
IDEOLOGIJA TELA U FILMU CRVENA POLJA

JINĐIN ŽANG

Sa engleskog prevela Vukica Dilas

Nacionalna alegorija, nacionalni koreni
i kinematografija trećeg sveta

U svom čuvenom eseju "Svetska književnost u doba multinacionalnog kapitalizma" Frederik Džejmson izložio je svoju teoriju "nacionalne alegorije". On smatra da je prvostepeni značaj koji se pridaje nacionalnoj alegoriji jedno posebno svojstvo, koje je očigledno zajedničko svim kulturnim proizvodima trećeg sveta, i radikalno se razlikuje od analognih kulturnih formi u visokorazvijenom svetu. On ubedljivo tvrdi:

U ovim tekstovima [trećeg sveta] čak i oni narativi koji izgledaju privatni i u koje je uložena saobrazna libidinalna dinamika, nužno projektuju političku dimenziju u formi nacionalne alegorije: priča o ličnoj sudbini pojedinca uvek je alegorija situacije sukoba s javnim u kulturi i društvu trećeg sveta.¹

Da budem precizan, Džejmsonova teorija zasniva se na njegovom zapažanju o "radikalnom jazu između privatnog i javnog, između poetskog i političkog" (ili: Frojd protiv Marksa), što je svojstveno najvećem delu kapitalističke kulture — "kulture zapadnog realističkog i modernističkog romana".² Kultura trećeg sveta, naprotiv, "mora biti" alegorična, jer kad "pripoveda priču pojedinca i lično iskustvo, ne može a da na kraju u to ne uključi i celo tegobno pripovedanje iskustva čitavog kolektiviteta".³

Kad se pogleda Džejmsonovo mapiranje kulturne "totalnosti" trećeg sveta (koje je u komplementarnom odnosu sa jednim drugim mapiranjem sadašnjeg

¹ Frederic Jameson: "World Literature in an Age of Multinational Capitalism", objavljeno u: *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory*, priredili Clayton Koelb i Virgil Locke (West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1987), s. 142.

² Ibid., s. 141.

³ Ibid., s. 158.

zapadnog, postmodernog sveta),⁴ njegova teorija o "nacionalnoj alegoriji" očigledno je relevantna za naše proučavanje književnosti i kinematografije trećeg sveta — čak i ako ta teorija odmah izaziva i intelektualna osporavanja.⁵ Međutim, cilj ovog poglavlja nije razmatranje hipotetične prirode Džejmsonove teorije, nego ispitivanje kako nas njene komponente, kao što su pojmovi privatnog i javnog, poetskog i političkog, mogu bolje uputiti u čitanje tekstova trećeg sveta.

Odabrao sam tekst kineskog filma *Crvena polja* (Honggaoliang / *Red Sorghum*, 1987),⁶ a ovo poglavlje će svakako uzeti u obzir problem "nacionalnih korena", delimično i zato što je ovaj film sastavni deo opštijeg projekta njegovog reditelja Žanga Jimoua — traganja za jedinstvenom prirodom kineskog naroda i kineske kulture.* Činjenica da su *Crvena polja* dobila 1988. godine nagradu Zlatni medved na Berlinskom filmskom festivalu,⁷ što je do tada bilo najviše priznanje koje je ikad dobio neki kineski film, takođe nas usmerava da ovaj film posmatramo u

njegovom međunarodnom, ili međukulturnom kontekstu, pogotovu u odnosu na zapadni filmski diskurs o "kinematografiji trećeg sveta".⁸

NASILJE I OPSCENOST: SLIKE LJUDSKOG TELA

Ono što odmah impresionira gledaoce filma *Crvena polja* jeste bogatstvo početnog svečarskog raspoloženja. Uvodni ples sa nosiljkom nesumnjivo je tipično kineski: usred predela gole, žute zemlje, osam nosača, goli do pojasa, igraju sa stolicom-nosiljkom, pevajući hrpavim glasovima pesmu punu vulgarnih i skarednih reči, dok za to vreme treskaju nevestu bespomoćno zatvorenu u nosiljci. Publika je desetak minuta očarana čistom filmskom likovnošću boja i radnje, praćenih egzotičnom muzikom, isprekidanih opscenim, seksističkim opaskama ("istresti mokraču iz neveste"). Publika tek kasnije doznaje za sudbinu koja čeka mladu nevestu — otac ju je prisilio da se, u zamenu za malu mazgu, uda za pedesetogodišnjeg gubavca, vlasnika vinarije.

330

4 Frederic Jameson: "Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (July-August 1984), s. 53-92. Džejmson jasno postavlja ova dva eseja kao svoj pokušaj da mapira totalitet kulturnih scena u prvom kao i u trećem svetu.

5 Na primer, videti: Aijaz Ahmad: "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Texts* 17 (Fall 1987), s. 3-25; takođe videti Džejmsonov odgovor u istom broju časopisa.

6 Prikazi filma na engleskom: Vincent Canby u *The New York Times* (9 October 1988); Stanley Kauffmann u *New Republic* (17 October 1988); i Zhang Jia-Xuan u *Film Quarterly* XLII, 3 (Spring 1989), s. 41-45.

