini kapitalistički neprijatelji. Kao predvodnik nepovlaštenih klasa i nacija svijeta, komunistička se Kina pokazala kao promašaj, promašaj koji sada visi o niti isprazne službene retorike dok njezin narod bira život koji se vidno razlikuje od komunističkog ideala.

Smisao sumiranja moderne kineske povijesti na ovakav shematski način jest u tome da se naglasi kako nam predodžba "kolonijalnosti" (zajedno s kritikama kulture koje iz nje izvire), kada se promatra isključivo u smislu *stranosti* (odnosno, izvanjskosti) rase, zemlje i jezika, može zatvoriti oči kada je u pitanju politička eksploatacija, ali i upozoriti na nju. U povijesti suvremenog zapadnog imperijalizma, Kinezima nikada nije u potpunosti dominirala niti jedna strana kolonijalna sila, ali taj očiti nedostatak neprijatelja ne čini Kineze ništa manje *Trećim svijetom* (u smislu koloniziranosti), u smislu eksploatacije naroda, čiji je najizraženiji kolonizator upravo njihova vlast. Kina, možda upravo zato jer je iznimka od pravila imperijalističke dominacije rasom, zemljom i jezikom, koja uključuje stranu (vanjsku) silu, oštrije naglašava učinke imperijalističke transformacije i proizvodnje vrijednosti nego što je to slučaj u drugim kulturama *Trećeg svijeta*.

Tek kada počnemo promatrati nacionalnu kulturu kao neku vrstu proizvodnje vrijednosti, neugodno stanje s kojim se suočavaju mnoge nacije *Trećeg svijeta* postaje jasno. Dok povijest zapadnog imperijalizma degradira sve nezapadne kulture na mjesto druge kulture, čija je vrijednost u odnosu na zapadnu sporedna, zadaća je nacionalizma *Trećeg svijeta* temeljno promisliti sporedne kulture (same sebe) kao temeljne kulture, kao nepatvorena izvorišta povijesti i vrijednosti nacija *Trećeg svijeta*.

Mi smo za mir. Ali sve dok američki imperijalizam odbija odustati od svojih arogantnih i nerazumnih zahtjeva i planova za produženje agresije, jedina smjernica kineskog naroda je ostati odlučan i nastaviti borbu zajedno s korejskim narodom. Mi nismo ratoborni. Mi smo voljni zaustaviti rat istog trena i ostaviti pitanje otvorenima za kasniju nagodbu. Međutim, američki imperijalizam nije to voljan učiniti. Stoga nastavljamo borbu. Koliko se god godina američki imperijalizam želi boriti, mi smo spremni za borbu, sve do trenutka kada će on biti spreman na prekid, do trenutka potpune pobjede kineskog i korejskog naroda.

— "Govor na četvrtoj sjednici Prvog nacionalnog komiteta Kineske narodne političke savjetodavne konferencije" (7. veljače 1953)

Kada govorimo o Kini, na primjer, državna uprava danas inzistira na razdvajanju Kine od Zapada prema izreci iz 19. stoljeća - *zhong xue wei ti, xiwue wei yong* - Kinezi uče ono što je bitno, Zapad uči ono što je praktično. Ta izreka, često tumačena kao znak konzervativnog kineskog odnosa prema Zapadu, zapravo označava, na elegantan način, poteškoću svojstvenu proizvodnji vrijednosti, poznatu među intelektualcima *Trećeg svijeta* kao izgradnja nacionalne kulture. Prema toj izreci, *Kina* je temelj kulturnih vrijednosti, temelj koji određuje odnos i važnost drugih kultura za sebe, a ne obratno. *Kina* je postojala prije Zapada, koji je može nadvisiti u smislu praktičnosti, ali ne može uzdrmati njezino mjesto kao postojbine vrijednosti. A ipak, nevolja Kine u modernim vremenima, naravno, upravo je u paradoksalnim pokušajima svih nacija *Trećeg svijeta* da stvore vlastiti identitet: poimanje da je Kina prva i izvorna samo je po sebi već *odgovor* na razmjenu sa Zapadom, tvrdnja nastala *nakon* što su učinci zapadnog masakra postali neopozivi. Izvorna kineskost još uvijek opstaje i buja kao kolektivno uvjerenje upravo zahvaljujući tome što Kina cirkulira među nekineskim entitetima. Dokazati kineskost kineske kulture moguće je jedino kroz razliku, što znači uključiti Kinu u procese proizvodnje među različitim kulturama - procese koji fantaziju o izvornoj kineskoj vrijednosti pokazuju neodrživom.

Upravo zato što je proces otuđenja rada - razmjena, komodifikacija, cirkulacija - neizbježan u definiranju vrijednosti, inzistiranje na izvornoj kineskoj kulturi je inzistiranje na onoj vrsti vrijednosti koja je izvan otuđenja, izvan procesa stvaranja vrijednosti. Želja da se kultura vrati izvornoj (domaćoj ili nacionalnoj) vrijednosti je dakle želja da se ta kultura izdvoji iz procesa u kojem se ona prije svega čini izvornom. U suvremenim kineskim tekstovima, scenarijima ili knjigama, stalno se pojavljuje takva vrsta neprilike i paradoksa stvaranja nacionalne kulture kao izvorne vrijednosti. Za razliku od, primjerice, suvremene Indije, gdje su Britanci za sobom ostavili nepremostivu bijedu, glomaznu birokraciju i jezik po kojem bi Indija trebala funkcionirati kao nacija, ali gdje osjećaj opozicije može ostati legitiman i aktivan, budući da povijesno postoji *strani* (vanjski) kolonizator - Kinezi i dalje imaju vlastiti sustav, vlastiti jezik, vlastite probleme. Opsesija kineskih intelektualaca i dalje je Kina, a ne puka suprotstavljenost Zapadu. Kulturna proizvodnja koja iz toga proistječe po svojoj je strukturi

narcistična i samosvjesna, a ne čisto opozicijska. Ma kakav osjećaj suprotstavljenosti postojao, to je osjećaj opozicije okrenut prema unutra, prema središtu, odnosno prema samome sebi - *Kini, kineskom nasljeđu, kineskoj tradiciji, kineskoj vladi* i varijantama istog.

