

Vilniaus universiteto
Filosofijos fakulteto
Azijos ir transkultūrinių studijų institutas

Šiuolaikinių Azijos Studijų programos studentė

VAIVA ŠLIAŽKAITĖ

Savęs filmavimas ir paveldėta praeitis: moteriškojo subjektyvumo, atminties ir
asmenybės kaitos raiška Wen Hui ir Zhang Mengqi dokumentiniuose filmuose

MAGISTRO DARBAS

Vadovė - doc. dr. Kristina Šliavaitė

Vilnius 2025

Šliažkaitė, Vaiva

Savęs filmavimas ir paveldėta praeitis: moteriškojo subjektyvumo, atminties ir asmenybės kaitos raiška Wen Hui ir Zhang Mengqi dokumentiniuose filmuose: magistro darbas / Vaiva Šliažkaitė, Šiuolaikinės Azijos studijų programos studentė; mokslinė vadovė doc. dr. Kristina Šliavaite; Vilniaus universitetas. Azijos ir transkultūrinių studijų institutas. – Vilnius, 2025. – **78 pavad.**

lap. – Mašinr. – Santr. angl. lt. – Bibliogr.: p. **49 (78 pavad.).**

tapatybė, subjektyvumas, pirmojo asmens dokumentika, moterys, Kinija, atmintis, šeima, Zhang Mengqi, Wen Hui, autoetnografija

Šiame darbe analizuojamas tapatybės konstravimas šiuolaikiniame Kinijos pirmojo asmens dokumentiniame kine, ypatingą dėmesį skiriant moterų subjektyvumui ir šeimos institucijos vaidmeniui. Remiantis socialinių ir humanitarinių mokslų teorijomis, tapatybė čia suvokiama kaip fragmentiškas, daugiasluoksnis ir nuolat kintantis reiškiny, susiformuojantis komunikacinėje erdvėje tarp asmeninės patirties ir socialinių struktūrų.

Kinijos kontekste šeima – ypač svarbus moters savivokos veiksnys, nepaisant individualizacijos procesų, kuriuos lėmė urbanizacija, vieno vaiko politika ir socialiniai-ekonominiai pokyčiai. Dokumentiniame kine šie aspektai išryškėja per Zhang Mengqi ir Wen Hui kūrybą, kur kamera tampa ne tik registravimo, bet ir savianalizės bei pasipriešinimo įrankiu.

Zhang Mengqi filme *Asmens portretas su trimis moterimis* tapatybė analizuojama per įtampą tarp paveldėto ir kuriamo subjektyvumo. Wen Hui darbuose, tokiuose kaip *Klausantis pasakojimų* ir *Šokan*, šokis ir kūnas tampa atminties bei kolektyvinės tapatybės atkūrimo priemonėmis. Abi kūrėjos transformuoja dokumentikos kalbą ir kuria tai, ką Alisa Lebow įvardija kaip „pirmo asmens daugiskaitą“ – kolektyvinį „aš“, susijusį su moterų istorijomis ir patirtimis.

Galiausiai, dokumentiniai filmai nagrinėjami kaip alternatyvi istorinės atminties forma, kuri leidžia per asmeninius pasakojimus kritiškai permąstyti moteriškąją tapatybę postsocialistinėje Kinijoje.

Turinys

ĮVADAS	4
1. TAPATYBĖS KONSTRAVIMAS IR LYČIŲ REPREZENTACIJA: TEORINIAI PAGRINDAI IR KINO TYRIMAI	8
1.1 Tapatybė kaip komunikacija: socialinė konstrukcija ir savistaba	8
1.2 Kinas: lyčių vizija, moterų autorystė ir reprezentacija.....	12
2. ŠEIMOS DINAMIKA ŠIUOLAIKINĖJE KINIJOJE	15
3. MOTERIS KINIJOS KINE	18
4. DOKUMENTIKA: ŽANRO KAITA IR KINIJOS DOKUMENTIKOS RAIDA PO 1970-ŪJŲ	21
4.1 Pirmo asmens dokumentika	22
4.2 Dokumentinio kino raida Kinijoje po 1970-ųjų	24
METODOLOGIJA	26
5. ZHANG MENGQI <i>PORTRETAS SU TRIMIS MOTERIMIS</i>	29
5.1 Zhang Mengqi: savęs konstrukcija, asmenybės derybos ir įkūnyta atmintis 31	
6. WEN HUI: <i>ATMINTIES CHOREOGRAFIJA SU TREČIAJA MOČIUTE</i> 38	
6.1 Kūnas prisimena: šokis ir įkūnyta atmintis	40
IŠVADOS	45
BIBLIOGRAFIJA.....	49
FILMOGRAFIJA.....	56
SUMMARY	57

IVADAS

Jeigu analizuotume vaizdinę dokumentaciją ar archyvą, tikriausiai pirmiausia įsivaizduotume dokumentikos žanrą. Lygiai taip pat, kaip dinamiškame pasaulyje nuolatos keičiasi požiūriai į vienokias ar kitokias sąvokas, dokumentika, nors ir savyje nešanti tam tikrą stilių, neturi vieno, laikui atspaus apibūdinimo (Nichols 2007, 81). Galbūt labiausiai pažįstamas dokumentinio filmo rėmas yra tai, kad ji laikoma nešališka. Ji nagrinėja faktinius ir realius klausimus, egzistuojančius už filmo ribų (Bordwell ir Thompson 2004, 128; Kuhn ir Westwell 2020, 212).

Dažnai šis dokumentavimas buvo susijęs su pažinimu bei žinių sklaida, tai buvo galimybė pažinti pasaulį, kuris galbūt buvo nutolęs – geografiškai ar emociškai. O žanro pavadinimas verčia mus tikėti, kad vaizduojami tikri žmonės ir tikros patirtys, ir tai, kas apie juos kalbama yra tiesa (Kuhn ir Westwell 2020, 212-213). Po 1990-ųjų dokumentiniame kine atsirado naujos tendencijos – intymumas, *subjektyvumas*, savistaba.

Čia svarbu atkreipti dėmesį į subjekto ir subjektyvumo sąvokas. Subjektas šiuolaikinėje teorijoje nėra suvokiamas kaip pastovus, autonomiškas ir tik racionalus „aš“, bet veikia kaip socialiai, kultūriškai ir istoriškai konstruojama pozicija, atsirandanti santykiuose su kitais ir aplinka (Rebughini 2014, 1-2). Šis poslinkis, ypač po 1970-ųjų metų politinių ir teorinių lūžių¹, atvėrė kelią naujam žvilgsniui į subjektyvumą – tai yra į tai, kaip subjektas išgyvena savo patirtį, kaip jis jaučia, mąsto, įsitraukia į pasaulį ir yra jame formuojamas. Subjektyvumas apima ne tik vidines emocines būsenas, bet ir tai, kaip subjektas patiria save per kūną, atmintį, galios santykius ir kultūrinius diskursus. Kitaip tariant, subjektyvumas yra ne prigimtinis, o tampantis – jis nuolat kinta, yra kuriamas ir perkuriamas konkrečiuose socialiniuose ir politiniuose kontekstuose (Foucault 2005 iš Rebughini 2014, 3-8; Quason 2005, 91).

¹ Feminizmas, poststruktūralizmas ir postkolonializmas išardė racionalią, universalią subjekto sampratą, atkreipdama dėmesį į tai, kad subjektas visada įsitraukęs į galios struktūras, priklausomas nuo kultūrinių, lyties, rasės ar socialinės padėties priklausomybės žymenų (Rebughini 2014). Studentų protestai Prancūzijoje, feministinio judėjimo pakilimas, Pilietinių teisių judėjimai JAV ir kita.