* Žang Jimou (Zhang Yimou) je režirao ove filmove (originalni naslovi na kineskom jeziku su u engleskoj PinYin transkripciji): Honggaoliang / *Red Sorghum* (1987); Daihao meizhoubao / *Operation Cougar* (1989); Ju Dou / *Ju Dou* (1990); Dahong denglong gaogaogua / *Raise the Red Lantern* (1991); Qui Ju daguansi / *The Story of Qui Ju* (1992); Huo zhao / *To Live* (1994); Yaoayao, yaodao waipoqiao / *Shanghai Triad* (1995); Youhuahao haoshui / *Keep Cool* (1997); Yigedou bunengshao / *Not One Less* (1999); Wo defuqin muqin / *The Road Home* (1999); Xing fushiguang / *Happy Time* (2000). — Prevodilac.

7 Izveštaji sa Berlinskog međunarodnog filmskog festivala: David Stratton u *Variety* 330 (2 March 1988), s. 5; Richard Roud u *Sight and Sound* 57 (Summer 1988), s. 152.

8 Za definiciju termina "Kinematografija trećeg sveta", videti: Fernando Solanas i Octavio Gelino: "Toward a Third Cinema", u: *Movies and Methods*, tom I, priredio Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), s. 44-46; takođe: Teshome Gabriel: *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982), posebno s. 121-22.

Treba posvetiti veću pažnju nekim kadrovima koji se ponavljaju u ovoj uvodnoj sceni: vidno uznemirena nevesta iz unutrašnjosti nosiljke povremeno viri kroz zavese. Pogled joj svaki čas zaklanjaju snažni mišići nosača prekriveni znojem i prljavštinom. Za nevestu zatvorenu u nosiljci prisustvo ovih mišića predstavlja opčinjavajuću pretnju — opčinjavajuću i kao poređenje, jer još veću pretnju predstavlja odsustvo mišića (i odsustvo seksualnosti) kod njenog gubavog "muža". Ta ideja opčinjenosti u ovoj istoj sceni još više biva naglašena kad nosači savladaju maskiranog bandita koji je oteo nevestu pomoću lažnog pištolja.

U okvirima ove "potisnute" opčinjenosti mišićima, ili još preciznije, *ljudskim telom*, nevestino dobrovoljno prepuštanje u narednoj sceni nasilnom odvođenju i "silovanju" (kako kaže filmski kritičar Vinsent Kenbi), koje izvrši najjači nosač, verovatno je donekle razumljivije zapadnoj publici. U stvari, scena "silovanja" (to jest "vođenja ljubavi") poetizovana je i ushićeno slavljena u filmu. Posle trčanja kroz gustiš divljeg sorguma, nosač nogama utaba mesto u polju, kružni prostor koji izgleda kao svetište za prinošenje žrtve. Nevesta leži nepomično na zemlji, zatvorenih očiju, a muškarac kleči lica podignutog ka praznom nebu.

To je očigledno posvećeni trenutak filma: trenutak *deifikacije*, obogotvorenja, trenutak čovekovog povratka njegovim prirodnim elementima, i trenutak očajničkog trijumfa primitivnog "tela", sa svom njegovom neustrašivom silovitošću i vitalnošću, nad represivnom tradicijom kineskog (patrijarhalnog) društva.⁹

Druga scena slavlja, u kojoj je ljudsko telo isto tako naglašeno, događa se u vinariji posle tajanstvenog ubistva leproznog vlasnika (koji se uopšte ne pojavljuje u celom filmu). Radnici, opet goli do pojasa kao i nosači u prvoj sceni filma, znoje se pored zagrejjane vinske destilerije. Nevestu, koja je sad vlasnica vinarije, pozivaju da posmatra završni deo posla — točenje novog vina. Svi sudeluju u trenutku radosti i zadovoljstva dok probaju novo, tek pečeno vino.**

Međutim, praznično raspoloženje naglo prekida dolazak nosača. On je ranije bio izbačen iz vinarije kada je, pijan, uvredio nevestu-gazdaricu nepristojnim opaskama o tome kako su vodili ljubav u polju divljeg sorguma.*** On je sada trezan i izgleda vrlo odlučno. Razmeće se svojom snagom prenoseci velike vrčeve, koje poređa u niz, a zatim se u svaki od njih pomokri. Uprkos takvoj blasfemičnoj uvredi (za koju se kasnije pokaže da

9 U članku gde poredi film sa originalnom pričom po kojoj je snimljen, Zhong Chengxiang smatra da je scena "ljubavnog čina" slavljenje "čovekove slobode" i zato je svrstava u "klasične kadrove" u istoriji kineskog filma. Videti njegov tekst: "Honggaoliang: xinde di-anying gaibian guanglian" / *Red Sorghum: A New Concept of Film Adaptation* /, *Wenxue Pinglun* 4 (1988), s. 44-50.

** Vино se u Kini ne dobija samo fermentacijom, nego i destilacijom — pečenjem, i često ima veći procenat alkohola od zapadnjačkih vina. Ne pravi se gotovo nikad od grozđa, nego od raznih žitarica: pirinča, ječma, raži, kukuruza, itd., a dodaju mu se i trave radi poboljšanja ukusa... — Prevodilac.