Ta struktura narcističnog stvaranja vrijednosti objašnjava novije zanimanje kineskih filmša za Kinine vlastite *Druge*. Filmovi o udaljenim područjima Kine poput Tibeta, o carevima, caricama, eunusima, o seoskom životu bezimernih i tihih seljaka u prošlosti, kao i filmovi o preostalim silama feudalnog jarma koji i dalje traje pored svih revolucija - svi ti filmovi doprinose onom što bismo nazvali poststrukturalističkom fascinacijom vlastitim ustrojem - u ovom slučaju ustrojem same Kine, njezinim izvorima, njezinom različitošću (*drugošću*). U želji za povratkom Kini kao izvorištu - oživljavanju Kine kao izvoru originalnih vrijednosti - pogled prema unutra nacionalističke naracije upravo otkriva drukčiju Kinu. Ta se narcistička struktura tada tumači (ili pogrešno tumači) kao poznatija paradigma "Kine kao različitosti suprotstavljene Zapadu" kroz međunarodni kinematografski sustav i, ne tako nevin, sustav međukulturalne intepretacije.

U sljedećem poglavlju istražujem probleme koji proistječu iz takvog narcističnog istraživanja domaće kulture. Prije svega me zanima kako narcizam hrani rekonstrukciju korijena i imaginarne reinvesticije koje sačinjavaju kretanja rada unutar kulture *Trećeg svijeta*, kao i između *Prvog* i *Trećeg svijeta*.

Budućnost...ispraznost nacije

Film o kojem govorim je *Stari bunar (Lao Jing)* u režiji Wua Tianminga, snimljen 1987. godine. Poput mnogih suvremenih kineskih filmova, *Stari bunar* je snimljen prema istoimenom romanu.¹³ Autor romana, Zheng Yi, ujedno je i scenarist filma.

Stari Bunar je selo smješteno duboko u planinama Taiheng. To je niz krševitih planina bez vode. Tijekom stoljeća, seljani Starog Bunara prokopali su 127 bunar, ali su svi presušili. Najdublji je bunar bio dubok preko 50 metara. Najveća nada svakog seljana je da će vodu pronaći na vlastitoj zemlji. Protagonist filma je obrazovani mladić, Sun Wangquan (*Sun*, njegovo obiteljsko ime, ima i značenje "unuk", a *Wabgquan* "sretan u praćenju toka"). Na početku filma, Wangquan se vratio u svoje selo i odlučuje primijeniti svoje znanje u pronalaženju

¹³ Zheng Yi, *Lao jing* (Taipei: Haifeng chubanshe, 1988). Pripovijetka je prvotno izdana u književnom časopisu u Kini u veljači 1985. Također je dostupna i na engleskom. Vidi Zheng Yi, *Old Well*, prev. David Kwan, predgovor Anthony P. Kane (San Francisco, CA: China Books and Periodicals, 1989).

svibanj 1956.
Lu Dingji najvio je provodjenje politike "Neka procvjeta stotinu cvjetova, neka se nadmeće stotinu škola mudrosti" koju je podržavao Mao Ce Tung. Tom politikom nastojala se potaknuti rasprava o negativnostima u društvu.

svibanj 1957.
Nakon što se kritici potaknuta kampanja *Stotinu cvjetova* skoro isključivo okrenula protiv komunističke partije, politika je zaustavljena, a pokrenuta je *Antičističarska kampanja* kojom se obračunalo s disidentima. Vjeruje se da je kampanja *Stotinu cvjetova* namjerno pokrenuta kako birzele disidente u javnost.

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu



vode. Njegova je obitelj vrlo siromašna. Kako bi ostvario svoj cilj i pomogao svojoj braći da se ožene, on oženi Duan Xifeng, mladu udovicu s kćerkom, i odriče se svoje ljubavne veze s drugom ženom, Zhao Qiaoying. Nakon mnogo neuspjeha, uključujući i jedan u kojem su Wangquan i Qiaoying zarobljeni na dnu bunara, kada Wangcai, Wangquanov mlađi brat pogiba, Wangquan konačno uspije iskopati bunar primijenivši svoje novostečeno poznavanje hidraulike. Prvi put u mnogo stoljeća, Stari Bunar ima vodu.

Stari bunar se, naravno, može tumačiti kao nacionalna alegorija. Prema takvom tumačenju svemu u filmu bi se trebalo dati nacionalno – odnosno, kinesko – značenje. Borba glavnoga lika i sela tada bi postala mikroskopska verzija borbe nacije i naroda za učvršćenje svojega identiteta.¹⁴ Bila bi to priča sa sretnim svršetkom. Međutim, što ako sam navodni nacionalni znak kineskog nosi veće značenje od nacije *Trećeg svijeta*, koje mu je nametnuto suvremenim tumačenjem? Ako prestanemo rabiti naciju kako bismo ujedinili elemente filmskog jezika, na površinu izlaze druga pitanja. Pažljivo alegorijsko tumačenje *Starog bunara* pokazalo bi da alegorija nacije, paradoksalno, znači odsutnost i drugost nacije.