Ši dinamišką subjektyvumo supratimą ypač ryškiai atskleidžia pirmojo asmens dokumentika, kurioje kūrėja tampa tuo pačiu ir filmuojamuoju objektu, ir stebinčiu subjektu. Kaip pažymi Alisa Lebow, tokiuose filmuose „susiduria materija ir jos kūrimas – subjektas ir objektas“ (Lebow 2011, 4). Šis susidvejinimas išryškina, kad subjektas niekada nėra vientisas – jis yra stebintis ir stebimas, reprezentuojantis save ir konstruojamas per tą reprezentaciją (ten pat; Renov 2004, 2008). Toks suvokimas taip pat leidžia geriau suprasti, kaip subjektyvumas siejasi su tapatybe: tapatybė – tai socialinis „aš“, kuriam suteikiamos prasmės (Buttler 1990, Yuval-Davis 2011; Kellner 1995 ir kt.), o subjektyvumas – tai gyva, kintanti šio identiteto išgyvenimo forma (Rebughini 2014).

Kyla klausimas, kas yra moteriškas subjektyvumas. Tai ne tiesiog „moterų vidinė patirtis“, bet ir būdas suprasti, kaip moterys tampa subjektais konkrečiuose kultūriniuose, istoriniuose, politiniuose ir galios kontekstuose. Jis remiasi prielaida, kad subjektyvumas nėra universalus, bet įkūnytas lyties ar socialinių normų bei kultūros – kitaip tariant, būti moterimi kaip subjektu reiškia turėti specifinę patirtį, kuriai būdingi tam tikri *istoriniai diskursai*, kūniškumo sampratos, emociniai išgyvenimai ir socialiniai vaidmenys (French 2018, 10-11).

Jei kalbame apie istoriją, neišvengiamai turime kalbėti ir apie praeitį bei jos atminimą. Paveldėta praeitis yra ir paveldėta atmintis – tai ne tiesiog praeities prisiminimų perdavimas iš kartos į kartą, bet kultūriškai ir socialiai įkūnytas atminties veikimas, kuris dažnai peržengia asmeninę patirtį. Remiantis Annette Kuhn, atmintis yra procesas, veiksmas ir reikšmių kūrimas, dažnai įgyvendinamas per ritualus, objektus, medijas ar pasakojimo praktiką (Kuhn 2010, 1). Ši atmintis tampa ypač svarbi pirmojo asmens dokumentiniuose filmuose, kuriuose režisierės, kaip Kinijos 21 amžiaus meninkės Wen Hui 文慧 ar Zhang Mengqi 章梦奇, ne tik dalijasi savo prisiminimais, bet ir kuria tam tikrą *performatyvią* atminties formą – jos ne tiesiog *prisimena*, bet per kūną, vaizdą ir balsą *įkūnija* tai, kas paveldėta. Tokie filmai dažnai virsta *atminties tekstais* (Kuhn 2000, 2007, 2010) – fragmentiškais, montažiniais, nelinijinės struktūros pasakojimais, kuriuose dominuoja ne nuoseklumas, bet emocinis, vaizdinis atminties „jausmo audinys“ (*structure of feeling*) (Kuhn 2010, 2). Šiuose tekstuose asmeninė atmintis susipina su kolektyvine: žiūrovai ne tik stebi kitų

prisiminimus, bet kviečiami įsitraukti į bendrą prisiminimo veiksmą. Šiame kontekste paveldėta atmintis tampa svarbia ne tik kaip turinys, bet kaip *veiksmas*, kuris kuria moteriškąjį subjektyvumą – tokį, kuris formuojasi ne individualiame, bet kultūriniame, istoriniame ir kartų tarpusavio ryšių kontekste.

Wen Hui ir Zhang Mengqi filmai, atveriantys labai intymią ir kūniškai išreikštą pasakojimą kuria ryšį ne tik su filmų subjektais, bet ir su filmų žiūrove – manimi. Suprantama, kad aš kaip tyrėja turiu reflektuoti ir kelti klausimą, kodėl renkuosi šiuos filmus analizei? Turiu pripažinti, kad, šio darbo pagrindas slypi mano pačios pastangose suprasti, kas esu aš, kas formavo mano subjektyvumą, kokios patirtys yra paveldėtos, o kokios – susikurtos ar atrastos iš naujo. Pasirinkimas analizuoti moterų kurtus dokumentinius filmus nėra atsitiktinis – tai yra mano pačios paieškos dalis, noras žiūrėti į pasaulį ir į save per kitų moterų pasakojimus, patirtis, kūnus, tylą ar žodžius. Ir galbūt tame žiūrėjime – atpažinti kažką, kas padėtų susiūti vidinį skilimą. O patirčių, kurias norėčiau pažinti mastas ir laukas yra gerokai platesnis, nei tik tai, kas yra šalia manęs.

Remiamasi Annetos Kuhn mintimis apie „atminties darbą“ ir „atminties tekstą“ (Kuhn, 2000), Trinh T. Minh-ha hibridinėmis dokumentikos estetikos ir „kalbėjimo greta“ prieigomis bei Sian Barber metodiniais nurodymais. Barberis teigia, kad filmai yra ir socialiniai, ir meniniai objektai, todėl juos būtina analizuoti plačiame kontekste, tačiau vis tiek kaip meno kūrinius – kreipiant dėmesį į jų estetiką ir į tekstualumą (Barber 2015, 28–50).

Šio darbo **tikslas** – ištirti, kaip Wen Hui ir Zhang Mengqi dokumentiniuose filmuose per savęs filmavimą ir atminties praktiką konstruojamas moteriškasis subjektyvumas, reflektuojama paveldėta praeitis ir atskleidžiami asmenybės kaitos procesai. Nurodytam tikslui įgyvendinti išsikeliama šie uždaviniai:

1. Išsiaiškinti ar ir kaip socialinių humanitarinių mokslų teorijos apie tapatybę ir lytį ir kiną taikytinos dokumentinių filmų analizei.
2. Aptarti šiuolaikinės Kinijos sociokultūrinį ir kino kontekstą, kuriame formuojasi skirtingi moterų subjektyvumai – ypatingą dėmesį skiriant šeimos dinamikai ir individualumo raiškos galimybėms.

3. Aptarti pirmo asmens dokumentikos žanro raidą, bei analizuoti tokios dokumentikos atsiradimą Kinijoje.
4. Išanalizuoti, kokiomis priemonėmis ir būdais tikslingai pasirinktuose pirmo asmens Kinijos moterų dokumentiniuose filmuose konstruojama skirtingų kartų moterų sąveika, jų tapatybės, subjektyvumas ir šių tapatybių kaita socialiniame, kultūriniame ir politiniame Kinijos kontekste.

Darbo **aktualumą** lemia keli tarpusavyje susiję aspektai. Pirma, šiuolaikinė dokumentika vis dažniau tampa erdve asmeniniam pasakojimui, o savęs filmavimas įgyja ne tik meninę, bet ir politinę bei terapinę reikšmę. Wen Hui ir Zhang Mengqi kūryba atskleidžia, kaip moterys dokumentiniame kine ne tik reflektuoja praeitį, bet ir kuria alternatyvią, subjektyvią istorijos versiją, kuri gali kontrastuoti su oficialiu naratyvu. Antra, ši tema tampa ypač svarbi šiandienos kontekste, kai socialinė medija ir audiovizualinės priemonės suteikia vis daugiau galių savarankiškai reprezentacijai, bet kartu kelia klausimus apie intymumo viešinimo ribas.

Moterų pirmo asmens dokumentiniai filmai tiek Kinijoje, tiek kitose šalyse iš tiesų susilaukia daug susidomėjimo. Viena svarbiausių šios temos analitikių, konkrečiai analizavusi pirmo asmens dokumentinius filmus, individualizaciją išgyvenančioje Kinijoje yra Kiki Tianqi Yu. Jos knyga *“My” Self on Camera* (2019) kurioje ji aptaria ne tik savo, kaip režisierės patirtis, tačiau ir apklausia svarbias režisieres, yra itin informatyvi ir naudinga. Šioje knygoje kalbama apie kine atsiskleidžiantį veiksmumą, socialinį aktyvumą ir filmų politinę svarbą. Platesnėje plotmėje, ir atsižvelgiant daugiau į teorinį pagrindą, svarbi yra Alisos Lebow redaguota knyga *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Kuri tampa svarbi ne tik šios analizės bet ir daugelio kitų asmeninės dokumentikos tyrėjų analizės pagrindu. Pastebima ir nemažai doktorantūros tezių susijusių su moteriškuoju subjektyvumu ir saviraiška kameroje.