*** Sorgum (eng.: *sorghum*) se ponekad kod nas pogrešno prevodio kao "kineska šećerna trska". Ova žitarica je široko rasprostranjena — Afrika, severna Amerika, Azija — raste i kod nas, a naziva se: koštan, metljak, metlaš, sirak, češljik, oštrik, itd. Pošto je latinski naziv vrste *Sorghum* (...corgo, ...cernuum, ...halepense, ...saccharatum) opredelila sam se za to da njeno ime samo prilagodim fonetskoj transkripciji. Stablo ove biljke liči na kukuruzovu stabljiku, a zrnevlje zgusnuto raste samo na vrhu. — Prevodilac.

je "blagosloveni" čin jer vino postane još bolje), samo prisustvo mišićavosti izazove strahopoštovanje radnika, i — bitno je naglasiti — "opije" nevestu-gazdaricu do polu-(ne)svesnog stanja. Nosač trijumfalno odnosi na ramenima "nevestu" i ulazi pravo u privatnost njene sobe. Oni zatim nastavljaju da žive zajedno i ubrzo dobijaju sina.

Iz nasilja, vulgarnosti, nepristojnosti i uvredljivih reči naglašanih u ove dve scene — što je sve povezano s ljudskim telom — jasno možemo videti da je slika ljudskog tela u filmu *Crvena polja* namerno preterana, primitivizovana, i kao takva projektovana na platno kao da treba da ispuni posebnu ideološku funkciju. Ona postaje deo karnevalskog.

KARNEVAL: PRIVATNO (PO)-VRAĆENO JAVNOM

U svojoj briljantnoj studiji *Stvaralaštvo Fransoa Rablea* Bahtin iscrpno istražuje ono što je nazvao "formama narodno-prazničnog života" (kao što su jedenje, pijenje, psovanje, vređanje) i "groteskne slike tela" (kao što su polno opštenje, vršenje nužde, bremenitost, rođenje i smrt). Po Bahtinu, svi oblici "unižavanja" na karnevalu nisu samo zabava u negativnom smislu reči; pre će biti da "svim svojim slikama, nepristojnostima i psovka" karneval "potvrđuje tu besmrtnost i neuništivost naroda".¹⁰

Do ovog pozitivnog pogleda na karneval Bahtin dolazi dijalektički, pomoću

prepoznavanja originalnog (i sada već gotovo potpuno "izgubljenog") značenja ljudskog tela. U srednjem veku, pa sve do renesanse, gotovo se uopšte nisu dovodile u sumnju ujedinjujuće sile u ljudskom telu. Prema Bahtinu, za renesansne filozofe karakteristične su dve tendencije:

[...] prvo, nastojanje da se u čoveku otkrije svekolika vasiona sa svim njenim elementima i silama, s onim što je u njoj gore i što je u njoj dole; drugo, traženje ove vasiona u ljudskome telu, koje u sebi međusobno zbližava i sjedinjava najodeljenije pojave i snage kosmosa.¹¹

Ljudsko telo, viđeno u ovakvom svetlu, jeste jedinstvo neba i zemlje, javnog i privatnog, pa čak i smrti i vaskrsenja.

Međutim, ovo primordijalno jedinstvo izgubilo se tokom daljeg razvoja ljudskog (pogotovu buržoaskog) društva. Kako kaže Bahtin: "U slici individualnoga tela novog vremena polni život, jedenje, pijenje i izlučivanje upadljivo su izmenili svoje značenje: prešli su na svakidašnje-posebni i individualno-psihološki plan..."¹² Drugim rečima, javna svojstva ljudskog tela kasnije su preobražena i zatvorena u isključivo privatni, psihologizovani prostor. Iz ovog zapažanja možemo shvatiti da je Bahtinova teorija karnevala nosilac važne istorijske misije — vraćanju ljudskog tela iz sadašnjeg privatnog i psihološkog statusa u njegovu prvobitnu oblast javnog.

332

¹⁰ M. Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković (Beograd: Nolit, 1978), s. 272-3. [U izvorniku citirano prema: M. M. Bahtin: *Rabelais and His World*, translated by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984).]

¹¹ Ibid., s. 381.

¹² Ibid., s. 337.

Film *Crvena polja* može se posmatrati i kao jedan takav pokušaj. Privatan prostor je u filmu uvek narušen i/ili uništen (nevestina zadržana stolica nosiljka na početku filma tek je jedan primer; njena "svadbena" odaja koju kasnije nasilno sa njom "deli" nosač je drugi). Privatne, intimne radnje (kao što su mokrenje i znojenje) obavljaju se pred očima publike. Smatram da je implikacija ovih trenutaka privatnog-pretvorenog-u-javno da se istakne međupovezanost svih ljudskih telâ. Bahtinovim prikladnim rečima:

Individua se oseća kao nerazlučni deo kolektiva, kao član masovnog narodnog tela. U ovoj celini individualno telo do izvesnog stepena prestaje da bude ono samo: kao da je moguće razmenjivati tela, obnavljati se... U isto vreme narod oseća svoje konkretno čulno materijalno-telesno jedinstvo i zajedništvo.¹³

Kad se posmatra prvobitno, materijalno jedinstvo unutar ljudskog tela, dominantnost slikâ tela u *Crvenim poljima* je u stvari signal za ponovno spajanje privatnog s javnim. Proces takvog sjedinjavanja zanimljivo je demonstriran u konfiguraciji središnjeg objekta u filmu, crnog vina.