Iščitavanje pomoću nacije je nemoguće, budući da je nacionalni *neprijatelj* odsutan. Umjesto toga, mjesto neprijatelja, koji je ključan za ujedinjenje zajednice, zauzimaju dva *druga* – suhi bunar i romantična žena. Zašto bi se kineski film osamdesetih godina 20. stoljeća usredotočio na neprijatelje koji nisu nacionalni neprijatelji?

U literaturi o nedavnim svjetskim događanjima opće je prihvaćeno da slom komunizma u Istočnoj Europi poslije 1989. godine nije doveo do demokratskog napretka u skladu s antikomunističkim uvjerenjima, nego je naprotiv doveo do obnavljanja starih etničkih sukoba, koji su bili neutralizirani i zataškani pod vladavinom komunizma. Pojava nacionalističkih osjećaja u zemljama koje su nekada bile unutar SSSR-a pokazuje da je nacionalizam zapravo bio potisnuta strana komunizma, potisnuta strana koja je uzavrela u trenutku kada je podignut poklopac komunizma.

U Kini, gdje su etničke različitosti relativno bezopasne (osim u Tibetu i Xinjangu) i gdje druge etničke skupine (mnoge asimilirane tijekom stoljeća) uglavnom ne opovrgavaju središnju ulogu Han-kulture, nacionalizam je posljednjih četrdeset godina imao zadaću po-

¹⁴ Takvo čitanje donose, primjerice, diskusije objedinjene u Jiao Xiongping, ur. *Lao jing (Dianying/Zhongguo mingzuo xuan, br. 1)* (Taipei: Wanxiang tushu gufen youxian gongsi, 1990)



Stari bunar (Lao Jing, red. Wu Tianming, 1987)

Trebamo očistiti naše redove od malodušnih misli. Griješe svi oni koji precjenjuju snagu neprijatelja i podcjenjuju snagu naroda.

— “Sadašnje stanje i naši zadaci” (25. prosinca 1947.)

thranjivanja komunizma, a nije bio njegova potisnuta strana. S obzirom da komunizam postupno gubi svoju moć (iako je još uvijek službena politika), što se pojavljuje na površini kao društveni poremećaj potisnut pod komunizmom? Odgovor su dvije, usko povezane, stvari: spolna razlika, koju komunizam neutralizira, i *Zapad*, koji je protivnik komunizma, ali i njegovo vrelo. Pojava tih poremećaja ne ukazuje samo na relativnu ravnodušnost prema komunizmu, nego i na izravno preispitivanje komunističkog saveznika u Kini – samoga nacionalizma.

Ženska seksualnost i nacija

Erupcija romantične ljubavi u suvremenom kineskom filmu nastavlja osuvremenjeno zanimanje za kontroverzne ljubavi i seksualnost među kineskim intelektualcima od početka dvadesetoga stoljeća. Zašto je romantična ljubav tako zanimljiva?

Ako je koncepciju žene u prošlosti određivala potpuno definirana uloga žene u kineskoj obitelji, suvremeno isticanje nacije dovodi u pitanje tu tradicionalnu ulogu. Kako tumačiti seksualnost, društvenu i ekonomsku funkciju, doprinos kulturnoj produkciji i biološku reprodukciju žene izvan obitelji, a unutar nacije? To je povijesna prekretnica kada, u onome što se doima naglim oslobađanjem tradicionalnih sastavnica identiteta kineske žene, romantična ljubav početkom dvadesetoga stoljeća postaje vodeće društveno pitanje. Jer, nije seks ono što je romantično u romantičnoj ljubavi, nego sloboda u kojoj bi muškarci i žene mogli birati seksualne partnere, na način koji se razlikuje od dogovorenog braka. Budući da je tradicionalni obiteljski sustav bio patrijarhalni – odnosno, oslanjao se na seksualnu stabilnost, krepost i vjernost žene, dok su muškarci bili otvoreno promiskuitetni i/ili poligamni – nova je sloboda prije svega značila stvaranje nove ženske seksualnosti. Drugim riječima, budući da je koncepcija nacije težila ujedinjenju kulture neovisno o spolnim i klasnim razlikama, ostavila je otvorenima mnoga pitanja o tome kako preformulirati seksualne identitete žena, koji su bili pomno izdiferencirani i nadzirani unutar tradicionalnog rodbinskog sustava. Moglo bi se reći da je to razlog zašto je, u suvremenom diskursu, kineska žena naglo postala novootkriveni “primitivac” – tijelo što pluta između stajaćih voda obitelji, od čije tiranije pokušava pobjeći, i otvorenoga mora nacije, koja obraća pažnju na ženu samo

zato što joj njezina spolna različitost i povijest služe kao potpora, dok je žena *per se* izbrisana.

Emotivni, kao i ekonomski oblici obitelji, s druge strane, polako odumiru. Osobito zato što suvremeni diskurs nacije nije osigurao istinsku alternativu osim prividno emancipiranog tijela bez ikakvih prisila, nepostupljive obiteljske veze i dalje žive. Ironično, to je još izraženije u komunističkoj revoluciji. Kada je Mao Ce Tung uzdigao ženu kao jednaku muškarcu u javnim područjima rada i ekonomske proizvodnje nacije, te kada su se zapadne feministkinje oduševile vidjevši da su kineske žene počašćene istim zadaćama kao i muškarci, bez diskriminacije, obitelj je nastavila cvasti u ideološkom vakuumu nastalom nakon stvaranja komunističke nacije, jednostavno zato jer je posao žene u kući, za razliku od njezine uloge i pozicije unutar rodbinskog saveza, koja se može taksonomijski klasificirati, ostao stvaran i opipljiv, ali tradicionalno neklasificiran i neplaćen – samim time bilo ga je teško klasificirati unutar novoga sustava. Zbog toga je tiranija, koja proistječe iz tog rada, ostala netaknuta do danas, te ostavlja traga na kulturnom stvaralaštvu čak i kada se to stvaralaštvo ne tiče otvoreno spola, seksualnosti ili žena.

