



# CUI, SHUQIN

**Djelovanje s margina:  
urbani film i nezavisni redatelji u  
suvremenoj Kini**



## CUI, SHUQIN

### Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini

**P**ojaava nezavisnih filmskih redatelja i njihovih nekonvencionalnih radova u Kini od početka devedesetih godina potaknula je trajno zanimanje za politiku imenovanja. Nezavisno filmsko stvaralaštvo, prema kineskim kritičarima, odnosi se na eksperimentalne prakse izvan državnog sustava proizvodnje i njegove ideološke cenzure.<sup>01</sup> Nezavisni redatelj preuzima odgovornost ne samo za sadržaj i formu filma, nego i za prikupljanje novca i nalaženje distributera. Zapadni promatrači prepoznali su nove redatelje kao odmetničke filmaše, a njihove filmove kao *underground* ili kontra-filmove.<sup>02</sup>

Sklonost da se imenuju i kategoriziraju filmski redatelji ukazuje političku namjeru i diskurzivnu iscrpljenost u trendu definiranja kineskog filma. U stvari, pojam “nezavisni” prepun je kontradikcija. S jedne strane, sustav nasuprot kojemu redatelji nastoje biti nezavisni i dalje je hegemonijski državni aparat koji upravlja produkcijom i distribucijom. S druge strane, uvjeti pod kojima redatelji eksperimentiraju s alternativnim oblicima produkcije ukazuju na komercijalni trend koji stavlja naglasak na tržišnu zaradu i recepciju publike. Pod dvostrukim teretom društveno-političkih i komercijalnih imperativa, novi diplomanti filmskih škola ne ulaze u filmski svijet kao prepoznatljive zvijezde, nego kao zakašnjeli pridošlice, prognani na margine. Niz mladih redatelja potražio je nužni izlaz u nezavisnoj kinematografiji. Službena netolerancija prema filmovima koje su snimili i nedostatak alternativnoga sustava distribucije u Kini prisilili su ove redatelje da potraže priznanje putem međunarodnih kanala.

Uslijed toga, nezavisna filmska produkcija i njezina međunarodna distribucija izazvale su transnacionalno sudjelovanje. Programeri zapadnih festivala i distributeri “art-kina”, primjerice, pozdravljaju kineske nezavisne filmove zbog njihovih “transgresivnih osobina”.<sup>03</sup> Te “osobine” osobito ovise o predanosti nezavisnoj produkciji, a potkopavaju srednjostrujašku produkciju i službenu cenzuru. Takve nekonvencionalne izvedbe zadovoljavaju potragu međunarodnih filmskih krugova za novim “drugima”, koji će naslijediti petu generaciju, i za novim rječnikom koji će definirati kineski film. Za nezavisne redatelje geopolitička transgresija “odlaskom u inozemstvo” otvara mogućnosti za prepoznavanje i pohvalu koja je potisnuta u Kini. Oni su otkrili da službena cenzura kod kuće može osnažiti njihov status preko

- <sup>01</sup> Informacije o mladoj generaciji kineskih filmskih redatelja razbacane su mjestimično po filmskim i akademskim žurnalima. Za sustavni pregled nad temom, vidi Jinhua Dai, “Wuzhong fengjing” (Uvodno čitanje šeste generacije filmskih redatelja), *Tianya* 1 (1996): str. 1-13; također vidi “Xinsheng dai dianying yanjiu” (Filmska studija o novoj generaciji), *Journal of the Beijing Film Academy* 1 (1995): str. 100-203; Hong Yin, “Memorandum of Chinese Cinema in 1999”, *Dangdai Dianying* (Suvremeni film) 1 (2000): str. 10-15.
- <sup>02</sup> Korištenje termina kao što su “odmetnici”, “underground” ili “kontra-film” upućuje prije na ideološku perspektivu, nego na ustavljenu studiju novih filmskih žanrova. Promatranje globalnog filmskog tržišta i lokalnih okolnosti uslijed kojih novi filmovi izlaze na površinu, zahtijeva višestrukost perspektiva. Za primjer, vidi David Chute, “Beyond the Law: Independent Films from China,” *Film Comment* 30 (siječanj-veljača 1994): str. 60-63.
- <sup>03</sup> Profesorica Yueh-yu Yeh je nakon čitanja koncepta mog rada predložila pristup nezavisnim redateljima i urbanom filmu preko pojma “transgresivnih osobina”. Zahvaljujem Yueh-yu Yeh i Sheldonu H. Luu za uredničke komentare.
- <sup>04</sup> U *In the Red: On Contemporary Chinese Culture* (New York: Columbia University Press, 1999), str. 189-197, Geremie R. Barmé uzima nezavisnog redatelja Zhanga Yuana kao model za ilustraciju formula uspješnosti. Status umjetnika koji je dio mainstreama, a nije državni, ima za povlasticu sustav dvostrukog tržišta u kojem redatelji “prodaju” svoje kulturalne proizvode kako bi privukli međunarodne investicije, dok međunarodni distributeri “trguju” takvim djelima kako bi ostvarili ideološki profit.
- <sup>05</sup> Ranim radovima nezavisnih filmskih stvaratelja teško je ući u trag. Tijekom stvaranja ovog eseja često sam uzalud pokušava-

mora, potičući “ulagače – bili oni kritičari izvan matične zemlje, filmski festivali ili producenti – da podupru redatelja koji je shvaćen kao idealist i nerealistična figura u sredini kojom vlada kulturna represija”.<sup>04</sup> U tom smislu, skupina mladih filmskih redatelja utjelovljuje dvostrani identitet: oni su istodobno namjerno ignorirana manjina u matičnoj kineskoj produkciji i cijenjeni disidenti u očima filmskih kritičara na Zapadu. Dakle, dok ih željno traže međunarodni filmski festivali ili distributeri umjetničkih kina, njihovi filmovi ostaju nedostupni široj kineskoj publici.<sup>05</sup>

Ipak, svega nekolicina filmskih redatelja može se posve osloniti na strano priznanje. Zapravo, mnogi od njih nastoje opstati i unutar i izvan *mainstream* sustava. Nezavisna produkcija ne može služiti kao apsolutno sredstvo traženja umjetničke autonomije; to je strateški način stjecanja priznanja. Oscilacija između zahtjeva domaćega i stranog tržišta usložnjava vjerodostojnost nezavisnoga filma. Dok filmski kritičari kod kuće i u inozemstvu pokušavaju razmišljati o njemu, pojam nezavisnog filma već pokazuje preobrazbe, kako ilustriraju sljedeći primjeri.

Zhang Yuan, pionir nezavisnoga filma u Kini, postao je već postao sučeljavanjima sa službenim restrikcijama. Pišući vlastite scenarije i osiguravajući sredstva iz inozemstva, Zhang je uspio snimiti niz *indie* filmova, kao što su *Pekinski gadovi* (*Beijing za zhong*, 1993) i *Istočna palača, zapadna palača* (*Dong gong xi gong*, 1996). No, osnovna potreba za međunarodnom distribucijom ironično ovisi o službenom žigu sankcije. Vladina cenzura često osigurava međunarodnu pozornost. Odustavši od svoje prijašnje prakse, Zhang Yuan je tražio vladino dopuštenje i financiranje da bi završio svoj noviji film *Sedamnaest godina* (*Guo nian hui jia*, 1999). Ta obiteljska melodrama znači povratak produkciji unutar sustava. Neki su kritičari optužili Zhanga za “izdaju”, tvrdeći da se “suradujući s vlastima prodao i otupio oštricu koja je njegove filmove činila tako snažnima”.<sup>06</sup> Redatelj odbacuje optužbu i objašnjava da je tražio dozvolu od vlade jednostavno zato da bi njegov film bio prikazan u Kini. Želja da dobije priznanje međunarodne i kineske publike te poteškoće na koje pritom nailazi ukazuju samo na početak dileme.

Ne toliko međunarodno poznat kao Zhang Yuan, Lu Xuechang nastojao je snimati osobne filmove unutar sustava. Njegov rani film *Kovanje čelika* (*Zhang da cheng*

*ren*, 1995), s produkcijskom i financijskom potporom filmske radionice Tiana Zhuangzhuanga, konačno je pušten u distribuciju tek nakon jedanaest rundi zahtjevnih montaža. No, izazov da snima film koji ne pripada glavnoj struji unutar državnoga sustava, zatvara redatelja u “baršunasti zatvor”, u kojemu vlasti obećavaju umjetnicima financiranje i distribuciju ako pristanu “igrati prema pravilima”. “Svega nekolicina redatelja doživljavala je sebe kolaboracionistima”, objašnjava Paul Pickowicz, “ali, gotovo su svi bili svjesni činjenice da su se uključili u gotovo svakodnevnu autocenzuru”.<sup>07</sup> Dobivanje financijske potpore studija u vlasništvu vlade zahtijeva, osim političke prilagodbe redatelja, obećanje komercijalnog uspjeha. Socijalistički “baršunasti zatvor” i kapitalistički pritisci, dakle, utječu na mentalitet režiranja filmova u smislu izbora teme, oblika reprezentacije i tržišne zarade. U svom novijem filmu *Podmuklo lice* (*Feichang xiari*, 1999) Lu shvaća da se za kompromis koji traži državna potpora plaća visoka cijena. Prizor silovanja, pokretačka sila filma, mora biti prikazan, ali je razgovor o seksualnosti između svjedoka silovanja i žrtve jednostavno izbrisan.<sup>08</sup>

Isprepletenost nezavisnog filma i glavne kinematografske struje postavlja nekoliko važnih pitanja. Može li u Kini postojati istinski autonomna i nezavisna kinematografija? Hoće li redatelji sačuvati svoje nezavisne identitete ako međunarodni gledatelji izgube zanimanje za njihovo disidentsko stajalište? Mogu li redatelji izvan glavne struje, radeći unutar službenog sustava, snimati filmove koje doista žele snimiti? Hoće li ugled filmu donijeti umjetničke kvalitete, a ne politički pregovori? Ako se pokaže da su odgovori na ta pitanja negativni ili neizvjesni, diskurs nezavisnog filma u Kini ostat će problematičan i neuvjerljiv. Možda je oduševljena najava pojave šeste generacije filmskih redatelja preuranjena.