CRNO VINO: POETSKI DUH PODELJEN SA PUBLIKOM

U okvirima karnevalske prirode filma *Crvena polja*, gde slike tela dominiraju ekranom, crno vino od sorguma se kao specifičan simbolički ob-

jekt može tumačiti na raznim planovima.

Na planu populističkog, crno vino se savršeno uklapa u slike praznovanja i predano se pije u slavu života ili smrti na širokoj kolektivnoj skali. Ono je i proizvod kolektivnog rada i slava koja kruniše radnike. Pijenje vina nije, da citiram Bahtinovu opasku, "biološki, životinjski čin, nego je socijalni događaj".¹⁴ U *Crvenim poljima* dobar primer za ovo je kad radnici u vinariji piju i pevaju molitve pred bogom vina. U dve scene molitve u filmu, pijenje vina nije samo društveni događaj, nego se doslovno obavlja kao ozbiljan ritual, čime poprima mitsku dimenziju koja će prevagnuti nad svakim izolovanim individualističkim aspektom konfiguracije.

Na drugom, manje očiglednom planu, vino (crno ili neko drugo) jeste poetska slika duboko ukorenjena u kinesku kulturu. Kao prvo, ono je sredstvo pomoću kog usamljeni pesnik ili pesnikinja često beži iz neposredne stvarnosti; zatim, ono je napitak koji nadahnjuje pesnikovu jedinstvenu viziju (na primer, Li Bai pije sam nazdravljajući mesecu i svojoj razigranoj senci), i potpomaže mu u njegovom nezavisnom, često usamljeničkom životu. Kad se posmatra kroz tu tradiciju, crno vino često simbolizuje (neobuzdanu) strast za opijenim, ekstatičnim životom (umesto prosečnog, suzdržanog života) — naime, strast prema jedinstvenoj viziji života u istinskom značenju te reči (vitalnost, stvaranje i kreativnost).

Na jednom manje opštem planu, crno vino u filmu *Crvena polja* je posebna vrsta vina od sorguma koje se peče kolektivno (što nadzire

¹³ Ibid., s. 272.

¹⁴ Ibid., s. 298.

iskusni Luohan), magično ga "dovrši" nosačeva mokraća, nevesta-gazdarica mu daje ime "crveno duže od hiljadu milja", radnici ga ispijaju u već pomenutim scenama, i najzad biva upotrebljeno kao dinamit kojim se uništava kamion pun japanskih vojnika. Nije teško identifikovati nekoliko pojedinačnih svojstava u vinu — koje je, između ostalog, čudna mešavina nosačeve mokraće, nadahnuća neveste-gazdarice i njene moći da daje imena, niti iznenađuje što ga vidimo kako na kraju postaje objekt kolektivnog pamćenja pojedinca — Luohana — koji napušta vinariju usred filma kako bi se pridružio komunističkoj vojsci, dok ga kasnije zarobljavaju i živog oderu japanski vojnici. Ovo posebno crno vino, kao *locus* sjedinjenja privatnog i javnog, obuhvata ceo ciklus života, smrti i ponovnog rođenja (vidimo na ekranu sina kako trči i čujemo unuka kako govori svoje komentare izvan slike /*off*/), ono je svedočanstvo o slavi kolektivnog rada i tragičnom gubitku slobode i nezavisnosti na početku japanske invazije.

Stoga se crno vino u filmu *Crvena polja* može smatrati duhom čije je svojstvo njegova moćna ujedinjujuća snaga. Kao takvo, ono nas smesta podseća na jednu drugu sliku zapadnjačke tradicije — Ničeovog Dionizija, grčkog boga vina. U *Crvenim poljima* često nas uzbude — ili "opiju" — scene koje liče na one koje Niče tako oduševljeno slavi u svom *Rođenju tragedije*:

Pod činima dionizijskoga ne veže se iznova samo čovjek s čovjekom; i otuđena, ne-

prijateljska ili podjarmljena priroda ponovo svjetkuje pomirbu sa svojim zabludjelim sinom, čovjekom.¹⁵

Scena ljubavnog čina na poljima sorguma dobar je primer takvog "magičnog" trenutka; takve su i scene dve ritualne vinske molitve. Kao da su svi opijeni "dionizijskim" duhom, likovi u *Crvenim poljima* često se izražavaju, rečeno Ničeovim rečima "pjesmom i plesom, kao član[ovi] jednog višeg zajedništva", a njihova kolektivna moć se manifestuje "na najpunije zadovoljenje čuvstva slasti onog Pra-Jednog" — kao vrhunsko jedinstvo.¹⁶

Da bismo dalje ilustrovali kako se jedinka "gubi" u javnom (zajednici), obratićemo ovde pažnju na dve stvari: prvo, crno vino, od njegove uvodne proizvodnje do konačnog uništenja, blisko je povezano sa nevestom-gazdaricom; drugo, ona je doslovno jedina osoba u filmu za koju se dosledno može tvrditi da poseduje istinsku viziju. Na početku *Crvenih polja*, ona oseća (te tako i publika to može osetiti) da je mišićavost opčinjava; u sredini filma, ona shvata značaj kolektivnog rada i stoga vinarija vrlo uspešno procveta; na kraju, ona oseća odgovornost da osveti Luohanovu smrt i tako celu priču privede tragičnom, ali herojskom završetku. Ako svoju perspektivu usmerimo na ovaj ugao gledanja (crno vino), *Crvena polja* bi se mogla smatrati pričom o nevesti-gazdarici — pričom o njenoj ličnoj poetskoj viziji koju ona deli i ostvaruje sa publikom.