U filmu *Stari bunar*, srodstvom ograničenu i suvremenu seksualnost žene predstavljaju različite Wangquanove veze s Xifeng i Qiaoying. Od samoga početka, dvije su žene prikazane stereotipno, u skladu s literarnim i historiografskim konvencijama shvaćanja kineske suvremenosti. Dok se Qiaoying, poput Wangquana, vraća u selo nakon što je boravila u vanjskom svijetu, Xifeng je žena koja ostaje kod kuće. Privlačnost Qiaoying povezana je s njezinom novinom: ona sa sobom donosi moderne stvari poput televizora. Premda je udovica, Xifeng je očevitno mnogo stabilnija: njezina se stabilnost očituje u podršci što je dobiva zbog raznih uloga koje ima unutar rodbinskog sustava, u kojemu žene funkcioniraju jednako dobro kao muškarci.

Xifeng ima majku, koja nadgleda njezin seksualni život, a i sama je majka. Sve što joj treba jest suprug, koji bi njen ženski društveni identitet učinio potpunim. Qiaoying je, s druge strane, nepoznato biće: Wangquanov djed ne odobrava tu vezu između ostalog i zato jer smatra da ona neće ostati u selu. Iako je, u smislu društvenog napretka, Qiaoying bliža ulozi muškarca nego ulozu kućanice, u selu se na njezinu avangardnu ontološku bliskost muškosti gleda s podozrenjem i nevjericom.

siječanj 1958. Službeno je pokrenut drugi petogodišnji plan pod nazivom *Veliki korak naprijed*. Masovnom mobilizacijom stanovništva željela se u neizvedivo kratkom roku prevladati kineska gospodarska zaostalost. Zbog nerealno postavljenih ciljeva, katastrofalne provedbe i prirodnih katastrofa, *Veliki korak naprijed* završio je kao velika ekonomska i demografska katastrofa s procijenjenih 30-ak milijuna žrtava uzrokovanih gladu.

svibanj 1958. Na drugoj sjednici Osmog nacionalnog kongresa podržana je politika radikalizacije i snažnog skretanja u lijevo.

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.



Suvremena, obrazovana žena označava romantičnu slobodu – odnosno, mogućnost donošenja odluka o vlastitom tijelu – a samim time društvenu nestabilnost. Qiaoying je prikazana kao lik bez rodbine. Kao tajanstvena označiteljica puštena sa stoljetna lanca rodbinskog sidišta, ona ne zna kamo ide.

Međutim, ono što je najzanimljivije u ovoj konvenciji razumijevanja suvremenosti – konvenciji isključivanja romantične žene i romantične ljubavi iz tradicionalnog društva – javlja se u kulturnoj proizvodnji poslije Kulturne revolucije. Što ta konvencija ovdje radi?

Prije svega, pomaže konsolidaciji tradicionalne ženske seksualnosti koju predstavlja Xifeng i njezin odnos s Wangquanom, čija je i genealoška i poslovna stabilnost zajamčena brakom. Wangquan ne prima od Xifeng samo hranu, cigarete i novac, nego konačno, premda oklijevajući, i njezino tijelo. Na kraju filma, Xifeng je trudna. Suprotno tome, romantična je žena izopćenik iz društva. Qiaoying je neprijatelj gospodarskog temelja seoske zajednice, koji mora biti izopćen.

Osim toga, afirmacija tradicionalnih obiteljskih vrijednosti poslije Kulturne revolucije javlja se kao pokušaj maskiranja nedostatka nastalog slomom komunizma i nacionalizma, premda se nacionalizam može održati uključivanjem u tradicionalne oblike. Središnje uloge koje ovdje igraju obitelj i selo, znakovi su “razoružavanja” modernističke revolucije od obitelji prema naciji. Žena je sada rastrzana između sloma nacionalizma/komunizma, u kojem su spolovi jednaki i ženski problemi ne postoje, i ponovnog oživljavanja starih patrijarhalnih oblika zajednice u kojima ženska seksualnost strogo služi reprodukciji obiteljskih veza.

Film poput *Starog bunara* pokazuje da kineska nacija sama po sebi ne mora postojati da bi se postavljala i raspravljala društvena i spolna pitanja. Poput ženskoga tijela oslobođena od tradicionalnih rodbinskih veza, nacija ne postoji nigdje osim u politici, koja se njome služi u borbi s prošlošću (bilo da je ta prošlost iskonska, etnička, feudalna ili kolonizirana). Poput ženskoga tijela prepuštena romantičnoj ljubavi, nacija je teoretski kadra na svakojake opasne, libidinalne mogućnosti. Budući da je u osnovi prazna, nacija se mora nadzirati produkcijom i reprodukcijom s jačom lokalnom osnovom. U relativnom prešućivanju nacije kao teme, suvremeni kineski filmovi kao da žele reći: “Upravo je nacija sa svim svojim

Revolucionarni rat je rat masa; samo mobiliziranje masa i oslanjanje na njih može donijeti prevagu.

— “Budi zabrinut za dobro masa, obrati pažnju na metode rada” (27. siječanj 1934)

ekstravagantnim obećanjima dovela do unutarnjih katastrofa u suvremenoj Kini. Ali – ipak, moramo nastaviti tražiti ta ekstravagantna obećanja drugdje!”