U stvari, više se pozornosti posvećuje ideološkim implikacijama nego filmskim svjetovima koje su stvorili mladi redatelji. Polazeći od njihovih filmova, osobito rane produkcije, istražujem kako redatelji obilježavaju svoja djela kao nezavisna i sebe predstavljaju kao eksperimentalne umjetnike. Iako se međusobno bitno razlikuju, zajednička im je želja da ispričaju svoje priče iz osobne perspektive, oslobođeni institucionalnih pravila i ideološke manipulacije. Svjetovi nastali iz osobne perspektive više nisu traumatične povijesti i alegorijske



Pekinške skitnice: posljednji sanjari (Liulang Beijing – Zuihou De Mengxiangzhe, red. Wu Wenguang, 1990)

priče, nego istraživanja urbane sredine koju nastavaju ljudi s društvenih margina.

Urbani filmovi nisu novost za kinesku publiku. Filmovi iz 1930-ih i 40-ih godina – kao što su *Ulični anđeo* (*Malu tianshi*, Yuan Mu-jih, 1937), *Bezbroj svjetala* (*Wanjia denghuo*, Shen Fu, 1948) ili *Proljetna rijeka teče na istok* (*Yijiang chunshui xiang dongliu*, Cai Chusheng i Zheng Junli, 1947) – koristili su se urbanim ambijentom kao filmskim i diskurzivnim prostorom za proučavanje nacionalnog previranja, razlika između grada i sela te obiteljskih melodrama. Suvremeni filmovi u 1980-im i 1990-im godinama, kao što je urbani serijal Huanga Ji-anxina, prikazuju grad kao društveni, kulturni i politički ambijent, u prijelomnom trenutku, kada socijalizam slabi, a ipak je i dalje sila s kojom se treba suočiti. Njegovi rani radovi, *Slučaj crnog pravila* (*Hei pao shi jian*, 1986) i *Izmještanja* (*Cuowei*, 1987) prikazuju urbanu sredinu kao apsurdni zatvor kojemu se pojedinac ne može oduprijeti. Noviji filmovi, *Leđima u leđa, licem u lice* (*Lian dui lian, bei kao bei*, 1994) i *Ustani, ne saginji se* (*Zhanzhi le, bie paxia*, 1992), prebacuju pak fokus na svakodnevni urbani prostor i na način na koji se stanovnici nose sa suvremenim problemima.

No, za razliku od tih prethodnika, grad se u filmovima mladih redatelja pojavljuje kao osobni i subjektivni prostor, a ne kao utjelovljenje konvencionalnih tema, bilo iz kineske tradicije bilo iz nacionalne povijesti. Izraz i perspektiva jasno naglašavaju: “Ja sam protagonist te urbane pozornice; grad je moj”. Okruženje i priče o urbanom iskustvu zaštitni su znak nezavisnih filmova. Premda svaki redatelj nudi drukčiji pogled, povezuje ih psihološka i filmska zaokupljenost gradom. Zajednički urbani senzibilitet često u rock-glazbi nalazi jezik izražavanja, izolirani stan doživljava kao privatni svijet, a gradski život kao oblik mladenačkog samoizražavanja.

Prije melankolični nego veseli, njihovi filmovi često obavijaju publiku ćudljivom aurom tjeskobe i gubitka. Prizori grada podsjećaju ih na adolescenciju, prilično nevažnu u odnosu na povijest. Urbani krajolik, u kojemu mladi lualice promatraju *mainstream* drame, uskraćuje im prostor u središtu društvene pozornice. Navikli na povijesne i melodramatične priče, u sjeni povlaštenih prethodnika i hegemonijskog diskursa, mladi i nevažni sebe doživljavaju kao besciljne skitnice na urbanim marginama. Osobne veze s gradom i profesionalna predanost snimanju filmova omogućuju redatelju da

vala doći do određenih naslova putem telefona, faksa ili interneta. Sakupljeni u kolekcijama filmskih kritičara ili arhiva, van doseg obične publike, nezavisni filmovi postaju gotovo misteriozni u svojoj nedostupnosti.

06 Katia Gaskell, “To Get Reality, Forget Reality: China’s Bad-Boy Filmmaker Zhang Yuan”, *Beijing Scene* 7.5 (veljača 18-24, 2000.) [dostupno na Html Res Anchor <http://beijingscene.com>].

07 I Barmé i Paul G. Pickowicz citiraju pojam “baršunastog zatvora” Miklosa Haraszija, govoreći o umjetnicima u suvremenoj Kini. Osvrćući se na (ne)podudarnost njihovih stavova o tome surađuju li filmski umjetnici s državnim sistemom, dodala bih da “baršunasti zatvor”, u postsocijalističkim uvjetima, podrazumijeva ne samo politička pregovaranja već i tržišne pritiske. Paul G. Pickowicz, “Velvet Prisons and the Political Economy of Chinese Filmmaking,” u: Deborah S. Davis, Richard Krauss, Barry Naughton i Elizabeth J. Perry (ur.), *Urban Spaces in Contemporary China* (Cambridge: Cambridge University Press / Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center Press, 1995.), str. 206.

08 Za daljnje informacije, vidi Wu Guanping, “An Unusual Declaration in an Unusual Summer: Interview with Lu Xuechang,” *Dianying Yishu* (Filmska umjetnost) 4 (2000.): str. 61-65.

**N**arod je, i samo narod, pokretačka snaga za stvaranje svjetske povijesti.  
— “O koalicijskoj vladi” (24. travanj 1945)

09 Čitatelji zainteresirani za video umjetnost, dokumentarne ili avangardne filmove mogu pronaći zanimljive teze u Berenice Reynaud, “New Visions/New Chinas: Video-Art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question;” u: Michael Renov i Erika Suderburg (ur.), *Resolutions: Contemporary Video Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.), str. 229-257.

10 Za publikacije o umjetnosti i umjetnicima performansa u Kini, vidi Minglu Gao (ur.), *Inside Out: New Chinese Art* (Berkeley: University of California Press, 1999); Zhijian Qian, “Performing Bodies: Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China,” *Art Journal* 58.2 (ljetno 1999.), str. 60-81.

stvari grad iz individualne perspektive i postavi mlade stanovnike kao protagoniste. Prostorni motiv grada, dakle, ima ulogu mjesta radnje, metafore moderniteta i odraza sebstva.

Unutar opisanog konteksta otvaraju se tri teme koje na specifičan način, ali ne i isključivo, karakteriziraju svijet i vizuru nezavisne kinematografije: portret “umjetničkog ja” na filmu, ne-alegorijski prikaz seksualnosti i konstrukciju priče o sazrijevanju.

### Portret umjetnika na filmu

Filmovi što su ih snimili nezavisni filmski redatelji samosvjesno iskazuju ustrajnu želju za uvođenjem umjetnika u film. Prikazivanje umjetnika istodobno je i tematska preokupacija i proces snimanja filma. Umjetnik postaje sveobuhvatna figura koja zamagljuje granice između stvorene predodžbe i tvorca te predodžbe. Film *Dani* (*Dongchun de rizi*, 1994) Wanga Xisoshuaija, prikazuje primjerice propadanje veze umjetničkog para. U filmu glume dvoje avangardnih slikara iz stvarnoga života. *Pekinški gadovi* Zhanga Yuana razotkriva svijet rock’n’rolla i njegovih izvođača u današnjem Pekingu. Pionir rocka, Cui Jian, istodobno je pjevač, protagonist i producent filma. Osim toga, rock glazba osigurava intertekstualnu interpretaciju fragmentarnih priča filma. U dokumentarnom filmu Wua Wenguanga *Pekinške skitnice: posljednji sanjari* (1990) kamera prati skupinu umjetnika koji se bore za preživljavanje “na marginama” i izvan “sustava”.<sup>09</sup> Fokus je na umjetniku kao subjektu, protagonistu, a autor/redatelj filma posvećen je cilju da prikaže marginalizirane ili isključene. Takvim izborom fokusa dolazi do subjektivnog samopredstavljanja, jer sami filmski redatelji dijele s likovima marginalni položaj i status nevažnih. Štoviše, umjetnik, kao lik u tekstu i kao autor teksta, daje filmskom redatelju slobodu da filmsku priču i njezinu vizualnu konstrukciju uključi u koherentan proces.