Šiuo darbu stengiamasi prisidėti prie šių tyrimų, ypač atkreipiant dėmesį į tai, kiek filmuose akcentuojami tarpgeneraciniai ryšiai ir istorijos dalybos, kaip jos paveikia subjektų poziciškumą ir asmenybės supratimą.

1. TAPATYBĖS KONSTRAVIMAS IR LYČIŲ REPREZENTACIJA:

TEORINIAI PAGRINDAI IR KINO TYRIMAI

Šiame skyriuje nagrinėjama tapatybės sąvoka, jos konstravimo principai bei sąsajos su filmavimo procesu šiuolaikiniame pasaulyje. Ypač nuo 20 amžiaus antrosios pusės vis labiau pastebima vaizdinių, tekstų bei tapatybės analogija. Svarbu išsiaiškinti, kaip įvairios tapatybės teorijos ar skirtingi jos supratimo būdai gali būti naudingi analizuojant dokumentinius filmus. Taip pat verta klausti atvirkščiai – kaip patys dokumentiniai filmai ir jų kūrimo procesas prisideda prie tapatybės (ar identifikacijos) procesų supratimo, jų kaitos ar stabilumo analizės (daugiau ž. Yu et al 2014; Yu 2019; Lebow 2011; Renov 2008; Nichols, 2007, 2001; Ulfsdotter ir Backman 2018 etc.).

1.1 Tapatybė kaip komunikacija: socialinė konstrukcija ir savistaba

Globalizacijos ir naujų technologijų sąlygomis tapatybė suvokiama kaip nuolat kintantis, nebaigtinis projektas, kurį veikia ne tik asmeniniai sprendimai, bet ir kultūriniai diskursai bei socialinės galios struktūros (šiuo metu ir socialinės medijos) (Yuval-Davis 2011; Nakayama ir Martin 2011; Kellner 1995; Hall 1992; Dalby ir Freeman 2024). Tačiau kyla klausimas – kiek iš tiesų būtina save apibrėžti ir aiškinti? Kokios taktikos pasitelkiamos subjektyvumui ir saviraiškai?

Svarbią permainą šių klausimų analizėje pastebime nuo 20 a. antrosios pusės kada postkolonializmo ir postmodernizmo teorijos paskatino kritiškai vertinti metanaratyvus – tarp jų ir stabilios ir nekintamos tapatybės sampratą. Svarbaus šio laikotarpio mąstytojo Jean-François Lyotardo kritika teigė, kad Apšvietos racionalumas marginalizuoja socialinės ir istorinės realybės sudėtingumą (tai yra ir fragmentiškumą). Postmodernizmas išplečia šią kritiką, laikydamas dviprasmybę, fragmentaciją ir neapibrėžtumą pagrindinėmis tiesomis. Šios idėjos skatino *subjektyvumą* ir *savireprezentaciją* (Quason 2005, 91–92).

Tačiau tai privertė ir suvokti „visumos iliuziją“ (Ewing 1990), mat vienu metu žmogus gali tapatintis su keliomis tapatybės kategorijomis – lyties, tautine, profesine, kultūrine – kurios tarpusavyje sąveikauja, konfliktuoja ar persidengia (Martin ir Nakayama 2011; Yuval-Davis 2011; Kimmel 2011; Kellner 1995). Šios postmodernios

subjektyvumo ir fragmentacijos idėjos skatino giliau reflektuoti, tačiau kartu kėlė ir egzistencinį nerimą. Dėl to ima ryškėti vientisumo kūrimo strategijų poreikis – autobiografiniai įrašai tiek literatūroje, tiek kine, tiek kasdieniauose pokalbiuose tampa reikšmingu įrankiu, padedančiu konstruoti savęs suvokimo nuoseklumą (Tracy 1986, 276). Visgi ilgainiui autobiografinis rašymas perauga į autoetnografinį (vaizdo) įrašą, kuriame individas pozicionuoja save kaip kitonišką, suprasdamas savo poziciškumą platesnių socialinių darinių atžvilgiu bei jų įtaką tapatybės suvokimui (Russell 1999, 2–4). Toks fragmentiškas savęs suvokimas ne tik skatina ieškoti vientisumo, bet ir išryškina tapatybės formavimosi sąsajas su priklausymu bei at(si)siskyrimu.

Mūsų subjektyvi asmenybė ar tapatybė yra susijusi su priklausymu ir at(si)siskyrimu. Nira Yuval-Davis taip pat akcentuoja, kad tapatybė ne visada yra laisvas asmens pasirinkimas – ji dažnai primetama iš išorės, o tai gali turėti didelį poveikį žmogaus patirčiai, (Yuval-Davis 2011, 10-11, 14) o ir asmeniniam požiūriui į save. Vienas aiškiausių pavyzdžių teigiantis apie vienokias ar kitokias savybes bei istorijas ir patirtis jau priskiriamas žmonėms net iki jų gimimo yra šeimos institucija. Steph Lawler nagrinėdama socialines identifikacijos perspektyvas primena, kad mes esame “paveldėtos medžiagos rezultatas” (Lawler 2014, 45), tad komunikacija su kitų ir savo istorija bei išgyvenimais formuoja mūsų identitetą, jį keičia arba skatina permąstyti.

Annetos Kuhn atminties analizė pagrindžia šią mintį. Ji iškelia *atminties darbo* terminologiją. Ji naudoja šį terminą, kad apibrėžtų kritinį, refleksyvų procesą, kuriuo individas analizuoja savo prisiminimus ne kaip „tiesą“, bet kaip kultūriškai suformuotus pasakojimus (Kuhn 2000, 195-197). Ji pabrėžia, kad atmintis nėra tik vidinė ar asmeninė – ji visuomet įrėminta per diskursus, vaizdinius, šeimos pasakojimus, lyties ir galios santykius. Tai konstruojamas procesas, turintis asmeninį, socialinį ir kultūrinį atgarsį, pabrėžiant, kaip ji perduodama per daiktus, ritualus ir ypač pasakojimą (Kuhn 2010, 1-2).

Svarbiausia šiame požiūryje yra atminties atlikimo idėja. Praeitis dabartyje atkartojamas per dinamiškus, interaktyvius pasakojimo veiksmus, kurie ypač atsiskleidžia tokiose vaizdinėse medijose kaip filmas (Kuhn 2010). Negalime neigti fakto, kad skirtingų kartų žmonės pasaulį pažįsta skirtinguose kontekstuose, tad ir socialiai priimtini identiteto kriterijai ir jų išraiška/reprezentacija gali kisti. Ši dinamika

gali kelti konfliktą (Martin ir Nakayama 2011, 111), kadangi individai pagal šią logiką jau „dirba“ su tam tikra „paveldėta atmintimi,“ kuri veikia jų asmens suvokimą ir produkciją, kuri galbūt neatitinka subjektyvaus poreikio.

Taigi, tai kelia prielaidą, kad tapatybės konstravimui, ar asmenybės vientisumui reikšmingą vaidmenį atlieka įvairios kopijavimo formos – tiek sąmoningas ar pasąmoningas kitų elgsenos, išraiškos, bei gestų ar vertybių perėmimas, tiek priskyrimas (*ascribing*), norint prisitaikyti, arba atsiskirti (Martin ir Nakayama 2009, 115). Vizualių medijų erdvė šiuo požiūriu tampa itin palankiu lauku tiek stebėti esamas tapatybės formas, tiek kurti savąsias. Annetta Kuhn čia priskiria ir šeimynines ar istorines nuotraukas, kurios vienaip ar kitaip veikia savivoką (Kuhn 2010, 1-2; 9-14).