334

15 Friedrich Nietzsche: *Rođenje tragedije*, prijevod Vera Čičin-Šain (Zagreb: GZH, 1983), s. 27. [U izvorniku citirano prema: Friedrich Nietzsche: "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music", u: *Critical Theory Since Plato*, priredio Hazard Adams (New York: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1971).]

16 Ibid., s. 27.

**NEVINI PRIPOVEDAČ:
POLITIKA DE-POLITIZOVANE
NARACIJE**

Poslednja scena u filmu *Crvena polja* je projekcija nosača i njegovog devetogodišnjeg sina dok stoje u šipragu rasturenog polja sorguma, a telo neveste-gazdarice leži na zemlji pred njima, umrljano krvlju i crnim vinom. Narodna pesma čuje se kao zvučna pratnja (*off*), pretpostavljamo da je peva sin. U tom trenutku pripovedač, (to jest unuk) govori o očevoj "crvenoj" viziji, i taj pripovedački glas — koji smo povremeno čuli tokom celog filma — najzad vraća publiku u sadašnje vreme i zaključuje film.

Očigledno je da u *Crvenim poljima* postoji kontrast između vizuelne naracije (koja se odvija sinhrono sa događajima u filmu) i verbalne naracije (koja ponajviše liči na naknadne komentare zbivanja). Dok gledamo vizuelno, poetsko prikazivanje "epskog" života ljudi u vinariji, možemo čuti samo "fantomski glas" koji bezuspešno pokušava da protumači taj život koristeći jasnu političku terminologiju (na primer: "ujak Luohan" je pokušao "da mobilise lokalne naoružane bandite za brobu protiv japanskih zavojevača" — što kao objašnjenje potpuno prevazilazi shvatanja radnika u vinariji). Takav kontrast u stvari predstavlja priznanje da "nevin" pripovedač vrlo slabo poznaje bogatstvo priče koja se pripoveda — što je očigledna posledica skućene perspektive potpuno politizovane stvarnosti, a ipak izaziva sve veću žudnju za "izgubljenim" smislom primitivnog života.

Stoga smo, sa pripovedne tačke gledišta, u *Crvenim poljima* suočeni sa neobičnim ideološkim fenomenom: cela priča je izložena na takav način da je politički gornji ton sveden na minimum. Ova namerno *depolitizovana naracija* je "čudna" i nepropisna u preovlađujućem kulturno političkom kontekstu savremene Kine, gde komunistička partija nalaže da književnost i umetnost moraju služiti politici.¹⁷ Ipak, ova pojava nije tako neobična ako uzmemo u obzir da je u poslednje vreme u Kini književna tendencija da se pripovedanje depolitizuje (u kinematografiji je primer za to takozvana "Peta generaci-

¹⁷ Ovu partijsku liniju prvi je zacrtao Mao Cetung i ona se dosledno sprovodila u Kini četrdeset šest godina, mada je njena sadašnja verzija — književnost i umetnost moraju služiti socijalizmu — relativno "blaga" po tonu. Videti: *Bonnie McDougal: Mao Zedong's Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art: A Translation of the 1943 Text with Commentary* (Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980).

ja reditelja" — među kojima je i reditelj *Crvenih polja* Žang Jimou — a u književnosti su to "avangardni pisci" — među kojima je, što nimalo ne iznenađuje, i autor originalnog romana *Crvena polja*, Mo Jan /Mo Yan/).¹⁸

Film *Crvena polja*, što je sada već sasvim jasno, ne spada u kinesku *mainstream* književnu ideologiju. Marginalna pozicija ovog filma može se dokazati na osnovu svega onoga što je *odsutno* iz teksta:

Prvo, postavljanje priče u jednu provincijsku vinariju ukazuje na smišljeno odsustvo istorijski tipičnog načina proizvodnje u kineskom društvu — onoga što Džejmson naziva "velikim birokratskim imperijalnim sistemima".¹⁹ Svetkujuće prikazivanje drukčijeg načina proizvodnje, onakvog kao u "primitivnom, ili plemenskom društvu" (Džejmsonov termin), sa svom njegovom zaostalošću, vulgarnošću i blasfemičnošću, ovaj film postavlja u opoziciju tradicionalnim vrednostima kineske kulture i civilizacije.

Drugo, posledica depolitizovane naracije *Crvenih polja* jesu potpuno odsustvo klasnih razlika i političke svesti (to jest samosvesnog "patriotizma") u filmu. Jedini lik sa političkom vizijom, Luohan, ima malu funkciju u filmu; što je možda još gore, on je prikazan kao bespomoćna žrtva hladnokrvne okrutnosti osvajača (biva javno živ oderan).