Film *Smrznut* (*Jidu hanleng*, 1999), bezimenog autora (ili “wuming-a”), primjerice, pokazuje umjetnika koji traži smisao života u pretvaranju smrti u predstavu, a vlastitog samoubojstva u svoje posljednje umjetničko djelo. Umjetnik izlaze svoje tijelo smrtonosnim eksperimentima povezanim sa četiri godišnja doba: pokop u zemlji u jesen, pokop u vodi u zimi, pokop u vatri u proljeće i pokop u ledu u ljeto. Film jasno ukazuje na filozofsko značenje smrti u smislu ciklusa godišnjih doba.

Osim toga, propituje poimanje performativnosti po kojem su umjetnička produkcija i recepcija otvoren proces međudjelovanja umjetnika i gledatelja.

Umjetnost performansa nije posve nova u Kini. Nekolicina umjetnika posvetila se eksperimentima u procesu stvaranja umjetnosti i potrage za identitetom. Zhang Huan, na primjer, uznemiravajuće je fasciniran samomučenjem. Izlažući tijelo nepodnošljivim uvjetima, on iskušava kako fizičko tijelo izdržava i potiče društvene, kulturne i političke povrede. Ma Liuming, još jedan ugledni umjetnik performer, projicira pitanje seksualnog (ne)identiteta izravno na golotinju tijela. Prerušavajući se u ženu, on pokazuje da ni heteroseksualne ni homoseksualne predodžbe ne mogu definirati tijelo koje narušava spolne razlike. U osamdesetima, kada je avangardna umjetnost bila predmetom službene zabrane i udaljena od masovne publike, umjetnost performansa ostala je *underground* ili se preselila preko mora.<sup>10</sup> Budući da nije uključivao ni javni prostor ni gledatelja koji je promatra, sam koncept performativnosti izgubio je svoja ključna značenja.

Film *Smrznut* donosi publici filmski prikaz jednog performativnog događaja u Kini. Uzimajući određenu sekvencu kao primjer, performans pokopa u ledu izvodi se na ulici. Umjetnik preuzima središnju ulogu performerera sa svojim prijateljima kao pomoćnicima i pješacima kao promatračima. Mizanscena, prožeta zvučnim efektom otkućaja srca, “hvata” trenutak procesa umiranja i performativne vještine. Tijelo, topeći led i predstavljajući smrt, traži i od umjetnika i od gledatelja da se zapitaju može li smrt biti umjetničko djelo?

Glumljenje smrti radi stvaranja umjetnosti i poticanja javne percepcije nosi višestruke poruke. Na narativnoj razini, forma javnog performansa predstavlja avangardnu subkulturu u suvremenoj Kini. Umjetnici, osobito oni avangardni, koji su isključeni iz službenih muzeja umjetnosti i rade izvan tradicionalnih konvencija, koriste se tijelom u potrazi za subjektivnim identitetom i izložbenim prostorom. Osim umjetnosti performansa kao eksperimentalne novine u Kini i narativnog izvora u filmu, razmotrit ću politiku performansa, prikazivanja neprikazivog i rodnih značenja u odnosu na performativnu umjetnost.

Politika performansa ukazuje na susret između umjetnika-društva i tijela-sebstva. Izlaganje tijela kao potraga za identitetom ukazuje na želju i praksu odmi-

90

91



16. listopada 1964. NR. Kina uspješno testira prvu atomsku bombu.

**CUI, SHUQIN**  
*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.



Pekinške skitnice: posljednji sanjari (Liulang Beijing – Zuihou De Mengxiangzhe, red. Wu Wenguang, 1990)

92

canja od margina prema središtu i od osobnoga prema javnom. U društvu kojemu nedostaju okolina avangardne umjetnosti i politička tolerancija, eksperimentalni umjetnici, jednako kao i nezavisni filmski redatelji, isključeni su iz kanona glavne struje zbog društvenih i političkih razloga. Primjerice, sestra Qi Leija, liječnica, voli svoga brata, ali nema razumijevanja za njegovo umjetničko traganje. “Zbog čega su toliko depresivni?” žali se sestra svojoj kolegici. “Premladi su da bi shvatili život i osjećaju se depresivno kada im je dosadno”, odgovara kolegica. Razgovor ukazuje na neprijateljski odnos društva prema umjetniku i eksperimentalnoj umjetnosti. Sestrina zbunjenost i krivo tumačenje kolegice ukazuju na odbacivanje mlađih umjetnika koji još nisu obilježili povijest.

Osim s problematičnom recepcijom, umjetnost performansa suočava se s institucionalnom represijom. Budući da ih doživljavaju kao nenormalne i izvan matice, umjetnike smatraju mentalno izopačenima. Jedna sekvenca u umobolnici, primjerice, uprizoruje metaforičku mizanscenu zbog ilustracije sukoba umjetnika i institucije. Djevojka Qi Leija i drugi umjetnik vode ga u bolnicu na pregled. Medicinsko osoblje ne može razlikovati normalno od nenormalnog i uporno tvrdi da je Qi Leijev prijatelj mentalni bolesnik. Tijekom sukoba između čuvara i “pacijenta”, film prikazuje umjetnika koji se opetovano identificira. No, njegove objave samo-identiteta nailaze na smrtnu ignoranciju. Svaki pokušaj bijega od službenih vlasti bit će strogo kažnjen. Sekvenca pokazuje da samoizražavanje ne može utvrditi identitet pojedinca i da se eksperimentalna umjetnost doživljava kao mentalno poremećena.

Ako glas i riječi ne uspijevaju izraziti značenja, tijelo postaje mjesto borbe. Upravo uz pomoć tijela institucija projicira svoju autoritarnu moć i umjetnik traži otpor. To sudjelovanje odražava objašnjenje Peggy Phelan kako “samo-reprezentacija nužno ima za posljedicu kulturalnu vidljivost, a vidljivost je nužno željeni cilj subjekata koji nastoje odbaciti ili promijeniti svoj marginalni položaj”.<sup>11</sup> Politika reprezentacije stvorena u spomenutom filmu poprima oblik dvostruke subverzije: kao portret umjetnika-sebstva uz pomoć performativne umjetnosti i filmske reprezentacije. Korištenjem tijela u performansu umjetnik može dramatično razotkriti nenormativne teme konvencionalno isključene iz konvencionalnih priča u povijesti umjetnosti. Prikazi-

<sup>11</sup> Citat iz sažetka Amelie Jones i Andrew Stephensa u uvodu njihove knjige *Performing the Body / Performing the Text* (London: Routledge, 1999.), str. 6.

**S**adašnji napredak seljačkog pokreta je divovski događaj. U vrlo kratko vrijeme u centralnim, južnim i sjevernim kineskim provincijama nekoliko će milijuna seljaka ustati kao moćna oluja, kao uragan, snaga toliko brza i nasilna da ne postoji protusnaga, ma koliko jaka, koja će to biti u stanju zaustaviti. Srušit će sve prepreke i pojuriti k oslobođenju. Pomest će sve imperijaliste, zemljoposjednike, korumpirane službenike, lokalne moćnike i zlu gospodu u njihove grobove. Svaka će revolucionarna partija i svaki revolucionar biti podvrgnuti testu na osnovu kojeg će ga prihvatiti ili odbiti. Postoje tri alternative: umarširati na njihovo čelo i voditi ih, vući se za njima uz kritiziranje ili stati na njihov put i suprotstaviti im se. Svaki je Kinež slobodan sam donijeti odluku, ali događaji će vas prisiliti da ubrzate svoj izbor.

— “Izvjestaj istraživanja seljačkog pokreta u Hunanu” (ožujak 1927)

<sup>12</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), str. 147.

vanjem tijela, osobito tijela smrti, filmski subjekt nastoji dokumentirati umjetnike i njihova djela za povijest. Važno je to da film pretvara performativnu umjetnost i umiruće tijelo u reprezentaciju.

Re-prezentacija daje filmski oblik performativu koji se ne može reproducirati. “Jedini život performansa je u sadašnjosti”, primjećuje Peggy Phelan u svom često citiranom djelu *Neoznačeno*. “Performans se ne može sačuvati, snimati, dokumentirati, niti može drukčije sudjelovati u cirkuliranju reprezentacije reprezentacije: u protivnom postaje nešto drugo, a ne performans”.<sup>12</sup> Filmska mogućnost reprezentacije umjetnosti performansa ukazuje na dijaloško uključivanje. S jedne strane, prikazivanje nečega što je konvencionalno neprikazivo uvodi umjetnost performansa u povijest i dokumentaciju. Proces vizualizacije performativa predstavlja publici ne samo umjetnost performansa, nego i nezavisnu kinematografiju. Slijedom toga, intertekstualna transgresija pokreće umjetnike, performerske i filmske, od margine ka središtu, od osobnog prema javnom i od prikaza prema interpretaciji. Drugim riječima, filmska forma i dalje proizvodi značenja na točki na kojoj performativna završava.

S druge strane, filmska reprezentacija performativa postavlja pitanje je li izvedbena umjetnost autentični medij istine u umjetnosti i u životu. Pokop u ledu kao uprizorena predstava smrti pokazuje najne očekivaniji ishod filma. U procesu filmske re-prezentacije film potiče oko da vjeruje kako se umjetnik pokopao u ledu i umro od hipotermije nakon što ga hitna liječnička intervencija nije uspjela vratiti u život. Umjetnikova je smrt objavljena, a izložba njegovih umjetničkih djela otvorena. Dok nestanak života prodire u percepciju, publika se šokira kada vidi performeru i organizatora kako potajno raspravljaju o eksperimentalnom iskustvu umiranja. U izlaganju ili izdaji performativa, film projicira svoju filmsku interpretaciju na performans. Interpretacija vidi svaku umjetnost kao drukčiji oblik reprezentacije, čak i smrt. Teško da postoji bilo kakva vjerodostojnost u umjetnosti ili životu. Autorefleksivno pokazujući kako filmska konstrukcija može manipulirati slikom smrti, film pokazuje nemogućnost osiguravanja odnosa između subjektivnosti i tijela.