Šiuolaikinėje visuomenėje, skaitmeninė erdvė yra ypač išplėtota ir įtakinga, ir tampa vienu pagrindinių šaltinių, iš kurio individai semiasi tam tikrų bruožų, patirčių ir tapatybinių orientyrų (ten pat; Martin ir Nakayama 2009, 115; Dalby ir Freeman 2024). Tuo pačiu, ši erdvė suteikia galimybę ne tik įsisavinti kultūrinius modelius, bet ir įsiterpti į jų kūrimą – išreikšti save ir siūlyti alternatyvias tapatybės formas.

Čia galime žiūrėti plačiau ir sakyti, kad subjektas yra ne tik tapatybė, bet ir tam tikros tapatybės sukurta medžiaga. Filmas, vaizdo įrašas ir panašiai yra tapatybės analogija, ypač sekant postruktūralistinę idėją, ir tai puikiai sutinka su kitomis teorijomis apie tapatybės konstrukciją ir galimybę (arba priskyrimą, atėmimą) veikti. Kinas ar kūryba yra viena iš galimybių save parodyti, o dokumentinis kinas čia svarbus, nes jame maišosi tikrovė ir fikcija, veiksnumas ir priskyrimas, montažas ir nepakeista realybė (Lebow 2008, 2011; Renov 2004, 2008; Trinh 1989, 1991).

Čia kyla svarbus klausimas: šie vaizdo įrašai vis tiek yra vienaip ar kitaip konstruojami – siekiant pritraukti žiūrovų dėmesį ar vaizduojant save ne tik kaip esamybę, bet ir kaip siekiamybę. Kitais žodžiais, kyla klausimas, kurį analizavo Judith Butler ir kiti sociologai – kiek tam tikros kategorijos yra performatyvios ir socialiai sukonstruotos atitinkamame kontekste. Pavyzdžiui, ji teigia, kas lytis egzistuoja tik tiek, kiek ji yra atliekama – tai pasikartojančių gestų, normų ir kalbinių praktikų rezultatas, kuris sukuria iliuziją apie stabilų tapatumą. Ji pabrėžia, kad socialinės lyties normos yra

veiksmingos tiek, kiek individai jas atlieka – tačiau būtent performatyvumo trukdžiai ir nukrypimai atskleidžia šių normų dirbtinumą (Butler 1990).

Taigi, jei tapatybės formavimas yra susijęs su performatyvumu ir komunikacija, norint priklausyti ar atsikirti nuo tam tikros grupės turi egzistuoti ir tam tikra savistaba. Šiuo atveju vėlgi svarbu analizuoti skaitmeninę erdvę ir naujas technologijas, kurios suteikia tiek aiškias savistabos, tiek stebėjimo/imitavimo strategijas (Martin ir Nakayama 2011, 119; Choe 2024, 11-12). Dar svarbiau atkreipti dėmesį į tai, kad šie internalizuoti vaidmenys iš tiesų atsiskleidžia ir ypač intymioje aplinkoje, arba net mūsų santykiuose su savimi ir asmenine istorija.

Michaelis Renovas teigia, kad autobiografinis savęs pažinimas kyla iš beveik obsesinio noro suprasti savo tapatybę, tarsi pažvelgiant į save iš šalies (Renov 2004, 186). Tai reiškia ne tik žvelgti į save iš šalies dabartyje, bet ir į savo ir kitų praeitį. Svarbu atkreipti dėmesį į tai, kad ši obsesyvi savistaba gali būti siejama su itin vakarietiška, individualistine pažiūra į gyvenimą ir asmenybę.

Alisa Lebow, analizuodama pirmojo asmens dokumentinius filmus (*first person documentary*)², pabrėžia subjektyvumo, tapatybės kategorijų kontekstualumą. Nors personalūs³ filmai yra pagrįsti asmeninėmis patirtimis ir subjektyvumu, kuris leidžia geriau suprasti konkrečią tapatybę, negalime pamiršti, kad tų subjektyvumų egzistuoja tiek pat, kiek yra žmonių. Subjektyvumas viename regione gali būti suprantamas vienaip, kitame – visiškai kitaip, todėl ir jo analizė neišvengiamai tampa skirtinga ar net prieštaringa (Lebow 2011, 4).

Todėl tiek analizuojant filmus, tiek kalbant apie skirtingus požiūrius į tapatybę, svarbu ne įtvirtinti dinamiką, paremtą skirtingumu – „šie daro taip, o šie kitaip“, bet, kaip teigia Yingjin Zhang, kurti dialogą (Zhang 1994, 53). Tačiau tam, kad toks dialogas būtų lygiavertis, būtinas abipusis pripažinimas. Taigi čia galėtume atkreipti

² Alisos Lebow 2008-ųjų metų analizė gilinaisi į žydų tapatybę pirmo asmens dokumentiniuose filmuose, tačiau jos analizuojama teorinė metodologija suteikia stabilų pagrindą ir kituose transkultūrinio kino kontekstuose. Daugiau apie šią prieigą ir dokumentikos žanro raidą šią prieigą ir dokumentikos žanro raidą 3 skyriuje.

³ Darbe pirmojo asmens ir personalūs vartojami sinonimiškai.

dėmesį į subjektyvumą ir veiksnumą bei „autorystę“, kuri irgi yra svarbi tapatybės kūrimo formulė ir metodas, tačiau, istoriškai galime pastebėti, kad kai kurios tapatybės, patirtys ir istorijos turėjo daugiau galimybių būti pripažintos, įtrauktos į viešumą, komunikaciją ir dialogą (Kimmel 2011).

Poststruktūralistinės idėjos paskatino ir moterų individualesnės patirties įrašymą ir pastebėjimą. Kinas šiuo atveju, kaip itin populiari medija tapo vienu pagrindiniu feministinių teorijų vystimosi lauku. Feministinio kino teoretikės, toliau priimdamos ar kritikuodamos kino, kaip teksto analizę, kėlė klausimus apie autorystę, (savi)reprezentaciją ir subjektyvią galimybę konstruoti save ir atskleisti savo subjektyvumą.

1.2 Kinas: lyčių vizija, moterų autorystė ir reprezentacija

Reikia labai kritiškai analizuoti šio tyrimo objektus. Kelti klausimą kaip dažnai moterų sukurti darbai yra analizuojami per socialinės lyties – moteriškosios lyties prizmę ir kodėl tai nutinka. Klausimas kyla, ar tam, kad moteris galų gale galėtų veikti, kurti savo veiksnumą kine, ji privalo tai daryti atskirtyje, aiškiai rodanti savo moteriškumą?

Svarbu atkreipti dėmesį, kad lyties analizė dažnai išskirtinai taikoma moterų atžvilgiu. Kaip pastebi Teresa de Lauretis ir Michaelis Kimmelis, vyrai dažniau yra pristatomi kaip universalūs kūrėjai, jų lytis lieka nematoma ar nesvarbi (de Lauretis 1987; Kimmel 2011, 6). Tuo tarpu moterys nuolat analizuojamos per lyties prizmę – tarsi jų kūryba negalėtų būti universali. Tai atskleidžia struktūrinę nelygybę, kurioje matomumas ir įvardijimas tampa ne pasirinkimu, o būtinybe (Butler 2024, 3). Šis požiūris į moterų kūrybą paskatino platesnius teorinius ieškojimus, kurie atliepia ir su kitomis marginalizuotomis patirimis. Problema atsiranda tada, kai vien genderizuto dvilypio skisrto neužtenka.