Ispraznost romantične ljubavi

Ako je nestajanje nacije tako neuhvatljivo kao i njezin uspon, ta neuhvatljivost pronalazi konvenciju vlastita uprizorenja u liku romantične žene.

Unatoč Wangquanovu braku s drugom ženom, Qiaoying ga voli, a mi osjećamo, u njegovoj šutnji i izrazima grizodušja, da i on nju još uvijek voli. Nakon što se Wangquan oženio, Qiaoying je izlazila s Wangcaijem, koji se već prije prepirao s Wangquanom zbog svojih nedostataka, prije svega manjka iskustva sa ženama. Veza Qiaoying s Wangcaijem jasno je prikazana kao uzaludna i bez budućnosti: Wangcai je primjerak “dekadentne” mlađe generacije bez ikakvih dugoročnih planova i brige za budućnost društva. Tijekom nesreće u bunaru, Wangcai ubija odron što pada u bunar.

Međutim, upravo zbog te nesreće Qiaoying konačno može ostvariti svoju ljubav prema Wangquanu. U ovoj je ljubavnoj sceni dan možda najromantičniji portret romantične ljubavi u suvremenoj kineskoj kinematografiji. Njena romantičnost leži upravo u pretjerivanju karakterističnom upravo za film.

Prizor dvoje ljubavnika kako se strastveno ljube u bunaru pridodan je kozmičkom krajolikom – nebu, planinama, stablima – u nizu kadrova koji su, kao i prateća glazba, pokretni a ne statični. Zarobljeništvo ljubavnika u bunaru time postaje, poput sna, sloboda koju čovjek nalazi u prirodi gdje se ne postavljaju granice ljudskim željama i žudnjama. Ako je taj trenutak uhvatio romantično ispunjenje, također je, rekao bih, uhvatio neuhvatljivo, jukstaponiranjem onoga što je vremenski i zemljopisno specifično – romantične ljubavi – s onim što je bezvremeno i bezprostorno – svemirom. Poput onoga što je sada i ovdje, ljubav se ne može reproducirati izvan kruga dvoje ljubavnika. Žrtva koju ona zahtijeva, kao i značenje njene snažne “prisutnosti”, sastoji se u nepovratnoj smrti. Romantična se ljubav tako doslovce iskušava u smrti, u trenutku kada ljubavnici gube svaku nadu da će se izvući živi. Samo u smrti mogu sanjati da će biti jedno s drugim i sa svemirom, na način koji – zahvaljujući imaginarnim mogućnostima filma – transcendiraju ograničenja nekog određenog ovdje i sada. Ta transcendencija ja fantastična, ali protudruštvena. Ro-

mantična ljubav postaje označitelj praznine – praznine i praznjenja od svega društvenog.

Poslije ove smrti, društvo i dalje postoji. Sna o romantičnoj ljubavi od sada se sjećamo s nostalgijom, kao nečega što se dogodilo u drugom vremenu i na drugom mjestu. Važno je istaknuti da upravo žena, Qiaoying, donosi smrt. Ona na kraju napušta zajednicu i daruje svoj miraz za potrebe trajnog kopanja bunara. Wangquang, koji je pronašao ljubavnicu u dubinama svog propalog društvenog rada, ponovno se pojavljuje kao kulturni junak uz podršku svoje ljubavnice kao i svoje supruge, koja poziva cijelo selo da da sve što može kako bi pomoglo Wangquangovu stvar. Dok jedna žena ne dobija ništa, a druga zadržava supruga, Wangquang zadržava svoju obitelj, sjećanje na ljubav, te spašava svoj ugled.

Jalovost nacije je, dakle, označena ispraznošću romantične ljubavi, čije se ostvarenje događa u dubinama isušenog bunara u trenutku propalog pokušaja bušenja. Romantična je ljubav isprazna ne zato što je osiromašena, nego zato što je suvišna: njena neumjerenost prijeti ekonomskoj proizvodnji jer sprečava stabilizaciju proizvodnje. Drugim riječima, žrtvovanje romantične ljubavi je čisto: za razliku od pokušaja iskapanja bunara, ona ne može biti nagrađena niti ostvarena kao što natpis *In memoriam* na spomen-ploči može dopuniti i nagraditi ljudske žrtve kroz stoljeća. Ako kopanje bunara stvara vrijednost koja nadoknađuje izgubljene živote, ispraznost romantične ljubavi izaziva suvremenost da se okrene protiv same sebe i unatrag prema dugo osporavanoj obitelji.

Rad na društvenoj fantaziji

etnicitet može mobilizirati golemu većinu svoje zajednice – pod uvjetom da njegova privlačnost ostane dovoljno neodređena i sporedna
— E.J. Hobsbawm¹⁵

kako interpretirati činjenicu da veliki broj ljudi kolektivno zastupa uvjerenja koja su kriva?
— Partha Chatterjee¹⁶

Ako je jedan vanjski neprijatelj zajednice romantična žena, koja mora biti izopćena iz društva, drugi vanjski neprijatelj je nedostatak unutar samoga sela Sta-

¹⁵ E.J. Hobsbawm, *Nations and nationalism since 1780*, str. 169, kurziv u originalu.

¹⁶ Partha Chatterjee, *Nationalist thought and the colonial world – a derivative discourse?* (London: Zed Books for the United Nations University, 1986), str. 11.

Stari bunar (Lao Jing, red. Wu Tianming, 1987)

kolovoz 1958. Politburo objavljuje osnivanje narodnih komuna na selu. Do kraja godine bilo je osnovano 25.000 komuna od kojih je svaka prosječno imala 5.000 domaćinstava.

10. ožujka 1959. Na Tibetu izbijaju veliki nemiri zbog kineske okupacije. Dalaj Lama odlučuje napustiti Tibet i 31. ožujka prelazi u Indiju. Dalaj Lama nakon toga više nikada nije stupio na tlo NR Kine.