Potraga za identitetom umjetnika-sebstva isključuje ženu, jer se žena doživljava kao prepreka muškom umjetničkom eksperimentiranju. Prostorne podjele u

filmu ilustriraju tu poantu. U mizansceni prostora izmjenjuju se umjetnikov privatni prostor i javno okruženje kao što je ulica. Qi Lei zatvara se u svoj umjetnički svijet da bi pripremio pokop u ledu i ignorira svoju djevojk Shaoyun kada mu dođe na vrata. Osim toga, on pomiče svoj raspored za pokop u ledu jedan dan ranije kako bi izbjegao moguće Shaoyunino upletanje. Muški umjetnik zauzima i privatni i javni prostor u kojemu se performativna umjetnost pretvara iz osobnog eksperimenta u javnu izložbu. Naprotiv, nezauzimanjem prostora bilo u privatnim bilo u javnim okruženjima, ženska slika utjelovljuje dvojaki identitet. Ona je djevojka umjetnika, kako pokazuje filmska slika, ali je i dalje isključena iz njegova umjetničkog svijeta. Ona je fotografkinja, ali nikada se ne govori o njezinim fotografijama. Tko je žena kada nema ni prostor ni svoj identitet? To pitanje uznemiruje svaku publiku koja je zaokupljena rodnim pitanjima.

Isključivanje iz muškarčeva umjetničkog svijeta ostavlja ženi ulogu opažateljice i označiteljice smrtnog eksperimenta. Protagonistica se drži nesvjesnom, čak i kada publika shvaća da je cijeli performerski događaj uprizoren. Kada se umjetnik vrati u život nakon pokopa u ledu i podijeli svoj doživljaj “smrti” s organizatorom, žena oplakuje “stvarni gubitak” svojega dečka. Njezina tuga i psihološka reakcija postaju, dakle, dio zbirke podataka o eksperimentu. Umjetnik razmatra kako je publika reagirala na njegovu umjetničku izložbu i na njegovu “smrt”. Koncepti koje umjetnik ocjenjuje uključuju značenja života/smrti i umjetnosti/reprezentacije. On dolazi do istine i moći korištenjem žene kao djelomičnog instrumenta eksperimenta. Ono što publika vidi, dakle, narcisoidni je osjećaj sebstva putem dihotomije tijela: muško tijelo stvara umjetničko djelo, dok žensko nosi svoje iskušenje i označava svoju moć.

Iako je isključena iz svijeta umjetnosti, žena zadržava svoj seksualni identitet. Qi Lei, vraćajući se kući iz svoje “smrti”, primjećuje nešto neočekivano. Tako se u jednoj sekvenci njegova djevojka i njegov mentor upuštaju u razgovor o njegovoj “smrti”. Dok kamera projicira na prozor ženske slike koje se slojevito pretapaju, vidimo organizatora smrtnog projekta kako prilazi da bi je zagrlio. Shaoyun reagira tako da ga ošamari. Seksualni prizor viđen očima muškog umjetnika stvara ženu kao kreposnu ožalošćenu, a mentora kao nemoralnog izdajicu. Qu Lei je ostvario pravu suicidalnu smrt nakon što

93



**Istpad 1966.** Novo izdanje *Grata Maoa* *Če Tung* (Mala crvena knjižica) kojom se promovira njegova misao te dodatno utvrđuje kult njegove ličnosti. Knjižicu je pripremio i uredio Lin Biao.

**CUI, SHUQIN**  
*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.



Pekinške skitnice: posljednji sanjari (Liulang Beijing – Zuihou De Mengxiangzhe, red. Wu Wenguang, 1990)

je vidio životnu istinu. Tri mjeseca kasnije, kaže nam se, Qi Leijevo tijelo pronađeno je pored stabla, a zemlja je bila duboko natopljena njegovom krvlju. Pitanje može li umjetnička forma, osobito umjetnost performansa, osvjetliti smisao istine i života odjekuje dok umjetnikovo tijelo konačno nestaje s ekrana i iz stvarnosti.

### Seksualnost onkraj alegorija

Seksualnost u nezavisnim filmovima više nije tjeskobna ili skrivena tema. Zajedno s urbanim ambijentima, rock glazbom i fragmentiranim pričama, seksualni odnosi i pitanja važna su obilježja urbanoga filma. Uzimajući seksualnost kao temu ili motiv priče, filmovi dijele zajedničku želju da otkriju arenu koja je prije bila alegorizirana i vrate je u otvorenu formu. Seksualnost kao alegorija omogućavala je filmskim redateljima pete generacije da ženu doživljavaju kao vizualnu predodžbu i diskurzivni element koji izražava značenje nacije i povijesti. U filmovima Zhanga Yimoua, primjerice, krupni plan ženske figure povećava, s jedne strane, njezinu diskurzivnu ulogu u pripovijedanju društveno-povijesnih trauma a, s druge strane, nudi njezinu egzotičnu sliku zbog maštanja međunarodne publike. No, iza njezina opčinjavajućeg lika leži rodno određena želja da upiše potisnutu mušku subjektivnost u sliku seksualizirana ženskog tijela. Seksualnost u otvorenom obliku omogućava nezavisnim filmašima da se izravno suoče s predmetom. Kamera ulazi u kućanstva običnih ljudi kako bi pokazala njihove seksualne odnose i probleme. Ujedno otkriva prostore iza zavjese čineći nekada skriveni *gay* prizor vidljivim. Nesputano prikazivanje heteroseksualnosti i protu-izlaganje homoseksualnosti uvode retoriku na središnju pozornicu.

U filmu *Kišni oblaci nad Wushanom* (Wushan Yunyu, Zhang Ming, 1995) seksualna retorika se revalorizira u prikazu seksualnog odnosa običnih ljudi. Svjetioničar provodi dan i noć u usamljenom svjetioniku, navodeći brodove uz i niz rijeku Jangce. Dnevna dosada podjednako potiskuje i potiče njegovu seksualnu tjeskobu. Prijatelj koji ga posjećuje nudi mu da podijele njegovu djevojku. Dok kamera kadrira muškarca i ženu u zaključanoj sobi, spolni odnos mogao bi se dogoditi svakoga trena. U usporednoj sceni, obudovjela službenica u hotelu upravo je prekinula vezu s direktorom. Stalno je muči "seksualna afera" o kojoj se ne smije govoriti u javnosti. Prijelaz u priču, koji prekida tišinu, nadolazeća je

**S**va ključna načela vojnih operacija proizlaze iz jednog osnovnog načela, a to je: treba na sve načine nastojati sačuvati vlastite snage i uništiti snage neprijatelja... Kako onda opravdati poticanje herojske požrtvovnosti u ratu? Svaki rat ima svoju cijenu, ponekada izuzetno visoku. Nije li to u suprotnosti s geslom "čuvati sebe samog"? U stvari, ni najmanje. Da pojasnimo, žrtva i samoočuvanje istovremeno se razlikuju i nadopunjuju. Za svaku je žrtvu ključno ne samo uništiti neprijatelja već i sačuvati sebe samog - djelomično i trajno "ne-čuvanje" (žrtva ili plaćanje cijene) neizbježno je u cilju općeg i trajnog očuvanja. Iz gore navedenog osnovnog načela proizlazi cijeli niz načela ključnih za vojne operacije, od kojih su sva ona - od načela gađanja (zaklanjati se kako bi se čuvali i maksimalno iskorištavati municiju za uništenje neprijatelja) sve do načela strategije - prožeta duhom tog osnovnog načela. Sva tehnička načela i sva načela koja se tiču taktika, kampanja i strategije predstavljaju primjenu tog osnovnog načela. Načelo čuvanja sebe i uništavanja neprijatelja osnova je svih vojnih načela.

— "Problemi strategije u kineskom revolucionarnom ratu" (prosinac 1936)



Istočna palača, zapadna palača (Dong gong xi gong, red. Zhang Yuan, 1996)

94

- 13 Za daljnje informacije o ovom filmu, vidi Chris Berry, "Staging Gay Life in China: Zhang Yuan and East Palace, West Palace," *Jump Cut* 41 (1998.): str. 84-89; Tony Rayns, "Provoking Desire," *Sight and Sound* (srpanj 1996.): str. 26-29.
- 14 Robert Stam, Robert Burgoyne i Sandy Flitnerman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics* (London: Routledge, 1992.), str. 105.

pravna istraga na temelju optužbe odbačenog upravitelja da je žena bila u ljubavnoj vezi sa svjetioničarom. Istražitelj, mladi policajac, zaokupljen je pripremama za svoje vjenčanje. Ono što publika ne očekuje subverzija je konvencionalne definicije "ljubavne veze". Svjetioničar ne poriče svoj spolni odnos sa ženom, a policija se ne služi svojom institucionalnom moći da ga optuži kao silovatelja. Film dopušta običnim ljudima da otvoreno pokažu svoje svakodnevne seksualne čežnje.