1970–1980-ieji buvo ypač svarbūs kuriant subjektyvesnį diskursą – svarbi buvo nebe iliuzionistinė visuma (Ewing 1990), o jos mechanizmai ir fragmentiškumas. Alisa Lebow pabrėžia, kad kartu su subjekto dekonstrukcija kinta ir subjektyvumo samprata – vis dažniau ji suvokiama kaip kontekstų, sąveikų formuojamas reiškiny (Lebow

2008, xv). Toks poslinkis nuo vientiso subjekto prie fragmentuoto, daugiabalsio asmens glaudžiai susijęs su platesniu teoriniu lauku. Jame iškeliamas ne pastovi tapatybė, o jos tapsmas, kuris skatina į realybę žvelgti kaip į tekstą, kurį galima kurti, perkurti ir analizuoti (Derrida 1967).

Poststruktūralistiniu požiūriu, žmonių kuriama medžiaga – įskaitant tekstus ir vaizdus – gali būti laikoma tapatybės išraiška, kurią galima analizuoti ir dekonstruoti (Wang 2011, 1–22). Taigi, imta tyrinėti kiną ne kaip pasyvų veidrodį, bet kaip aktyvią konstrukcijos vietą, kurioje kuriama tapatybė, lytis ir subjektyvumas (Barber 2015, 4). Pasak Siano Barberio, filmai yra glaudžiai susiję su gyvenama tikrove, bet pats filmavimo procesas neišvengiamai iškreipia vaizduojamą subjektą (ten pat, 23), nes į kadrą įsiveržia asmeninės patirtys, socialiniai vaidmenys ir nelygybės struktūros. Kinas, kaip itin populiari medija tapo vienu pagrindiniu feministinių teorijų vystimosi lauku, kadangi jame skleidėsi nelygybės dinamika – kilo reprezentacijos, objektyvizacijos ir poziciškumo klausimų.

Viena svarbesnių teorijų kino kontekste yra Lauros Mulvey žvilgsnio teorija (Mulvey 1975). Mulvey teigimu, pagrindinė filmo užduotis yra suteikti žiūrėjimo malonumą, tačiau filmų kūrimas ir vėliau žiūrėjimas yra paremtas iliuzionistiniais naratyvais. Juose moterys tampa pasyviu vaizdiniu, kuris yra skirtas aktyviam vyrų žvilgsniui – „jų išvaizda užkoduota taip, kad darytų stiprų erotinį poveikį (ten pat, 815,809). Jos mintys akcentuoja, kad filmo kūrimo veiksmas yra subjektyvus ir veikiamas troškimų, tačiau moteriai primestas pasyvumas niekada neleidžia jai pačiai „išgirsti savo balso“ (Shange 1980 cit. iš McNally 2018, 76).

Atsižvelgiant į šią analizę, natūraliai kyla poreikis permąstyti prezentaciją kine ir ieškoti būdų, kaip moterys galėtų būti vaizduojamos ne tik kaip objektai, bet ir kaip sąmoningi, gyvenimą patiriantys subjektai. Pažvelkime į moterų kiną – atskirą kino kategoriją, egzistavusią įvairiuose kontekstuose (Zhang ir Xiao 1998; Cui 2003; Haskell 2005; de Lauretis 1987). Molly Haskell skiria dvi kryptis: *Moters Filmą* (*woman's film*) ir *Moterų Kiną* (*women's cinema*) (Haskell 2005, 21). Su humoru arba pašaipa ji teigia, kad 1930-40-aisiais Holivudo *Moters Filmai* buvo laikomi „muilo opera, <...> soft-core emociniu porno nusivylusiai žmonai“ (ten pat). Tuo tarpu *Moterų*

Kinas buvo formuojamas kaip alternatyvus, moterų autorystei priklausantis kino laukas – priešprieša vyriškai dominuojamai kino pramonei (Johnston 1973 iš Wang 2011, 23).

Mulvey, Haskel ir Johnston išskiria svarbias kino analizės metodologijas, tačiau ir toliau išlieka klausimas: ar šioje pažiūroje dvi lytys yra laikomos viena kitos konkurentėmis ir priešpriešomis? (Kimmel 2011; Jankowiak 2019, 201).

Itin svarbi (feministinio) kino teoretikė Teresa de Lauretis tvirtina, kad kinas yra viena iš „lyties technologijų“, jame rekonstruojama patirtis, iš jo imami tapatybės pavyzdžiai, o reprezentacija kine jau yra tam tikros tapatybės konstrukcija (de Lauretis 1987, 3). Ji akcentuoja, kad „biologinės lyties skirtumai“ apriboja feministinę kritiką, nes moteris susiaurina iki universalios priešpriešos vyrams, todėl sunku pripažinti įvairias ir susikertančias moterų tarp moterų tapatybes. Kyla pavojus, kad feministinė mintis bus apribota dominuojančiais rėmais, užuot leidusi jai tyrinėti radikalesnį, įvairiapusiškesnį *subjektyvumą*, kurį kartu formuoja rasė, socialinė padėtis, kultūra, lytis ir amžius, supratimą (ten pat, 2, 10). Todėl nebūtų galima turėti vieno monolitinio moterų kino žanro, taip pat, kaip nebūtų galima turėti tik monolitinės *Moters* kategorijos. Kritiškai žvelgiant, dvilypis skirstymas nebetenka prasmės, juk būtų sudėtinga ją priešinti kitai lyčiai, kuri irgi nėra monolitinis vienetas.

Tačiau negalime neigti fakto, kad vis dar susiduriama su „režisiere moterimi.“ Ar ši kategorija priskiriama tik dėl biologinės lyties, ar, kaip daugelis feministinio kino teoretikų klausia: yra tam tikras moterų stilius? De Lauretis teigia, kad būtų nereikšminga ieškoti kažkokios atskiros estetikos, svarbiau yra keisti visuomenės pažiūrą/žvilgsnį (*gaze*) į filmą. Jos nuomone režisieriai turėtų savo žiūrovus laikyti moterimis (neskaitant jų biologinės lyties) (de Lauretis 1987, 133-137), tai yra ne tik įtraukti moteris į esamas struktūras, bet ir iš naujo įsivaizduoti šias struktūras, kad jos sukurtų kitokį subjektyvumą, kitokius buvimo pasaulyje būdus.

Paradoksalu ir skaudu, kad postruktūralizmo lauke, kada feministinio kino teoretikės tik pradėjo analizuoti ir atrasti moterišką autorystę, platesniuose postruktūralizmo laukuose „autorius“ buvo naikinamas. Mat dekonstruojant kūrinį postruktūralistiniame kontekste, autorystė neteko savo dominuojančios pozicijos – ją

užėmė skaitytojas. Teksto⁴ autorius tik gamino medžiagą, bet jo/jos subjektyvumas ar patirtis neturėjo reikšmės (Wang 2011, 4-5).

Šio poskyrio įžvalgos tampa svarbios analizuojant savęs filmavimą kaip ne tik asmeninę, bet ir politinę raiškos formą. Tai leidžia suprasti, kodėl moters subjektyvumas kine vis dar reikalauja teorinio matomumo ir kritinio įvardijimo. Tuo labiau, mūsų tyrimo lauke mes įtraukiame ir kitas moteris, kurios atsiranda priešais kamerą kaip subjektai.

2. ŠEIMOS DINAMIKA ŠIUOLAIKINĖJE KINIOJE

Ankstesniame skyriuje apžvelgėme kelis identiteto formavimo principus – kopijavimą, istoriškai ir kultūriškai priskirtus ar priimamus bruožus bei jų kaitą. Išskyrėme ir šeimos instituciją kaip vieną svarbiausių socialinių erdvių, kuriose formuojama asmeninė patirtis. Šiame skyriuje atkreipsime dėmesį į šeimos vaidmenį ir jo kaitą individualizacijos procesą patiriančioje Kinijoje. Šeima čia tampa ne tik viena pagrindinių socializacijos erdvių, bet ir svarbiu rėmu, kuriame vystosi individualus suvokimas apie lytį, vaidmenis, tarpusavio santykių hierarchijas ir asmeninę bei bendruomeninę istoriją (Jankowiak 2002 361-375, 2019 201-209; Yan 2009).