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu



ri Bunar – presušeni bunari kao takvi. Ovaj nedostatak čeka ispunjenje, a jednom ispunjen, dat će smisao zajednici.

Tema presušenih izvora ponavlja opsesiju koja karakterizira kinesku suvremenost od devetnaestog stoljeća: moć tehnologije. Iako znamo da su mnogi tehnološki izumi nastali u Kini – kompas, papir, tisk, vatromet, barut, duboko kopanje, nabrojimo samo neke – u suvremenom dobu, osobito nakon što je zapadni imperijalizam postao neizbježan, mogli bismo ustvrditi da tehnologija smješta kinesku kulturu *vis-à-vis* zapadnjačke u vidu nedostatka. Politički trendovi u dvadesetom stoljeću kreću se neprestano između želje da se popune ti nedostaci i pretvaranja da Kina ne treba ništa. U razdoblju nakon Kulturne revolucije, nakon Deng Xiaopingovih kampanja za modernizaciju, ponovno zamjećujemo otvorenost tehnologiji, od najbanalnijih predmeta u domaćinstvu do računala. Suvremeni kineski filmovi nužno ocrtavaju te razvojne smjernice. Jedna od priča koja je podržala odnos Kine prema suvremenosti Zapada može se, dakle, opisati kao potraga za tehnologijom – potraga za moći bez koje Kina ne može postati jaka.

Istodobno, potraga za tehnologijom u ovome filmu opravdava se ne toliko u smislu neuhvatljive nacije, koliko u smislu *humanizma* u razdoblju poslije Kulturne revolucije, koji pokušava zadržati tradicionalno u suvremenom. Kao takav, film ponavlja jednu od osnovnih fantazija što se provlače kroz cijelu povijest kineske modernizacije još od 19. stoljeća, izraženu u prije spomenutoj izreci “Kinezi uče ono što je bitno, Zapad ono što je praktično”. Fantazija se sastoji u tome da Kinezi mogu imati dio Zapada – tehnologiju – a da ne mijenjaju vlastitu društvenu strukturu. Danas se taj san nastavlja, a vidljiv je u raskoraku između službene kineske retorike, koja ostaje vjerna temama marksizma, lenjinizma i maoizma, i kineske društvene prakse, koja sada uključuje mnoštvo zapadnjačkih pothvata i inicijativa. Takav je san nužan u narcističnom stvaranju vrijednosti što ga predlažem kao alternativan način razumijevanja kultura *Trećeg svijeta*.

Nadalje, to je narcistično stvaranje vrijednosti muškaračko. Film počinje kadrovima dijelova golog muškog tijela na tamnoj pozadini, kako preznajeno udara čekićem. U tim označiteljima čitamo odlučnost. Svršetak filma dopunjava te početne označitelje natpi-

Uzmemo li revolucionarni rat kao cjelinu, operacije gerilaca i one glavnih snaga Crvene armije nadopunjuju se kao dvije ruke jednog čovjeka. Kada bi postojale samo glavne snage Crvene armije bez gerile, bili bismo kao jednoruki ratnik. Drugim riječima, kada govorimo o ljudima u uporišnim područjima i njihovoj važnoj ulozi, osobito u kontekstu vojnih operacija, tada mislimo na naoružani narod. To je glavni razlog zbog čega se neprijatelj boji prići našim uporišnim područjima.

– “Problemi strategije u kineskom revolucionarnom ratu” (prosinac 1936)

som sa spomen-ploče *In Memoriam*, koji upozorava na živote (po pretpostavci sve muške živote) izgubljene u višestoljetnim pokušajima iskapanja bunara. Svršetak je, dakle, svršetak procesa žrtvovanja: kao da film na kraju kaže da se žrtvovanje isplati.

Iz Wangquanove perspektive, tehnologija je samo sredstvo koje pomaže dolasku do cilja. Tehnologija je instrument koji mu omogućava da ispuni zadatak, koji mu je nametnut, a kojemu ne može odoljeti. On se ne može suprotstaviti zadatku jer njegovo ispunjenje podrazumijeva osjećaj odgovornosti prema zajednici; ne može ga odbiti jer u njemu leži sâm osobni identitet, koji on prima od društva kao nagradu. Povjereni zadatak ne oduzima mu samo životnu energiju; on mu daje život i besmrtnost.

Nije zanimljiva samo jednostavna afirmacija humanističkih vrijednosti i proces stvaranja identiteta kroz izdržljivost, trud i spremnost na žrtvu, nego i to kako je ta afirmacija istodobno sastavnica kulturne narcističnosti koja čini egzotičnom vlastitu različitost, vlastitu *drugost*. Činjenica da se afirmacija humanističkih vrijednosti događa u zaostalim selima u udaljenim planinama, a ne u velegradskim središtima poput Šangaja i Pekinga, sugerira da je ponovno ulaganje u humanizam u suvremenoj kineskoj kulturnoj proizvodnji istodobno čudan *etnografski* pokušaj pripovijedanja o plemenitom divljaštvu za koje se vjeruje da je sačuvalo starija i autentičnija kulturna blaga – na neki način još neiskvarena suvremenošću.

U tom smislu, *Stari bunar* daje odličan primjer kompleksa koji nazivam iskonskom strašću, a može se ukratko objasniti kako slijedi. U trenutku krize kulture budi se zanimanje za iskonsko, što podrazumijeva i snove o izvornom. Ti se snovi ostvaruju kroz generičko područje asocijacija – koje najčešće uključuje životinju, divljaka, seoski krajolik, domoroce, narod, itd. – koji nadomještaju ono nešto izvorno, koje je izgubljeno. (Re)konstruirano na taj način, bajkovito izvorno sada se zamišlja kao opća točka spoznaje i polazište koje je postojalo prije postojanja sadašnje zajednice i, premda je ljudskom rukom stvorena tvorevina, čini se poput same bezvremenske prirode.