Jedan drugi film, *Vikend ljubavnik* (Zhoumo Qingren, Lou Ye, 1994) prikazuje ljubavni trokut tinejdžerke i njezina dva ljubavnika, staru priču ipak ispričanu iz drukčijeg kuta. Titlovi na početku filma najavljuju subjektivnu identifikaciju između "nas", filmskih stvaratelja, i "njih", skupine adolescenata. "Mi" smo predani iznošenju na ekran istinite priče o "njima", jer adolescencija je vrijeme i identitet koji redatelji žele predstaviti. Jedna od adolescentica, djevojka Li Xin, izabrana je da bude protagonistica i pripovjedačica filma. Pripovjedaajući u *offiu*, ona iznosi gledateljima fragmente svog zamršenog odnosa s dvojicom mladića. No, ženski glas ne može opisati prošlost iz perspektive žene ili iz njezina psihološkog stajališta, jer priče dvojice mladića, jedna o rock glazbi i druga o teškoj naravi, prekidaju njezin iskaz i lome priču na fragmente. Ispričana istinita priča je konvencionalna: dvojica muških protivnika bore se do smrti kako bi posjedovali ženu koja se koleba između njih dvojice preko seksualnih transakcija. Nova se poruka iznosi na kraju filma, kada se pripovjedačica licem okreće kameri kako bi se izravno obratila gledateljima: bili smo naivni, drski i impulzivni adolescenti u prošlosti, ali sada smo sazreli. Objavlivanjem svršetka priče i negacijom povijesti ukazuje se na želju da se dokine marginalni položaj.

Dok spomenuti primjeri pristupaju poimanju seksualnosti u njezinu heteroseksualnom obliku, noviji film Zhanga Yuana *Istočna palača, zapadna palača* iznosi iz tajnosti temu homoseksualnosti. Važnost filma ne leži toliko u prikazivanju homoseksualca na ekranu, koliko u izgradnji gej diskursa koji glavna struja smatra subverzivnim. Priča se usredotočuje na homoseksualca i policajca iz parka koji privodi i ispituje navodnog kriminalca. No, očekivano iskazivanje autoriteta nad bespomoćnim pojedincima pretvara se u subverzivnu preradu teksta. Ispitivanje počinje demonstracijom moći, a završava homoseksualnim sučeljavanjem predstavnika vlas-

ti i zatvorenika. Moguća konstrukcija gej diskursa rezultat je i centralizacije gej glasa i filmskog procesa iz gej perspektive. Dok glas iznosi osobnu homoseksualnu povijest, slike – kao flešbekovi u fragmentima – definiraju riječi ilustracijama. Gej identitet i homoseksualna životna povijest izlaze na vidjelo u kulturi i u vizualnoj reprezentaciji. Osim kontroverze izazvane otvorenom gej tematikom u Kini, središnje pitanje koje pobuđuje radoznalost jest kako filmska konstrukcija podriva hegemonijski diskurs i uvodi gej kulturu u filmsku reprezentaciju i javnu raspravu.

Film odabire kao ambijent javni prostor, dio gradskog parka po kojemu se motaju homoseksualci izbjegavajući policiju. Naslov filma odnosi se na javne zahode na svima stranama Zabranjene palače.<sup>13</sup> Prostorna veza ukazuje na diskurzivno upletanje homoseksualnog i autoritarnog u Kini. Dok prvi temeljni kadar vodi publiku iz eksterijera parka u muški zahod, kamera otkriva društveni prizor u kojemu policija ispituje gej osumnjičeni-ka. Homoseksualci se vrzmaju po mračnome parku u potrazi za partnerima. Policija iz parka također traži ciljane seksualne prijestupnike. S baterijom i palicom u ruci, policija uhićuje, tuče i ponižava one muškarce koje smatra seksualno nenormalnim i odvratnim. Jedan od prijestupnika imenom A Lan predaje se policajcu Shiju. Ispitivanje se događa u izoliranoj policijskoj postaji i u zamračenu parku. Ono što publika očekuje, ispitivanje od strane vlasti i priznanje zatvorenika, neočekivano se pretvara u proces ispovijedanja u kojem *gay* glas iznosi homoseksualnu povijest.

Film djeluje kao sustav ispovijedi koji omogućuje gej glasu da govori o homoseksualnom identitetu i iskustvu. Iz perspektive strukturalizma, objava se odnosi na "načine na koje govornik ili pripovjedač upisuje sebe u poruku, uglavnom kroz zamjenice kao što su "ja" ili "meni"... i time nudi određeni način obraćanja gledatelju".<sup>14</sup> Postavljanje policajca kao ispitivača, a homoseksualca kao ispitivanog, ukazuje na to da će se neizbježno dogoditi ponižavanje u ime državne moći. No, gej glas mijenja poredak moći postavljajući se kao govornik u prvom licu. Policajac, nesiguran u vlastiti seksualni identitet, ne može postaviti konkretna pitanja. Njegova moć da prisili, ali i nemogućnost da shvati gej priznanje omogućava gej glasu da ispuni vakuum diskursa. "Ja sam gej", kaže A Lan o samome sebi otvoreno i subjektivno, obraćajući se policajcu i gledatelju. Prisiljen na-

95

**7. svibnja 1966.**  
Mao Ce Tung poziva Narodnooslobodilačku vojsku da bude veliki učitelj te da širi njegovu misao.

**16. svibnja 1966.**  
Prvi posteri s velikim znakovima (*dazibao*) pojavljuju se na Pekinškom sveučilištu. Poster i velikim znakovima primarna su forma masovnog komuniciranja u doba Kulturne revolucije.

**CUI, SHUQIN**  
*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.



staviti, on pokazuje, iz perspektive homoseksualne osobe, kako službeni tretman pokušava “izliječiti” homoseksualce terapijom elektrošokovima, heteroseksualnim obrazovanjem i administrativnom represijom. “Prisiljeni smo sudjelovati u tretmanu”, kaže A Lan s gnjevnim otporom. Govor u prvom licu i gej perspektiva, dakle, pokreću subverzivnu silu unutar autoritarne moći.

Osim toga, film iznosi na vidjelo fragmente tajne gej povijesti sjedinjenjem zvuka i slike. “Oženjen sam”, govori A Lan o sebi policajcu. “Ma, nemoj?” Iznenađen, policajac želi saznati zna li njegova supruga sve o njegovu “ludilu”. A Lan ne odgovara na pitanje koje podrazumijeva heteroseksualnost kao vrlinu. Naprotiv, gej glas potkopava konvenciju mijenjajući temu pričom o svom prvom homoseksualnom iskustvu. Film umeće flešbek, razotkrivajući ljubavnikčku vezu A Lana s drugom iz razreda. Glas pripovjedača se nastavlja, ali kao *naneseni glas*. Dok glas dominira zvučnim zapisom, a vizualni prikazi podupiru rečenice, otkrivanje homoseksualne povijesti prerasta u priču: o djetinjstvu bez oca, o silovanju u mladosti i homoseksualnim vezama s nizom ljubavnika. Kako se filmska priča s iznošenja gej povijesti u flešbeku prebacuje na pripovijedanje u *offu*, audio i vizualni zapisi pretvaraju ispitivanje u proces autorepresentacije, ispitivača u promatrača, a neizrecivo iskustvo u diskurs.

U naizmjeničnoj montaži prizora ispovijedi i flešbekova sjećanja, filmska se transgresija očituje u pretvaranju policajca u predmet žudnje homoseksualnog subjekta. Ta dvojna uloga policajca naglašava se mizanscenom.

Na primjer, dvoplanski kadar uokviruje dva lika, s tim da je policajac u dominantnom položaju dok A Lan otkriva svoj seksualni odnos sa sadističkim partnerom. Izvan ekrana, seksualni partner ostaje nejasan i time priziva pojašnjenje. Da bi prikazao odsutno, film postavlja policajca kao nadomjestak, pretvarajući ga često u zrcalnu sliku. Projicirana zrcalna slika, sa svojim dvostrukim identifikacijama, omogućuje homoseksualcu da se identifikira s policajcem i kao ispitivačem i kao ljubavnikom.

U jednoj drukčijoj sekvenci, glas izvanprizornog naratora i flešbek opisuju homoseksualnu vezu. A Lan, u krupnom planu uživa u pljuskanju i bičevanju koje nad njim provodi njegov nevidljivi partner. Kako se film vraća sa sjećanja homoseksualca na njegovu ispovijed,



Na vrelini sunca (*Yangguang canlan de rizi*, Jiang Wen, 1995),

96

**M**i zagovaramo prestanak ratovanja, mi ne želimo rat; ali rat se može prekinuti jedino ratom i želimo li se riješiti pušaka, moramo to postići puškom.