Treće, primitivni način života potetizovan u filmu pokazuje izazivačko zanemarivanje tradicionalnih moralnih vrednosti. Umesto primereno neporočne žene (videli smo ih i previše u kineskim *mainstream* filmovima), *Crvena polja* cene neobuzdanu strast pripovedačevog "dede" nosača, i "bake" neveste-gazdarice. (Namerno koristim izraz "nevesta-gazdarica" pošto, budući da "moja baka"²⁰ nema ime, ženski lik dobija veće značenje posmatran kao nevesta, umesto kao "udovica" — jer je ovo drugo zakonski termin u koji su ugrađene "civilizacijske" vrednosti). Takva nesuzdržana strast, osnažena crnim vinom i preporođena na poljima divljeg sorguma, daje poetsku izražajnost ideologiji tela u filmu.

Strateške praznine u depolitizovanoj naraciji *Crvenih polja* jesu dokaz o subverzivnoj prirodi njegove marginalnosti. To što film sebe postavlja u položaj izvan glavnog toka kineskog filmskog stvaralštva i zvaničene komunističke ideologije omogućava (u stvari, upućuje poziv) publici da kritički razmišlja o većim društvenim i kulturnim problemima savremene Kine.

IDEOLOGIJA TELA: TRAGANJE ZA NACIONALNIM KORENIMA

Depolitizovana naracija je u *Crvenim poljima* ostvarena procesom "unižavanja" onoga što je bilo nežno (u ljudskom ponašanju), pristojno (u ljudskom

336

18 Za kineske "reditelje pete generacije" i njihove filmove, videti: Tony Rayns: "The Fifth Generation", *Monthly Film Bulletin* 53, 633 (Oct. 1986), s. 296-98; takođe: Ma Ning "Notes on the New Filmmakers", u: *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic*, priredio George S. Semsel (New York: Praeger, 1987), s. 63-93. O kineskim "avangardnim piscima" videti: Li Tuo, Zhang Ling i Wang Bin, "1987-1988: Beizhuang de nuli" /1987-1988: Heroic Efforts/, *Dushu* 1 (1989), s. 52-58.

19 Frederic Jameson u: *The Current in Criticism*, s. 140.

20 Glavni ženski lik u filmu kaže radnicima u vinariji da je zovu "Jiu'er", ali to je nadimak (doslovno preveden znači "devetorođena") koji nije nikakvo obeležje identiteta. Moglo bi se tvrditi da, pošto junaci nemaju lična imena, film *Crvena polja* teži mitskom predstavljanju "primitivnog" života u kome su javni i privatni život uvek konvergentni.

govoru), moralno (u ljudskim odnosima) i časno (u društvenoj razmeni). Kako ukazuje Bahtin: "Osnovno svojstvo [groteskinog realizma] je snižavanje, to jest prevođenje visokog, duhovnog, idealnog, apstraktnog na materijalno-telesni plan, na plan zemlje i tela u njihovom neraskidivom jedinstvu."²¹ Civilizovano postaje necivilizovano; nepristojnost se veliča; a blasfemično je blagosloveno. Posledica takvog unižavanja jeste, neizbežno, restrukturiranje postojećih ustrojstava sveta (i koncepta za njegovo uređenje).

To je baš ono što Bahtin tako oduševljeno usvaja u svojoj ideji karnevala:

[Karneval] je van i uprkos svim postojećim formama prinudne socijalno-ekonomske i političke organizacije, koja kao da se ukida za vreme praznika.

[Karneval je bio istinski praznik vremena, praznik nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovčenja, završetka i kraja.

Karneval slavi uništenje starog i rađanje novoga sveta.

Za vreme karnevala se može živeti samo po njegovim zakonima, to jest po zakonima karnevalske slobode.²²

Kao što je u teoriji karnevala subverzivna i razorna moć istinska i stvarna, ona je takva i u ideologiji tela — ideologiji koju smelo artikuliše film *Crvena polja*, i koja je u različitom obimu prisutna u savremenoj kineskoj kinematografiji, književnosti, i književnoj teoriji.

Suštinski princip ideologije tela jeste vraćanje tela njegovom "primitivnom" poreklu. Slika tela može predstavljati ljudsko telo, čime se ono vraća svojim najosnovnijim biološkim potrebama, to jest jedenju, pijenju, vršenju nužde, vođenju ljubavi, podizanju dece — teme koje takođe istražuju savremeni filmovi kao *Konjokradica* (Dao mazei / Horse Thief, 1985) i *Stari bunar* (Lao jing / Old Well, 1987). Slika tela takođe može biti telo koje u apstraktnom smislu jeste ontološki status jedinke, što je povratak dugo zabranjivane teme "subjektivnosti" u kineski intelektualni milje (najbolji primer za ovo su estetske projekcije subjektivnosti Liu Zaihua).²³ Slika tela se tako može još više proširiti i obuhvatiti i celu naciju, čime se kineska kultura vraća svojoj prvobitnoj kolevci, na visoravan Huangtu Gaojuan (*Loess Plateau*), što je očigledno u filmu *Žuta zemlja* (Huangtude / Yellow Earth, 1984).**** Kineski kulturni fenomen novijeg datuma — traganje za nacionalnim korenima, što je i traganje za nacionalnim karakteristikama kineskog naroda, i za književnim stilovima kojima bi se za-

²¹ *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, s. 28.

²² *Ibid.* s. 272, 16-17, 428, 14.