U središtu iskonskih blaga što ih treba očuvati u *Starom bunaru* je sustav proizvodnje u kojem će radišnost biti dobro nagrađena – ako ne kao izravna nagrada pojedincu, onda sasvim sigurno u vidu reprodukcije i nastav-

ka života zajednice. Vrlo je vjerojatno da je fascinacija ne samo tehnološkom ili genealoškom reprodukcijom, nego i njihovim spajanjem u uspješnom neprekidnom obnavljanju kulture, najvažnija fascinacija razdoblja nakon Kulturne revolucije u kojem pomak od besmislene destruktivnosti prethodna dva desetljeća iziskuje oslonac u nečem bitnom i konkretnom. Te dvije vrste proizvodnje zajedno čine ekonomiju treće vrste – proizvodnju vrijednosti/ideologije, proizvodnju koja je istodono niz prijevoda, dekodiranja i ponovnih kodiranja između suvremene i ruralne Kine, između komunizma (s njegovim naglaskom odanosti partiji) i humanizma (s njegovim naglaskom odanosti klanu i obitelji i isticanju individualnog truda/zalaganja), između statusa Kine kao *Drugog* u odnosu na Zapad i statusa *drugih* kultura iz prošlosti Kine i nepoznatih prostora sadašnje Kine. U *Starom bunaru*, manjkavost Kine (u tehnološkom smislu) projicira se na manjkavost kineskog ruralnog područja, koja se dalje projicira na konkretnu manjkavost, nedostatak vode. U tom nizu projekcija i zamjena, manjkavost, uvijek istodobno frustrirajuća i okrepljujuća, konačno prepušta mjesto ispunjenju koje naznačuje opstanak.

U ovom trenutku trebali bismo reći: “Ali čekajte, ne omogućuju samo ispunjenje i proizvodnja vode opstanak zajednice! Upravo je neuspjela potraga za vodom održala seosku kulturu Starog Bunara naraštajima!”

Što je uistinu stari bunar?

U smislu narativne strukture, stari bunar, naravno, nije ništa: on je nedostatak koji priču čini mogućom. Stari je bunar opsesija, koja se, upravo zato što ostaje neispunjena, stalno vraća u selu kao neka vrsta kolektivnog sjećanja, kolektivne odgovornosti i kolektivne težnje. Znaju li muškarci iz Staroga Bunara što doista žele? Ili nastavljaju kopati samo zato što su njihovi preci to pretvorili u običaj – samo zato što je to postao plemenski ritual? Osjećaj besmislenosti nečega što nalikuje štovanoj tradiciji najvidljiviji je u sceni u kojoj seljani iz susjednoga sela pokušaju zatvoriti bunar za koji seljani Staroga Bunara tvrde da je njihov. Natjecanje oko vlasništva nad bunarom vodi do pitanja gdje se nalazi natpis na kojemu je upisano vlasništvo. Na kraju, žene pronalaze originalan natpis, koji je, u međuvremenu postao zahodski kamen.

Međutim, apsurdnost tog otkrića ne mijenja snažan utjecaj ove opsesije na selo. Takva je snaga društve-



Stari bunar (Lao Jing, red. Wu Tianming, 1987)

ne fantazije: čak i kada se originalan natpis pretvorio u zahodski kamen i time je na kraju prikazan kao ništa više do (usran) kamen, vjerovanje da je on nešto više i dalje živi. U raspravi o Istočnoj Europi poslije sloma komunizma, Slavoj Žižek piše o fantastičnoj prirodi onog što naziva *nacija-Stvar* na način koji je primjenjiv i na starom bunaru:

“Stvar nije direktan zbir ovih značajki (koji čini specifičan način života); postoji nešto više u tome, nešto što je prisutno u svim tim značajkama, nešto što izvire iz njih. Članovi zajednice koji sudjeluju u određenom načinu života vjeruju u svoju Stvar, a to vjerovanje ima povratnu strukturu svojstvenu intersubjektivnom prostoru: “Vjerujem u (nacionalnu) Stvar” jednako je izjavi “Vjerujem da drugi (članovi moje zajednice) vjeruju u Stvar”. Tautološki karakter Stvari – njezina semantička praznina, činjenica da o njoj možemo samo reći da je to “prava Stvar” – zasni-va se upravo na toj paradoksalnoj refleksivnoj strukturi.”¹⁷

Ova fantazija pretvara sve nesreće – događaje koji se ne mogu objasniti, ali koji su bez obzira na to stvarni – u puke nesreće, puke greške, koje nemaju nikakvo mjesto u stvarnom funkcioniranju ili radu na snu. Slično tome, svi životi žrtvovani tijekom potrage za vodom besmisleni su sve dok se prvi bunar uspješno ne iskopa. Do tada, možemo reći da izgubljeni životi nisu bitni: ostaju slučajne komponente koje čekaju materijalizaciju u prvoj fantaziji nastanjenoj stvarnim tijelima. Dakle, umjesto da povijest Staroga Bunara opišemo kao povijest sela u kojemu seljane ujedinjuje nada u budućnost (kada će voda biti pronađena), trebali bismo je opisati ovako: otkriće vode opravdava žrtve retroaktivno, kao sastavnice složnoga truda zajednice u iskapanju bunara. To je paradoks svršetka, kada u prvom planu vidimo natpis U spomen svim mučenicima kopanja bunara, s datumima njihovih neuspjeha i njihove smrti. Nad slikom natpisa nalazi se autorov/redateljev natpis koji dokumentira Wangquanov uspjeh: “9. siječanj, 1983: Voda je pronađena, a pedeset tona vode izvučeno je svakog sata iz prvog mehaniziranog dubokog bunara”. Trenutačni uspjeh dokazuje svojom slučajnošću da je on razlog zbog kojeg su sve prijašnje generacije robovale te da njihova smrt sada konačno ima smisla.