— “Problemi rata i strategija” (6. studeni 1938)

- 15 Poput metafore “izlaska iz ormara”, učestale u zapadnjačkim kritičkim prikazima gej kinematografije, ‘iza zavjese’ je metafora za skriveni prostor u kojem se gej subkultura nastoji osloboditi formalne represije.
- 16 Tim Edwards, *Erotics & Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity and Feminism* (London: Routledge, 1994.), str. 77.

brzim rezom prelazimo na prizor koji prikazuje policajca koji na isti način udara A Lanov obraz. Premještanje ukazuje na promjenu identiteta: policajac je A Lanov požudni ljubavnik. Istina izlazi na vidjelo na kraju, kada A Lan priznaje Shiju: “Žudio sam za moćnim policajcem od djetinjstva. Zar ne znaš da te volim kao što zatvorski čuvar voli svoju žensku zatvorenicu?” Dok se gej glas obraća policajcu, a gejsjećanje publici, shvaćamo da su gledatelj i slušatelj izloženi sekvencama homoseksualne žudnje. U tom smislu, *Istočna palača, zapadna palača* na filmski način oslobađa od skrivanja iza zastora i maštanje i poimanje homoseksualnosti.<sup>15</sup>

*Istočna palača, zapadna palača* oslobađa homoseksualnog muškarca od skrivanja, ali ne i od stereotipa podložne figure. Film koleba između otkrivanja homoseksualne povijesti gej muškarca i objavljivanja njegove homoseksualne žudnje za policajcem. U obje situacije film se koristi gej likom u konstruiranju mazohističkog identiteta i uloge. Njegova osobna homoseksualna povijest, primjerice, iznesena uz pomoć flešbekova, prikazuje sadomazohističke susrete. Svako otkrivanje naglašava njegovu podređenu ulogu, u kojoj on voljno prihvaća nevidljivog partnera kao dominantnog, a nasilje kao izvor seksualnog užitka. Njegovo homoseksualno zavođenje, naglašeno ispitivanjem-ispovijedanjem, pojačava sadomazohistički odnos. Film ozakonjuje taj odnos time što se gej muškarac podaje policajcu i zavodi ga perverzijom. Osim toga, izbor odjeće (policajac je u kožnoj jakni, a gej u laganoj, udobnoj odjeći), dodatno potvrđuje sadomazohističke uloge likova.

U svojoj studiji o muškoj homoseksualnosti, Tim Edwards ističe da “sadamazohističko ponašanje potencijalno produžava represiju muške homoseksualnosti kroz dualizam aktivno-pasivno”.<sup>16</sup> Postavljanje *gay* likova kao pasivnih ne samo da osujećuje film u prepoznavanju istinskog *gay* identiteta, nego ujedno pretvara homoseksualnost, potisnutu represijom državne vlasti u istospolnu politiku. Interakcija između sadističkog gospodara i mazohističkog roba zamagljuje pitanje može li homoseksualno ponašanje osloboditi homoseksualce. Sadomazohističko ponašanje tako podrazumijeva fantaziju u reprezentaciji kroz koju redatelj i publika uvijek bavaju moguće uloge koje mogu igrati. I dok film pomaže u međunarodnom prepoznavanju Zhanga Yuana, *gay* identiteti i homoseksualna pitanja u Kini ostaju na osnovnoj, zakržljaloj razini filmske reprezentacije.

### Priča o sazrijevanju

Često gledanje filmova pete generacije izostrava naše zapažanje njihove edipalne strukture, u kojoj odbacivanje kulturno-političkih figura oca proistječe i iz konstrukcije priče i iz psihološkog zaključivanja. Prisutnost očinskog diskursa (povijesti i revolucije), na ekranu ili izvan njega, istodobno je i tema koja dominira pričom i meta potkopavanja reprezentacijom. Želja da se iznova ispiše povijest očeva i nesposobnost da se oslobodi od nje, hvata filmskoga redatelja i reprezentaciju u psihološku dilemu. Nasuprot tomu, filmovi mladih redatelja bave se sjećanjem na adolescentsku prošlost i pričama o sazrijevanju. Ono što smo uočili u adolescentskom svijetu prolazna je mladost i odsutnost oca/očeva. Nedostatak očinskog diskursa omogućava mladima i njihovom iskustvu da zauzmu središte reprezentacije. Stavljanje u središte priče o sazrijevanju također otkriva psihološku putanju, u kojoj gubitak, potraga, te naposljetku povratak ocu/očevima, ukazuju na diskursivne promjene u postmaoističkoj Kini.

Film *Mama* (*Mama*, 1990) Zhanga Yuana, govori na primjer o nježnom odnosu između samohrane majke i njezina mentalno hendikepirana sina. Supostavljanje obiteljske crno-bijele fotografije s razgovorima snimljenim na videovrpici u boji dijeli, jednako kao što i povezuje, svjetove fikcije i dokumentarca. Poruka koja govori o društvenom zanemarivanju hendikepiranih neupitno je očita i jasna. Ipak, odsutnost očinske figure smješta priču u psihološku sferu u kojoj se odnos majka-sin uokviruje problematičnim prededipalnim kompleksom. Zbog njegove govorne nesposobnosti, Dongdongu je stalno uskraćeno primanje u redovite škole. Njegovo odbijanje da govori i odbacivanje društva ukazuju na njegovo odbacivanje ili otpor simboličkom svijetu. No, povezanost s majkom osigurava mu položaj u priči i reprezentaciji. Dok niz pretapanja prikazuje majku koja zamata cijelo tijelo djeteta bijelim zavojima, publika gleda povratak dječaka u djetinjstvo. No, to što dječak ostaje povezan s majkom i u prededipalnoj domeni problematično je i zabranjeno, jer sin ne može zauvijek posjedovati svoju brižnu majku koja ga voli. Odbijanjem da odgovori na majčin poziv i promatranjem osobnih, seksualnih trenutaka svoje majke, Dongdong također objavljuje svoje odbacivanje majčinske figure. Njegovo dvostruko odbacivanje, oca a zatim i majke, pretvara samoga sina u *subjekt* njegova vlastita diskursa. Transgre-

### CUI, SHUQIN

*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*

### UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.

97

**kolovoz 1966.** Na jedanaestom plenumu osmog Centralnog komiteta Liu Šaočij je degradiran s drugog na osmo mjesto po partijskoj hijerarhiji. Na drugom mjestu, odmah iza Maoa Ce Tungga, zamijenio ga je Lin Biao

**8. kolovoza 1966.** Centralni komitet Komunističke partije Kine donio je odluku u 16 točaka o pokretanju Velike proleterske kulturne revolucije. Jedna od osnovnih ideja kulturne revolucije bilo je napuštanje starih običaja, stare kulture, starih navika i starih ideja.

sija, kako objašnjava Berenice Reynaud, postaje metafora za mlade kineske redatelje koji su “sada spremni pretvoriti sebe u *subjekte* vlastitog audiovizualnog diskursa”.<sup>17</sup>

U kinematografskoj sredini gdje su razmatranja nacionalističke ideologije i međunarodne percepcije jednako bitna, stalno se postavlja pitanje: može li nezavisna kinematografija osigurati subjektivnu poziciju autonomnog diskursa. Takav se ishod čini nevjerovatnim. Na primjer, *Tuširanje* (*Xizao*, 2000), noviji film Zhanga Yanga koji je dobio pozitivne kritike kod kuće i u inozemstvu, ukazuje na povratak “ocu/očevima” a time i glavnoj struji. Film je pretjerano ispunjen kulturalnim kodovima i metaforama. Svaki lik, prizor i zvuk služi elaboraciji kulturalnih značenja. Otac, upravitelj javnog kupališta, utjelovljuje sve tradicionalne vrline i vrijednosti. Djela njegova dva sina ilustriraju posljedice i poštivanja i izdaje očinskog naslijeđa. Daming, stariji sin, ostavlja oca da bi otišao u Shenzhen, naprednu kinesku gospodarsku zonu na jugu, u trci za materijalnim uspjehom. Erming, mlađi, mentalno zaostali sin živi s ocem i ostaje unutar tradicije. Konfrontacija i sukob između tradicije i moderniteta, kao i između oca i sina, odražavaju se u svetoj simbolici vode.

Pojam moderniteta uvodi se na početku filma kada se jedan od likova izlaže “automatiziranom” tuširanju, kakvo često povezujemo s pranjem automobila. No, brzim rezom na staromodno javno kupalište uspoređuje se moderni stil života s tradicionalnim oblicima. Kupalište, kao središte i emocionalna veza zajednice pruža svojim odabranim mušterijama iscjeliteljsku društvenu utjehu. Tijekom kupke, stariji muškarci sklapaju prijateljstva, razdvojeni par obnavlja vezu dok mladi muškarac pjeva. Unutar tradicionalne sredine i pod očevom zaštitom, Erming uživa u mirnom životu. Daming se vraća da posjeti oca i brata. Kao sin koji ne obavlja svoje sinovske dužnosti Daming se postavlja kao autsajder i promatrač očeva svijeta. Promatranje očeve skrbi za mušterije i ljubavi prema bratu postupno čisti Damingovu zbnjenu dušu. Dok otac mirno umire, Daming konačno prepoznaje ljepotu tradicije i čovječnosti.