²³ Posebno videti: Liu Zaihu: "Lun wenxue de zhutixing / The Subjectivity of Literature/", *Wenxue Pinglun* 6 (1985), s. 11-26, i *Wenxue Pinglun* 1 (1986), s. 1-15. Takođe, od istog autora: *Xingge zuhe lun / On the Construction of Characters*, (Shangai: Shangai wenyi chubanshe, 1986).

**** Zang Jimou je počeo da radi u filmu kao snimatelj, između ostalog je snimio filmove *Žuta zemlja* i *Stari bunar*. — Prevodilac.

beležilo karakteristično kinesko²⁴ — može stoga biti ozbiljno razmatran u okvirima nastajuće ideologije tela.

Kao i u slučaju ideologije tela, traganje za nacionalnim korenima u Kini iziskuje konceptualno pomeranje naniže, kretanje koje će istraživati najtemeljnije elemente ljudskog života. Ono što se smatra naj- "nacionalnijim" često se, što nimalo ne iznenađuje, ponovo pronalazi u ritualima (kao molitve za kišu u filmu *Žuta zemlja*, ili partije šaha u priči A Čenga "Šahovski majstor"),²⁵ u narodnim običajima (najčešće svadbenim i pogrebnim obredima, kao u filmu *Stari bunar*) — i u religijskim ceremonijama (kao u filmu *Konjokradica*) — i uvek je, što je značajno, postavljeno u lokalitete koji su udaljeni od kulturno-političkih centara savremene Kine. Stoga se traganje za korenima često odvija u formi mita (uz svakovrsno naglašavanja legendi, rituala, čak sujeverja). Ono što Niče kaže na kraju *Rođenja tragedije* izuzetno dobro objašnjava ovu vezu:

I tako mita lišen čovjek, sada vječito gladan, ruje podno svih prošlosti i kopajući traži korijenje, makar ga morao iskapati iz najudaljenijih davnina.²⁶

Kao da "moderni ljudi", izgubivši svoju vitalnu vezu sa istorijom i prirodom, mogu samo da krenu unazad i naniže u traganju za svojim izgubljenim poreklom — mitskim domom i/ili mitskom matericom. U kontekstu savremene Kine kao da se samo odmicanjem od remetilačkih sila dominantnih političkih dogmi i doktrina (što se vidi na primeru "politike" izostavljanja i marginalnosti) može u potpunosti uspostaviti nova ideologija, ideologija koja obuhvata i uzvišeno i nisko, i udaljeno i blisko, a sve sadržano u zaista materijalnom, opipljivom i stoga razumljivom *sopstvu* — telu.

Jedna poruka iz filma *Crvena polja* sada biva jasna: ona veliča život bezimenog para čije je nezazorno suočavanje sa sopstvenim telima za nas dokaz realizovane *nove ideologije tela*. A to telo, da pozajmim briljantnu Bahtinovu frazu, nije "biološko telo, koje se samo ponavlja u novim naraštajima, već upravo *telo istorijskog čovečanstva, kome je svojstven progres*".²⁷ Stoga sada možemo izjaviti, sledeći dalje Bahtina, da ideologija tela nije "apstraktna misao o budućim vremenima, već živo osećanje pripadnosti svakog čoveka besmrtnome narodu, koji stvara istoriju".²⁸ Zaista je telo naroda, a ne dogme i doktrine, ono što će uvek biti besmrtno, i upravo ovu besmrtnost tela reditelj Žang Jimou tako oduševljeno slavi u filmu *Crvena polja*.²⁹

338

24 U poslednje vreme jedan od kulturnih fenomena u Kini je takozvano "traganje za korenima". Za opšti pregled videti: Ji Hongzheng: "Wenhua 'xungen' yu dangdai wenxue" /Searching for Cultural Roots and Contemporary Literature/ *Wenyi Yanjiu* 2 (1989), s. 69-74.

25 Videti: Ah Cheng: "The Chess Master", translated by W.J.F. Jenner, *Chinese Literature* (Summer 1985), s. 84-131.

26 *Rođenje tragedije*, s. 137.

27 *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, s. 383.

28 *Ibid.*, s. 383

29 Entuzijazam Žanga Jimoua kineska kritika je toliko mnogo hvalila da su ga kritičari čak nazvali "Dionizijem današnje Kine". Videti: Chen Xiaoxin: "Lun Honggaoliang de wenhua jiazhi" /On Red Sorghum's Cultural Values/, *Dianying yishu* 2 (1989), s. 29-35.

OSLOBAĐANJE: KINEMATOGRAFIJA TREĆEG SVETA I NACIONALNA ALEGORIJA

Finalna tragična scena u *Crvenim poljima* potvrđuje, na neki način, ono što Džejmson naziva "borba na život i smrt" trećeg sveta sa imperijalizmom prvog sveta.³⁰ Takva borba mora biti, po svojoj definiciji, politička borba.