Šeimos santykiai Kinijoje dažnai grindžiami kultūriškai numatytu ir tinkamu lyčių elgesio įvaizdžiu (Jankowiak 2019, 202). Kinijoje lyčių vaidmenys istoriškai buvo glaudžiai siejami su konfucianistine pareigos, paklusnumo ir hierarchinių santykių sistema – sūnišku dorybingumu *xiao* 孝⁵. Šis požiūris buvo ne tik šeimos pagrindas, bet ir visos visuomenės – mat buvo tikima, kad tik turint sveikus ir pagarbius santykius šeimoje, galima formuoti stiprius tarpusavio ryšius su platesne visuomene (Rosemont ir Ames 2008, 1-2). Ši dinamika diktavo patirtis ir lyčių elgseną tiek intymioje aplinkoje,

⁴ Čia vartojama plačiąja prasme – kūrinys.

⁵ Ši sąvoka dažniausiai verčiama kaip sūniškumas arba sūniška dorybė, tačiau atskleidžia ne tik dvasinę atsakomybę, bet ir labai praktišką ir pragmatišką pagarbą vyresniesiems. Sūniškumas arba sūniška dorybė yra svarbi šio tyrimo dalis, nes šioje ideogramoje jau lingvistiškai už koduoti tarpgeneraciniai ryšiai. 孝 sudarytas iš dviejų radikalų: 耂 – mokytojas; vyras su lazda, 子 – vaikas (Rosemont ir Ames 2008, 1).

tiek plačiojoje visuomenėje ir varžė asmenų autonimiškumą (Yu 2019, 18). Mat pagrindinis socialinis vienetas buvo šeima, kurios struktūra buvo paremta bendruomeniškų tarpusavio priklausomybės (*interdependency*) (Markus ir Kitayama 1991) ryšių, kurių centre atsirasdavo vyriška tėvo figūra (Yu 2019, 19), o moters pagrindinė užduotis buvo būti paklusnia, moralia žmona ir vaikų motina (Mann 2000, 89).

Na Li šiuolaikinės Kinijos šeimos analizėje teigia, kad tradiciškai Kinijoje „asmuo, šeima, tauta ir pasaulis susilieja į vientisą visumą“ (Na 2019, 451) ir konfucianistinės sąrangos tikslas buvo vientisumas ir taika ne tik Kinijoje, bet ir pasaulyje. Norėdami sukurti taiką ir gerai valdomą visuomenę, žmonės pirmiausia turi tobulėti patys (修身, *xiū shēn*). Tai prasideda nuo tikrų žinių įgijimo (致知, *zhì zhī*), kurios skatina nuoširdumą (诚意, *chéng yì*), skaidrią širdį (正心, *zhèng xīn*) ir gerą asmeninį charakterį. Kai žmonės tobulėja, jie gali įnešti darnos ir į savo šeimas. Jei šeimos yra vieningos, šalis gali būti gerai valdoma, o tai lemia taiką pasaulyje (ten pat). Tai sudarytų įvaizdį, kad savęs pažinimas⁶ yra svarbus, bet kaip Markus ir Kitayama atkreipia, savęs pažinimas yra svarbus tam, kad „aš“ tvarkingai ir tinkamai įsirašytų į platesnio masto sistemą (Markus ir Kitayama 1991, 228).

Po 1978-ųjų Kinijos visuomenės tyrimai rodė kardinalias permainas – ekonominė raida ir dekoloktyvizacija skatino sparčią urbanizaciją ir individualistines pažiūras, bei atsiskyrimą nuo tradicinių kolektyvinių institucijų (Yan 2009, xix, 58). Ši tendencija kiek keitėsi, po Xi Jinping atėjimo į valdžią 2012-aisiais. Tuo metu išryškėjo vėl didesnis valstybės kišimasis į viešąjį gyvenimą – skatinama sugrįžti prie istoriškai vertintų charakteristikų bei kolektyvinių visuomenės braižų ir institucijų. Kita vertus, ekonominės naudos sumetimais, buvo skatinamas kūrybinis verslumas ir iniciatyvumas įvairiose socialinėse medijose – asmenys įgijo vis daugiau savarankiškumo ir veiksnio save reprezentuoti (Yu 2019, 15).

Šiuolaikiniuose Kinijos visuomenės tyrimuose pastebima, kad konfucianistinės pažiūros į šeimos konstruklą nebėra tokios reikšmingos – modernizacija, urbanizacija

⁶ Ne individualumas!

bei individualizacija smarkiai keičia šeimos konstravimo dinamiką ir šeimos reikšmę apskritai (Jankowiak 2019, 199). Yan Yungxiang teigia, kad pats šeimos konstruktas tampa daugiau individualistinis, subjektyvus ir intymus.⁷ (Yan 2009, xxii-xxiv). Masiška urbanizacija ir asmeninės aspiracijos tiek darbo srityje, tiek pavyzdžiui požiūriuose į santuoką vertė žvelgti į šeimą jau ne tik kaip į pragmatišką socialinės tvarkos vienetą, bet ir kaip į asmeninės užuovėjos ir laimės konstruktą⁸ (Xia ir Zhou, 2003 iš Jankowiak 2019, 203).

Vieno vaiko politika, ilgus dešimtmečius veikusi Kinijoje (1979-2015), taip pat stipriai paveikė požiūrį į lytį ir šeimos struktūrą, giminystės tąsą, tėvų ir vaikų santykius, o kartu ir į dukrų vertinimą šeimoje. (Chu ir Yu, 2010; Jankowiak 2019, 203). Tokios Kinijos šeimos politikos iš esmės pakeitė ir naujai apibrėžė tėvų ir vaikų santykius 21 amžiuje, skatindamos glaudesnę emocinę ryšį, ypač tarp motinų ir dukterų (Evans 2008). Harriet Evans tyrimas parodė, kad miesto motinos vis dažniau teigia, kad norėtų susilaukti dukters, o ne sūnaus, o tai rodo ryškų patriarchalinių vertybių silpnėjimą šiuolaikinėje Kinijoje (Evans 2008). Šie pokyčiai ne tik keitė šeimos narių tarpusavio lūkesčius, bet ir paveikė tai, kaip moterys suvokia save šeimos struktūroje. Atsirado poreikis naujai apibrėžti moters tapatybę ir subjektyvią patirtį – ne vien per tradicinį motinos ar dukros vaidmenį, bet ir per individualų balsą bei emocinį sudėtingumą. Verta pridėti, kad ši įvairi savęs reprezentacija susijusi ir su seksualumu ir kūnu. Vis labiau komercializuotas požiūris į santykius ir santuoką suteikia šiek tiek daugiau galimybių „valdyti“ savo kūną ir intymumą, o ir šeimos kūrimą (Xia ir Zhou, 2003 iš Jankowiak 2019, 203).

Prisimindami ankstesnę diskusiją apie šeimos svarbą tapatybės formavimuisi, galime pastebėti, kad šeima daro įtaką tapatybei ne tik dabartyje, bet ir per savo istoriją.

⁷ Markus ir Kitayama atkreipia dėmesį, kad Kinijoje ir Japonija intymus ryšys tarp tėvų ir vaikų, atsiskleidžiantis per pavyzdžiui bendras maudynes ir panašiai parodo vidinį šeimos intymumą, tačiau šiuo atveju norima daugiau atkreipti dėmesį į tai, kad šeimos vienetas yra mažesnis ir priimami bendri sprendimai yra daugiau asmeniškesni, paremti individualiais poreikiais.

⁸ Kinijos visuomenė yra labai įvairi ir skiriasi požiūriais tiek į individą, tiek į moterų ir vyrų savybes priklausomai nuo žmonių lokacijos, socialinių ir ekonominių galimybių, etniškumo ir kita. Šiame darbe daugiau analizuojama urbanizuotos moters ryšys su jos gimtine, giminės linija ir vyresne karta, kuri vienais atvejais turi kontaktą su vystoma urbanizacija arba ne.