“Sveta” voda, krsteći dušu i pročišćavajući ljudske odnose povlači za sobom čak i dublja kulturalna značenja. Dvije umetnute sekvence vode gledatelje ponajprije do drevne žute zemlje, a zatim do tibetanskog svetog jezera. Dok film, očevim pripovijedanjem i flešbekom,

prikazuje sekvencu kupanja prije vjenčanja, mizanscena žutog platoa dijeli kulturalni kod s filmom *Žuta zemlja* (*Huang tu di*, 1984) Chena Kaigea. Ova aluzija ukazuje na svjesnu identifikaciju s prethodnim filmskim redateljima i trendovima unutar glavne struje. Takvi pokušaji odaju želju za priznavanjem i prihvaćanjem od strane prevladavajućih diskursa. Putovnica za ulazak u *mainstream* sustav produkcije, kako pokazuje *Tuširanje*, jest povratak “ocu”. Mogućnost povratka zahtijeva pažljivo razmatranje pitanja subjekta filma, institucionalne cenzure, potencijalne publike i stope dobiti. Nezavisni film sređuje svoj put u glavnu struju, ali nezavisnost gubi na vrijednosti. Dok se granice između nezavisnog filma i glavne struje zamagljuju, pogled na filmski debi Jianga Wena, *Na vrelini sunca* (*Yangguang canlan de rizi*, 1995), barem nam ostavlja kratko, ali radosno sjećanje na povijest adolescenta.

*Na vrelini sunca* potkopava kinesku *mainstream* filmsku produkciju i alegoriju pete generacije svojim adolescentskim subjektima i subjektivnom reprezentacijom. Film prikazuje revolucionarnu prošlost, povezanu s mladošću protagonista u glavnom gradu Pekingu. Za razliku od filmova o Kulturnoj revoluciji, povlaštena središte zamjenjuje autoritarne odrasle figure i zauzima središte pozornice u urbanome prostoru. Adolescentsko vrenje i idealističko junaštvo, potiskujući povijest i politiku, tvore priču o sazrijevanju. Što je još važnije, autorski orijentiran redatelj svjesno se drži subjektivne režije i filmske naracije uz pomoć filmskih eksperimenata. Autorstvo, vidljivo u inovaciji Jiang Wena, teži apsolutnoj autonomiji filmske umjetnosti koja naglašava pitanje filmskog subjekta i filmskog označavanja.

Jiang Wen kao autor filmskog scenarija preuzima spisateljsku poziciju, budući da proces filmskog prepričavanja priče Wanga Shuoa, traži vizualnu transformaciju napisanog djela. Redateljeva ustrajnost u istraživanju subjekta adolescencije i njegova osobna opsjednutost vizualnim pripovijedanjem potiče nadzor nad gotovo svim aspektima produkcije. Svaki pojedini kadar prvobitno je i subjektivno izgrađen u redateljevoj mašti. Kada se pokaže da slika na ekranu ne odgovara redateljevim očekivanjima, Jiang Wen troši stotine i tisuće metara filma da dođe do željenog rezultata. Primjerice, da bi dobio najbolju fotografsku sliku glavne protagonistice Milan, Jiang Wen je natjerao snimatelja da snimi 23.040 fotografija. Osim toga, redatelj je neuobičajeno

<sup>17</sup> Reynaud, “New Visions/New Chinas,” str. 236.

<sup>18</sup> Informacije o filmskoj praksi Jianga Wena potječu iz njegovih knjige, *Yibu dianying de dansheng* (Rodenje filma) (Beijing: Huayi chubanshe, 1997.).

<sup>19</sup> Ibid., 293.

<sup>20</sup> Mary Jean DeMarr i Jane S. Bakerman, *The Adolescent in the American Novel since 1960* (New York: Ungar, 1986.), str. 133.

tvrdoglav u odabiru glumaca, glazbe, kostima pa čak i boje predmeta. Ta subjektivna pozicija omogućava mu da upravlja filmskim sustavom kako bi poslužio njegovoj autorskoj mašti: nostalgичnom sru o pretvaranju adolescentske prošlosti u vizualni prikaz.<sup>18</sup>

Publika prepoznaje subjektivno autorstvo u smislu priče u prvom licu. U naslovnoj sekvenci filma, naneseni glas tinejdžerskog protagonista predstavlja vrijeme i prostor priče te njezin potencijalni odnos s naracijom: “Peking je postao moderni grad. Dramatična promjena izbrisala je moja sjećanja. Ne mogu razlikovati što je zamišljeno, a što stvarno. Moja se priča događa ljeti. Toplina izaziva u ljudima fizički nemir i psihološku želju. U to doba, beskrajno ljeto za nas je značilo prekrasno sunce”.<sup>19</sup>

Ono što slijedi – zvukovi revolucionarnih pjesama, slika Maova kipa, masovni spektakl – povlači sjećanja u doba Kulturne revolucije. No, prizori poznati iz mnogih filmova – politička ponižavanja, ljudske katastrofe, psihološka mučenja i fizička zlostavljanja – oblikuju drukčiji svijet u Jian Wenovom filmu. Razlika se očituje u izjavi pripovjedača da svijet prepun sunca pripada adolescentima nakon što su njihovi očevi poslani na revolucionarne zadatke, a starija braća da obrazuju seljake. Odsutnost oca/očeva daje adolescentu potpunu slobodu od društvenih institucija i odraslog autoriteta. Mlada i povlaštena skupina postaje središnji protagonist povijesti i njezine reprezentacije.

Naracija u prvom licu, nakon postavljanja adolescenta kao središnjih likova u povijesti, počinje potkopavati tekstove o Kulturnoj revoluciji, bilo da je riječ o službenim verzijama ili o osuđenoj mladenačkoj književnosti. Dok konvencionalna književnost prepričava traumatična vremena i gubitak mladosti, film *Na vrelini sunca* slavi dobre stare dane herojske adolescencije. Subverzija povijesti proizlazi iz konstrukcije narativnog autoriteta. Autoritet se ostvaruje adolescentskim glasom koji objašnjava priču, i odraslom perspektivom koja upravlja naracijom. Protagonist adolescent i filmski redatelj ista su figura, vremenski dislocirana. Jučerašnje adolescentsko iskustvo i redateljski prikaz današnjice stvaraju nostalgичnu asocijaciju u kojoj se zaboravljena prošlost i izgubljeno sjećanje međusobno pomiruju.

Tragovi povijesti oca/očeva potiču u adolescentu želju da svijet doživljava iz vlastite perspektive. Obitelj, zbog odsutnosti roditelja, postaje carstvo adolescenta

Maa Xiaojuna. Vješt u obijanju brava, Xiaojun otvara očevu ladicu te otkriva bedževe i kondom. Kada je stavio bedževe i napuhao kondom u balon, Xiaojun doživljava moć odraslosti i svijest o seksualnosti. Nakon što je liku dao takvu znatiželju, film se bavi rodnom konstrukcijom putem adolescentskoga pogleda i ženskoga lika. Nemirni adolescent, dosađujući se u školi, traži pustolovine izrađujući kopije ključeva i ulaženjem u stanove. U jednoj sceni, naprimjer, Ma Xiaojun u stanu nalazi teleskop. Teleskop, u funkciji oka kamere, stvara subjektivan pogled dok mladić njime istražuje svijet oko sebe. Pogledom kroz prozor teleskop lovi učitelja koji urinira u kutu školskoga dvorišta. Dok se okreće po sobi, teleskop zahvaća fotografiju djevojke skrivenu iza prozirne zavjese. Daljnji kadar/protukadar lika i njegova subjektivnog kadra još više pojačavaju vezu između mladićeva pogleda i fotografije. Ženski lik u ekstremnom krupnom planu dominira ekranom i uzbuđuje dječaka i psihički i seksualno. Unutarnji monolog putem izvanprizorne naracije opisuje intenzitet doživljaja: “Od fotografije koju sam našao zavrtjelo mi se u glavi. Njezin lik preplavljuje moj pogled i njezin izraz lica raspljuje moju maštu.”

Prikazan lik nepoznate žene, koji ispunjava ekran i zahtijeva gledateljev pogled, snažan je, seksualan prizor. Ipak, kao voajer koji na sliku prenosi svoj subjektivni pogled, protagonist adolescent upravlja naracijom i perspektivom. Naglašena koncepcija pogleda u filmu postavlja pitanje što se događa kad je muški adolescent voajer s fiksacijom na ženski lik. Obuzetost ženskim likom potiče u adolescentu želju za traženjem i nalaženjem ljubavnice. Ta je intimna ljubavna ili seksualna imaginacija ključna za određivanje i potvrdu adolescentova identiteta, zrelosti i muževnosti. Kao što DeMar i Bakerman objašnjavaju u studiji adolescencije u američkome romanu iz 1960. g., “Posjedovanje ljubavnice koja je veoma privlačna, koja je osvojena u otvorenom natjecanju s drugim muškarcem, ili koju skupina općenito smatra veoma poželjnom, unapređuje mladićev neposredni društveni status, izaziva zavist među ostalim mladićima i intenzivira njegovu tradicionalnu muževnost.”<sup>20</sup>

Pozicija voajera i rodna priroda pogleda omogućuju mladiću da vizualno posjeduje žensko tijelo. Naprimjer, kroz subjektivni kadar mladića, kamera gledatelja vodi do mlade žene koja se razodijeva, pere i spava. Per-

98

99

**18. kolovoza 1966.**  
Mao Ce Tung započinje niz masovnih mitinga s pripadnicima Crvene garde.

**kolovoz 1966.**  
Studentima je dozvoljeno besplatno putovanje vlakom diljem zemlje u svrhu daljnje širenja Velike proleterske kulturne revolucije.