¹⁷ Slavoj Žižek, “Eastern Europe’s Republic of Gilead”, *New Left Review*, 183 (rujan/listopad 1990), str. 53. Kao što u drugom kontekstu ističe, društvena fantazija je “upravo način na koji se antagonistički rascjep maskira... Fantazija je sredstvo kojim ideologija pretvara vlastiti neuspjeh u buduću korist.” Vidi Žižek, *The sublime object of ideology* (London: Verso, 1989), str. 126.

Već sam rekao da su svi navodno moćni reaktivari samo tigrovi od papira. Razlog tome je što su razdvojeni od naroda. Pogledajte! Nije li Hitler tigar od papira? Nije li Hitler bio pobijeden? Također sam rekao da su ruski car, kineski car te japanski imperijalizam tigrovi od papira. Kao što znamo, svi su pobijedeni. Američki imperijalizam još nije pobijeden, dapače, posjeduje i atomsku bombu. No, vjerujem da će i on biti pobijeden. On je također tigar od papira.

— “Govor na Moskovskom sastanku komunističkih i radničkih partija” (18. studeni 1957)

85



23. srpnja 1959. Na konferenciji u Lušanu, ministar obrane Deng Dehuai smijenjen je zbog kritiziranja Maoca Ce Tungu i Velikog koraka naprijed. Zamjenjuje ga Lin Biao.

Kolovoz 1960. Kao posljedica kinesko-sovjetskog raskola, sovjetski sateljnici napuštaju NR Kinu.

Čin pronalaska vode je, drugim riječima, poput označitelja koji enigmatično sačinjava identitet prošlosti samom svojom neizvjesnom prisutnošću ili slučajnošću. Ako, zbog svog uspjeha, taj čin dobiva vrijednost primarnog čina, tada se sama primarna vrijednost mora opisati kao dodatna relacija, a ne kao apsolutan izvornik: poput svih prethodnih pokušaja iskapanja, i posljednji je slučajnost; istodobno, posljednji je pokušaj dodatno slučajan – zbog pronalaska vode, slučajnosti uspjeha. Ta dodatna slučajnost, događaj koji je slučajniji od svih drugih slučajnosti, razdvaja ovaj posljednji pokušaj iskapanja od drugih te tako sačinjava nužnu strukturu koja povezuje cijeli niz događaja u smislenom lancu prepunom značenja, lancu koji nazivam društvena fantazija. Rad na društvenoj fantaziji obuhvaća tada ne samo nasumične fizičke pokušaje iskapanja i neuspjehe, nego i proces retroaktivne, dodatne pretvorbe u kojoj slučaj i fizički rad postaju primarni, nužni i kreposni, a samim time funkcioniraju i ideološki se reproduciraju kao takvi.

Presudno značenje u ovoj društvenoj fantaziji ima opasnost koju predstavlja romantična žena i trajno presušen bunar – i jedno i drugo su na kraju zbrinuti. Fantazija je da selo može imati tehnologiju punog bunara bez tehnologije nove (pune) žene, da selo može postati samodostatna zajednica s točno onoliko izvanjske pomoći koliko želi – upravo u vrijeme kada je samodostatanost kineskoga sela, baš kao druge ruralne sredine *Trećeg svijeta*, nepovratno načeta modernom proizvodnjom, distribucijom i prožeta globalnom kapitalističkom ekonomijom.

Film poput ovoga, koji pokazuje fundamentalnu ništavost rada na društvenoj fantaziji, nužno se predaje iščitavanju koje je upravo suprotno. Svjedočanstvo tome je i topli prijem *Starog bunara* u kineske i inozemne publike te uspjeh filma na Drugom međunarodnom filmskom festivalu u Tokiju 1987. godine,¹⁸ u suprotnosti s redovnom službenom cenzurom filmova redatelja Pete generacije, koji svjesno kritiziraju kinesku kulturu. Snažna privlačnost filma koji slavi nagrađivanje zajedničkog truda nema previše smisla ako ne razumijemo veličinu sna o zajedništvu na najvišoj razini – Kulturnu revoluciju – i njezin slom. Emotivni vakuum koji je nastao poslije revolucije očekuje pravovaljan rad na nečem drugom. To nešto drugo u Kini se uporno traži u starim i udaljenim područjima, gdje društvena fantazija – koja

sadašnji identitet uvijek stvara pomoću nostalgičnog zamišljanja trajnog drugog vremena i mjesta – može neometano procvasti. I tako, i pored uzaludnosti nacije i ispraznosti ljubavi, rad na društvenoj fantaziji, poput mišićavih muških ruku na samom početku filma, silovito se nastavlja.

Uz dopuštenje autorice tekst je preuzet iz Christine Gledhill i Linda Williams, ur., *Reinventing Film Studies* (New York, NY: Oxford University Press, 2000); str: 402-418 / s engleskog prevela Irena Boban

¹⁸ Old Well je dobio 4 od 13 nagrada koliko ih je dodjeljivao festival, uključujući posebno priznanje od internacionalne filmske kritike.

CHOW, REY
Kopanje starog bunara: rad na društvenoj fantaziji u suvremenom kineskom filmu

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

84