Šeimos narių praeitis yra svarbi tapatybės dalis. Na Li pažymi, kad Kinijoje vis dar vyrauja požiūris, jog „šeimos istorija yra tautos istorija ir atvirkščiai“, tačiau modernėjant visuomenei vis dažniau keliama subjektyvesni, asmeniškesni klausimai apie praeitį (Na 2019, 449). Tokiu būdu atsiranda noras į šeimą ir jos istoriją žvelgti ne vien kaip į dalį didžiųjų metanaratyvų ar sisteminių mechanizmų, bet labiau per individualias, subjektyvias patirtis tarp šeimos narių. Tai kelia iššūkį monolitinei, didingai tautos istorijai ir skatina atkreipti dėmesį į tai, kaip joje atsiskleidžia asmuo (ten tap). Juk jei istorija grindžiama tik didžiaisiais metanaratyvais, individualiai asmenybei juose sunku rasti atsakymus apie individualią asmenybę. Tad kaip kurti individualią sąvastį, jei ji remiasi vien monolitine tautos istorija? Tikriausiai, tada verta šnekinti savo mamas ar močiutes, kad imtume iš jų pavyzdį.

Šeimos dinamika ir joje įsipaišantis kūnas ir subjektyvumas ypač akivaizdus moterų kuriamuose dokumentiniuose filmuose, kuriuos analizuoja Kiki Tianqi Yu. Ji pastebi, kad nors moterys stengiasi iš naujo įrašyti save šeimos rėmuose, kaip daugiau veiksnio ir paties subjektyvumo turinčias asmenybes, jos vis tie yra dukros, kurioms yra svarbi jų šeima, kurios nori individualios tapatybės, tačiau yra smarkiai emociškai susijusios su savo intymia aplinka (Yu 2014 34-36; 2019, 53). Šis moterų bandymas artikuliuoti save šeimos kontekste žymi platesnį siekį įtvirtinti moteriškąją sąmonę bei subjektyvumo raišką šiuolaikinio Kinijos kino erdvėje.

3. MOTERIS KINIJS KINE

Negalime neigti fakto, kad moterys Kinijos kine egzistavo ir buvo įtrauktos į filmų produkciją. Tačiau Shuqin Cui teigia, kad pagrindiniai klausimai susiję su moters vaizdavimu kine yra susiję su nacionaline ideologija ir valstybe. Socializmo metu kurtas kinas, nors ir vaizdavo stiprias moteris ir net grąžino joms kūną bei seksualumą, dažniausiai buvo „nacionalinės traumos bei kolektyvinės atminties projekcija“ (Cui 2003, xi). Šis simbolinis moters vaidmuo kine, dažnai atimantis iš jos subjektyvumą, atliepia ankstesnę analizę. Iš vienos pusės, tai atkartoja kolektyvinį tautos, šeimos ir istorijos naratyvą, kuriame individualus asmuo – o ypač moteris – yra eliminuojamas iš diskurso. Tokiu atveju moterys netenka ne tik savo individualumo kaip žmonės, bet

ir kaip moterys. Prisimenant de Lauretis „lyties technologijų“ (de Lauretis 1987) sampratą bei tai, kad kinas yra viena iš erdvių, kuriose tapatybė yra kuriama ir perkuriama, toks moters vaizdavimas slopina galimybę iš tiesų suprasti, ką reiškia būti moterimi ir išgyventi moterišką patirtį⁹.

Viena pirmųjų kėlusią klausimą apie per binarinę sistemą suskirstytą Kiniją buvo He Yin-Zhen (何殷震 *Héyīn Zhèn*) (1884-1920). Jos tuomet radikalūs tekstai skelbė labai feministines idėjas. Ji suformavo *nannü* 男女 sąvoką. Sunku išversti šį terminą prisimenant, kad He Yin-Zhen jį kūrė jau seniai, tačiau plačiąja prasme galėtume sakyti, kad tai yra – moterys/vyrai, moterys ir vyrai. Jos terminas akcentavo ne tik skirstymą pagal biologinę lytį, tačiau susieja lyčių santykius su platesne laiko, politikos, kultūros ir socialinio gyvenimo dinamika, atskleisdama, kad pasaulis yra iš esmės struktūruotas lyties (Liu 2013, 9-10). Vėlesniais laikotarpiais *nannü* samprata įgavo naujas formas ir interpretacijas, ypač bandant transformuoti lyčių santykius per politinius ir kultūrinius pokyčius.

Skirtingais laikotarpiais, bandyta „išlyginti“ egzistuojančius lyčių nelygumus. Pavyzdžiui Maostinėje Kinijoje buvo skatinama lyčių androginija – lyčių lygybės sumetimais buvo skatinamas lyčių skirtumų naikinimas. Tačiau, Emily Honig akcentuoja, kad šios dalybos buvo vienpusės – keitėsi tik moterys, fiziškai įkūnydamos vyriškas savybes, kad būtų pripažintos darbo atmosferoje. Honig tyrimas atskleidė, kad moterys tik imituodavo „vyriškas“ savybes, o ne stebuklingu būdu įsisavindavo jas (Honig 2002, 255-267). Toks paviršinis prisitaikymas ne tik nepadėjo dekonstruoti lyčių hierarchijos, bet ir dar labiau užgožė moterų subjektyviai patiriamą gyvenimą bei jų savireprezentacijos galimybes.

Tai reiškė, kad jų subjektyvus balsas ir kasdienybės vaizdavimas kine irgi buvo tildomas. Cui Shuqin atkreipia dėmesį į savęs reprezentavimo kine svarbą:

⁹ Turime turėti omenyje, kad filmsuose lygiai taip pat konstruojama ir vyrų tapatybė (Jankowiak 2019; Bao 2019, 295-297), tik vyriškosios lyties tyrimai susiję su socialine lytimi prasidėjo kiek vėliau. Tai pastebėjome ir ankstesnėje analizėje.

„Kadangi moterys jau yra sociokultūrinėse sistemose ir „pagamintos“ diskursyvaus naratyvo, savęs reprezentacija turi ieškoti naujų formų, artikuliuojančių skirtumą nuo normatyvinių konstrukcijų.“ (Cui, 2003, 219-220).

Kinijoje moterų filmai įgavo pagreitį aštuntojo dešimtmečio viduryje, didėjant susidomėjimui feminizmo teorija ir moterų reprezentacija. Buvo keliami klausimai, kaip moterys buvo vaizduojamos anksčiau ir ar yra galimybių pakeisti esamą padėtį. Šiame kontekste, kai Kinijoje kyla susidomėjimas moterų patirties reprezentacija, itin svarbi režisierė Huang Shuqin 黄蜀芹 (*Huáng Shǔqín*), kurios 1987 m. sukurtas vaidybinis filmas *Moteris, Demonas, Žmogus* 人鬼情 (*Rén Guǐ Qíng*)¹⁰ yra svarbus Kinijos kino istorijos etapas, o įtakinga kino kritikė Dai Jinhua jį laiko vieninteliu tikru feministiniu filmu Kinijoje (Dai 1995; 2002).

Filme *Moteris* kalbama apie asmeninę perspektyvą, tapatybę, tačiau svarbiausia, kad visos šios diskusijos apie save kyla iš moters sąmonės ir patirties. Filmą sukėlė susidomėjimą ir tarptautinėje erdvėje – jis pelnė ne vieną tarptautinį kino apdovanojimą (Dai ir Yang 1995, 790; Cui 2003, Dai 1995). Nors beveik iš karto sulaukė pripažinimo feministinio kino terpėje, pati režisierė feminizmo idėjų nežinojo. Jai svarbiausia buvo parodyti žmogiškąją patirtį, susijusią su vyrų ir moterų, darbo ir gyvenimo santykiais, taip pat žmogaus ryšį su savo vidiniu pasauliu ir antgamtiniais pasauliais (Dai ir Yang 1995).