**travanj 1967.**  
Deng Xiaoping i Liu Šaoči su optuženi za zločine protiv partije.

**CUI, SHUQIN**

*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.

spektiva je tako subjektivna da se gledatelj mora identificirati s adolescentom voajerom i pridružiti mu se u “zadovoljstvu gledanja.” No, subjektivni pogled muškog adolescenta ne ostavlja prostora za ženski pogled. Gledateljica se ne može identificirati s voajerom i “uživati” u zadovoljstvu gledanja zato što u gledanju gledanja mlade žene gledateljica vidi odraz vlastite ranjivosti. Pogled muškog adolescenta u toj rodnoj konstrukciji stoga nastavlja muški diskurs. Proces gledanja podupire sliku koju on sam nosi o sebi i budi njegov seksualni nemir. Međutim, proces konstrukcije pogleda omogućava redatelju i gledateljima da se vrte u svoje tinejdersko doba. Zbog nostalgичnog sjećanja i filmske reprezentacije granica između stvarnosti i iluzije postaje nejasna. Proces filmskog stvaranja omogućuje redatelju i publici da ponovno prožive adolescenciju putem sjećanja i reprezentacije.

Putanja sazrijevanja prolazi kroz različite promjene. Film *Na vrelini sunca* vizualno prikazuje adolescent-sku progresiju uz pomoć prostornih prijelaza. Postavlja pitanje odnosa roda i prostora u kojemu javni prostori predstavljaju pobunjeničku mladost na pozornici za iskazivanje muževnoga heroizma, dok privatni prostori pružaju adolescentu imaginarni prostor da istraži sebe i oslobodi seksualne fantazije.

Djevojke se, međutim, često nađu između muških suparnika i drukčijih prostora. U nizu sekvenci, primjerice, bijeg od društvenih institucija kao što su škola, obitelj i policija te izrugivanje istima, daju Xiaojunu snažan osjećaj slobode. Slobodno vrijeme i višak energije troši na ulazak u privatne prostore, u kojima otkriva djevojku koja mu se sviđa. Intimno vrijeme i privatni prostor koje dijeli s Milan bilježe i odražavaju prvo ljubavno iskustvo adolescenta. Njezino tijelo, lik i izraz lica nadahnjuju mladićevu maštu. Preko drukčijega, ženskoga bića doživljava suptilne, psihološke promjene identiteta, požuđe i značenja muškosti. Međutim, u javnosti Xiaojun predstavlja Milan prijateljima da bi objavio vlasništvo nad djevojkom i tako prisvojio društveni status muškog autoriteta.

Dok mladi junak nesigurno putuje prema muškoj zrelosti, djevojka tijelom i emocijama ide od jednoga tinejdzera do drugoga. Dok ženska seksualnost izaziva muško suparništvo, njezin filmski lik nosi odgovornost prekidanja adolescentskih snova i želja te time i same priče o sazrijevanju, kao i filmske naracije. Drugim rije-

čima, ona metaforički izdaje mladića i prekida filmsku naraciju. Na bazenu, naprimjer, Milan sada pripada drugomu mladiću i Xiaojun je izoliran od skupine. Gubitak djevojke sugerira gubitak njegove adolescentske subjektivnosti. Radi dramatičnije trenutka odbijanja, ekstremni donji rakurs uveličava Xiaojunov lik na daski za skakanje. Dok se Xiaojun muči da izađe iz bazena, jedan od mladića gurne ga natrag u vodu. Niz subjektivnih kadrova ispod vode prikazuje kako Xiaojuna ostali adolescenti stvarno i simbolički odbacuju.

Mladenačka priča, gradska sredina i subjektivna perspektiva karakteriziraju urbani film i njegove autorske redatelje. Nostalgичna rekonstrukcija zaboravljenih sjećanja i izgubljenih doživljaja adolescencije proces je pronalaženja filmskih načina hvatanja trenutka mladosti. Filmsko putovanje u izgublenu adolescenciju tjera filmskoga redatelja da konačno shvati kako se želja za istinom i vraćanjem sjećanja nikada ne može u potpunosti ostvariti. Naneseni glas protagonista još jednom ukazuje na njegovu ukliještenost između stvarnosti i iluzije, između sjećanja i trenutka: “Možda nikada ne bih sreo Milan i možda se ništa ne bi dogodilo između nje i mene. Sjećanje se može izmijeniti osjećajima”. No, zvukovi i slike uvijek mogu zavesti urbanu skitnicu na uživanje u fantazijama o herojskoj adolescentskoj prošlosti u kojima muški junaci zauzimaju središnju pozornicu.

### Zaključak

U ovoj studiji pokušala sam obuhvatiti obilježja urbanog filma nezavisnih filmskih redatelja iz tri smjera. Postavljanje umjetnika u film ukazuje na želju za izražavanje subjektivnog autorstva. Takvo autorstvo žudi za nezavisnim položajem u odnosu na službenu *mainstream* produkciju i prethodnike iz pete generacije. Slijedeći tu ambiciju umjetnik postaje i autor reprezentacije i reprezentirani lik. Vladanje narativnom konstrukcijom i procesom stvaranja filma omogućava eksperimentalnom redatelju da prikaže urbani prostor i iskustvo iz osobne, subjektivne perspektive.

Usljed toga, ponovno se valorizira seksualna retorika. Oslobođanjem predodžbe seksualnosti od alegorije i njezinim otvorenim prikazivanjem urbani filmovi izlažu izravnoj precepciji seksualne odnose i pitanja. Gledatelj se potiče na prepoznavanje ne samo heteroseksualnih problema, nego i homoseksualnih identite-

**C**ilj rata je “sačuvati sebe samog i uništiti neprijatelja” (uništiti neprijatelja znači razoružati ga ili “lišiti ga moći da pruža otpor” i ne znači uništiti svakog člana neprijateljskog tabora fizički). U drevnim ratovima koristili su se koplje i štit: koplje za napad i uništenje neprijatelja, a štit za obranu i čuvanje sebe samog. Danas su sva oružja u stvari produžetak koplja i štita. Bombarder, strojnica, dalekometni top i otrovni plin razvili su se iz koplja, dok su protuavionsko sklonište, šljem, betonska utvrda i gas maska nasljeđe štita. Tenk je novo oružje koje sjedinjuje obje funkcije koplja i štita. Napad je glavno sredstvo za uništenje neprijatelja, a istovremeno i za čuvanje sebe. U napadu, izravna je namjera uništiti neprijatelja, ali istovremeno je prisutna i težnja za samoočuvanjem; ako vi ne uništite neprijatelja, onda će on uništiti vas. Glavni je cilj obrane sačuvati sebe, ali istovremeno, obrana je pomoćno sredstvo za napad ili za pripremu napada. Povlačenje je dio obrane i njezin nastavak, dok je potjera nastavak napada. Treba naglasiti da je uništenje neprijatelja prvi cilj rata, dok je čuvanje sebe drugi. Stoga je napad, glavno sredstvo za uništenje neprijatelja, prvi cilj, dok je obrana, zamjensko sredstvo uništenja neprijatelja i sredstvo samoočuvanja, drugi. U stvarnom ratovanju, obrana igra glavnu ulogu većinu vremena, dok napadu pripada ono preostalo vrijeme, no, sagledamo li rat u cjelini, tada napad ostaje glavno sredstvo. — “O dugotrajnom ratu” (svibanj 1938)

ta, teme koja je prije bila potiskivana. U procesu uvođenja gej subkulture na film, subjektivna perspektiva posreduje u diskurzivnom suočavanju autoritarnog i homoseksualnog. Trijumfalno zavođenje policajca od strane gej lika u film *Istočna palača, zapadna palača* Zhanga Yuana potkopava i prvi put seksualizira diskurs bez seksa, diskurs autoriteta i alegorijsku maskeradu pete generacije.

Ta subjektivna perspektiva i autorski pristup ujedno grade priču o sazrijevanju u kojoj mlađa generacija iznosi vlastito shvaćanje povijesti: s odsutnim ocem/očevima, ulica i grad postaju pozornica na kojoj adolescenti upisuju svoj osjećaj povijesti i eksperimentiraju zaneseni mladenačkim porivima. Dakle, oni iznova pišu historiografiju koju je sastavljala vlast i potkopavala rekonstrukcija pete generacije.

No, stupanj nezavisnosti koji filmski redatelji mogu dosegnuti ostaje vrlo upitan. U državi koja prolazi kroz globalnu tranziciju, i u sustavu filmske produkcije ometane višeslojnim ograničenjima, nezavisni filmovi čine se privremenima i krhkima. No, svojom pojavom i odvažnim eksperimentiranjem, filmskoj povijesti Kine dodaju stranicu urbanog filma i nezavisnih redatelja. Dok se filmski kritičari kod kuće i u inozemstvu još uvijek bore s problemom kako klasificirati nekonvencionalne autore i njihove filmove, mladi redatelji pomiču se s margina prema središtu, radeći i unutar i izvan sustava.<sup>21</sup>

**Tekst je preuzet iz Sheldon H. Lu i Emilie Yueh-yu Yeh, ur., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2005.) / s engleskog prevela Lovorka Kozole**

<sup>21</sup> Rijetki si redatelji danas mogu dopustiti da u potpunosti rade “izvan sistema”. Želja da pridobiju domaću publiku i izgrade identitete motivira filmske stvaratelje da variraju u statusu unutar i izvan sistema, odnosno, pomiču se s margina prema centru.



**Jesen 1967.**  
Vrhunac frakcijskih sukoba i masija među Crvenom gardom.

**CUI, SHUQIN**  
*Djelovanje s margina: urbani film i nezavisni redatelji u suvremenoj Kini*