Džejmsonovo insistiranje na političkoj prirodi alegorijske forme u kulturi trećeg sveta može naći podršku u raspravama o "Kinematografiji trećeg sveta" na zapadu. Manifest, koji su 1969. godine prvi izložili Fernando Solanas i Oktavio Getino pod naslovom "Kinematografija trećeg sveta", i o kojoj raspravljamo danas jeste, prema rečima Tešomea Gabriela "kinematografija dekolonizacije i oslobođenja".³¹ Kad znamo politički program ugrađen u propozicije Kinematografije trećeg sveta, nimalo nas ne iznanađuje što njen stil mora biti vrlo subverzivan i revolucionaran, i prema opisu Roja Armsa "pun slika gerilske borba".³²

Sudeći prema ovakvim političkim merilima, *Crvena polja* (kao i neki drugi kineski filmovi iz osamdesetih godina, na primer *Žuta zemlja* i *Konjokradica*) ne mogu se potpuno uklopiti u kategoriju "kinematografija trećeg sveta". Mada se ne može poreći da savremeni kineski filmovi takođe u izvesnoj meri koriste "glavne

teme trećeg sveta" — klasa, kultura, religija, seksizam, oružana borba³³ — koncept kinematografije trećeg sveta može se prikladnije primeniti, kao što predlaže Kris Beri, na proučavanje kineskih levičarskih filmova iz tridesetih godina, kojima je svojstveno jako ideološko naglašavanje antikolonizacije i antiimperijalizma.³⁴

Očigledna neusklađenost između eksplicitne revolucionarne politike u kinematografiji trećeg sveta i naizgled depolitizovane naracije *Crvenih polja* svakako ne isključuje sve moguće osnove za njihovo poređenje. Centralno načelo oslobođenja je i dalje očigledno u *Crvenim poljima*. Ono što ovde treba razgraničiti jesu različiti planovi na kojima je primenjen koncept oslobođenja. Na planu nacionalnog, oslobođenje zemlje od japanskih imperijalista otvoreno je postavljeno kao pozadina priče. Na planu pojedince, okvirno je izložen problem oslobođenja žena od patrijarhalnog ugnjetavanja. A ipak ove dve vrste oslobađanja čine samo mali deo filma kao celine. *Crvena polja* objavljuju pomoću svojih jezgrovitih i bujnih slika potpuno oslobađanje i očajnički trijumf tela.

Baš ova ideologija tela podriva ostala politička pitanja u filmu. Dajući vrednost "primitivnom" načinu života i jednostavnoj prirodi kineskih ljudi — koji izgledaju netaknuti bilo kojim oblikom političke indoktrinacije —

30 Frederic Jameson: *The Current in Criticism*, s. 140.

31 Teshome Gabriel: *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, s. 1.

32 Roy Armes: *Third World Film Making & the West* (Berkeley: University of California Press, 1987), s. 99.

33 Ovo su podnaslovi u knjizi Tešome Gabriela, s. 15-20. U stvari, opšte znanje o ovim temama govori nam da one nisu nipošto usko povezane sa revolucionarnim prilazom kinematografije trećeg sveta; književnost i svaka književna škola su u svim društvenim periodima na razne načine obrađivale ove teme.

34 Videti njegovo izlaganje o kinematografiji trećeg sveta i kineskom filmu: Chris Berry: "Poisonous Weeds or National Treasure: Chinese Left Films in the 30s", *Jump Cut* 34 (March 1989), s. 87-94.

film *Crvena polja* teži tome da *oslobodi ljudsko telo*, jer se nada da će takvim oslobođenjem kineski narod iz njegovog sada jednoobraznog stila života i sterilnog načina mišljenja vratiti svojim plodnim, obnavljajućim počecima. Prema izjavama reditelja Žanga Jimoua, brzi ritam i praznično raspoloženje u *Crvenim poljima* treba da probude i vrate kineski narod njegovom izgubljenom vitalitetu, i tako podmlade celu naciju (njeno telo).

Priča filma *Crvena polja* nije priča o bilo kom pojedincu (bili to "moj deda" ili "moja baka" ili njih dvoje zajedno); njegova poetizovana naracija, ma koliko izgledala depolitizovana, u krajnjoj liniji jeste političke prirode. Težnja da se ljudske misli oslobode političke indoktrinacije, da se razori naizgled nesavladivi autoritet dominantnih ideologija, i da se, ukratko, zagovara nova ideologija tela u savremenoj Kini, jeste, i mora biti, politička težnja.

U tom smislu se Džejmsonova teorija "nacionalne alegorije" može argumentovano primeniti na *Crvena polja*. Pojedinačna iskustva "dede i bake", ispričana na naizgled nepolitizovan način, u svom krajnjem ishodu jesu alegorija o Kini, alegorija u koju je uključeno iskustvo celog kineskog naroda — ali sada to nije iskustvo oslobođenja zemlje od kolonizacije ili imperijalističke invazije, nego oslobođenja sopstvenog tela — da budemo precizniji: *oslobađanje sopstvene ličnosti*. Poznajući savremenu situaciju u Kini, sadašnji zadatak oslobađanja, kako ga je na sebe uzela ideologija tela, politički je nalog koliko i nalog prirode.

340

Yingjin Zhang je doktorirao uporednu književnost na univerzitetu Stanford, a predaje na Indiana University. Objavio je mnogo tekstova o kineskoj književnosti i filmu, i nekoliko knjiga — *The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time, and Gender*; *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*; *China in a Polycentric World: Essays in Chinese Comparative Literature*; *Encyclopedia of Chinese Film* (koautor Zhiwei Xiao).

Izvornik: Yingjin Zhang: "National Allegory, National Roots, and Third Cinema", u: *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, priredio Wimal Dissanayake (Bloomington: Indiana University Press, 1994), s. 30-41.