Filmas yra paremtas tikrais operos teatro aktorės Pei Yanling gyvenimo fatais ir patirtimis, ji daugelį metų teatro scenoje vaidino nežemišką būtybę, vyriško lyties vaiduoklį Zhong Kui 鍾馗 (*Zhōng Kuí*). Huang teigia, kad pažintis su Pei Yanling (裴艳玲 *Péi Yànlíng*) režisierėi atnešė daugybę temų – apie moterį vunderkindę teatro pasaulyje, apie labai intelektualios ir talentingos moters vienatvę ir skausmą, taip pat apie poreikį (pačių moterų arba visuomenės primestą) represyvioje visuomenėje maskuotis vyriškomis savybėmis ir „tapti vyru“ (ten pat, 793, 803). Filmą sukelia daug

¹⁰ Nuo čia tiesiog sutrumpinu į tiesiog *Moteris*

emocijų – jame atsispindi visas moterų patiriamas nerimas – slopindamos moteriškumą, jos turi arba sekti visuomenės nustatytais moters vaidmenimis, arba būti pasmerktos savęs išsižadėjimui ir apleidimui (Ye ir Zhu 2012, 196).

Tai yra vienas pavyzdys, bet tuometinės režisierės siekė „perrašyti moterų istoriją, rekonstruoti moterų balsą ir kalbą, ir pertvarkyti moterų erdvę/vietą“ (Wang 2011, 33). Tačiau, ypač po 1990-ųjų, kada Kinijos kino industrija tapo vis labiau transkultūrine, komercine ir siekiančia pelno, vėl sugrįžtama prie plačių naratyvų ir „Kinijos ženklų“ vizualiai atskleistų kino juostose¹¹, kurios sulaukė nežmoniško populiarumo transkultūriniame kontekste (Cui 2003, xv). Buvo sunku įsivaizduoti, kad kinas vėl galėtų vaizduoti paprastų moterų kasdienybę (Wei 2011, 188), o jei ir vaizdavo moteris anot Cui, jos vėl buvo vaizduojamos kaip „vizualinis tautos istorijos žymuo,“ kuris buvo skirtas pasaulio žvilgsniui pamaloninti (Cui 2003, xv).

Kinijos kine moterų sąmonė ilgą laiką buvo formuojama per nacionalinius ir ideologinius naratyvus, atimant iš jų subjektyvumą bei asmeninę patirtį. Nors tam tikrais laikotarpiais atsirado bandymų grąžinti moterims balsą ir vaizduoti jų vidinį pasaulį – kaip Huang Shuqin filme *Moteris, Demonas, Žmogus* – šios pastangos dažnai buvo ribojamos politinių ir kultūrinių lūkesčių. Tai atskleidžia nuolatinę įtampą tarp moters kaip simbolio ir moters kaip mąstančio, jaučiančio subjekto.

4. DOKUMENTIKA: ŽANRO KAITA IR KINIJS DOKUMENTIKOS RAIDA PO 1970-ŲJŲ

¹¹ Tokių režisierių kaip Zhang Yimou ir Chen Kaige ect.

4.1 Pirmo asmens dokumentika

Dokumentinis filmas iš tiesų yra labai sudėtingas žanras. Per daugelį kino egzistavimo metų keitėsi kino fokusai, technologijos ir mados, tad nėra vientiso, laikotarpio, istorijai ar geografiniai pozicijai atspaus apibrėžimo šiam žanrui. Jis visur ir visada būtų kitoks (Nichols 2007, 81). Nepaisant to, tikriausiai mums kaip žiūrovams svarbu žinoti kad tai yra būtent dokumentika, nes ši etiketė sufleruoja, kad tai yra neinscenuota tikrų įvykių, žmonių ir vietų reprezentacija. Dokumentika plačiąja prasme nagrinėja faktinius ir realius klausimus, egzistuojančius už filmo ribų, bei dokumentuoja ar archyvuoja medžiagą (Bordwell ir Thompson 2004, 128; Kuhn ir Westwell 2020, 212).

Istoriškai dokumentika buvo linkusi išlikti objektyvi, nes subjektyvumas buvo laikomas pernelyg emocionalių ar nepatikimų (Lebow 2011, 5). Tačiau ar dokumentika gali būti atsietą nuo kūrėjo patirties, konteksto ir interesų? Ir ar tai iš tiesų yra blogai, jei dokumentinis filmas yra subjektyvus ir jame atsispindi autoriaus požiūris? Fministinio kino teoretikės beveik iš karto priešinosi dokumentikos pretenzijai reprezentuoti subjektyvią tikrovę. Ar iš tiesų galima ją tokią užfiksuoti? Claire Johnston kelia svarbų argumentą, kad siekdamai realybės atvaizdavimo galime įkristi į pasyvaus stebėtojo liūną. O jei moterys nori išreikšti savo subjektyvumą, jos turi ne „rodyti“ tikrovę, o ją analizuoti (Johnston 1973, 37). Avantgardinis kinas buvo tinkamesnis tokiai raiškai, nei dokumentika. Avangardinio kino tradicija linko į eksperimentavimą naujomis formomis ir per jį atsiskleidžiantį aktyvų subjektyvumą (Macdonald 2010, 51, 56).

Scottas Macdonaldas pažymi, kad 1990 – aisiais galima pastebėti avangardinio ir dokumentinio kino technikų derinius, kurie buvo pasitelkiami asmeninėms bei šeimos istorijoms atskleisti (Macdonald 2010, 56). Estetizuoti šeimos nuotraukų montažai, seni vaizdo įrašai, interviu su šeimos nariais ir kasdienybės akimirkos veikė kaip (auto)biografiniai dokumentiniai filmai ir kartu kaip terapinė meditacija – meninė perspektyvos į gyvenimą, save ir traumas išraiška (ten pat). Šie filmai padėjo suprasti pasaulį, apmąstyti asmenines, šeimos bei sisteminės traumas ir kartu tapo savotiška išpažintimi.

Taigi, dokumentinis filmas buvo taip pat susijęs su istorija, tiek asmenine, tiek bendruomenine. Annette Kuhn dokumentiką su autoetnografiniu asmenybės impulsu taip pat vadina „atminties darbu“ arba „atminties tekstu“, kadangi juose atsiskleidžia aktyvus darbas su sava ar kitų atmintimi. Ji primena, kad prisiminimai nėra „gryna“ realybė – jie konstruojami ir performuojami santykyje su kitais (Kuhn 2010, 2). Prisiminimai tampa paveldėti per tam tikrų atsikartojančių ritualų, ar primetamų charakteristikų praktiką ir atkartojimą. Taigi tokia „atminties tekstų“ kūryba atvėrė duris analizuoti tiek savo, tiek artimųjų tapatybę, kuri neišvengiamai paveikiama istorijos.

Pasak Alisos Lebow, *pirmo asmens filmas* yra savęs, artimo šeimos nario, mylimo draugo ar net gyvenamo rajono portretas – esmė ta, kad ekrane rodomi vaizdai perteikia kūrėjo perspektyvą, o patys kūrėjai atvirai pripažįsta savo subjektyvią poziciją (Lebow 2011, 1–5). Kūrėjas apibrėžiamas kaip tiek subjektas, tiek autorius, kurio tapatybė atsiranda per pasakojimo procesą. Tačiau, Trinh T. Minh-ha primena, kad pirmo asmens dokumentikos privalo įtraukti visus subjektyvumus. Jos terminas „kalbėjimas greta“ reiškia situaciją, kai filmų objektai virsta ir filmų subjektais, turinčiais savo balsą (Trinh 1989, 101). Negana to, ji teigia, kad tai nėra tik filmavimo metodas, tai yra gyvenimo būdas, leidžiantis save pozicionuoti pasaulyje (Chen 1992, 87) Be to, jos atmetamas objektyvumo siekis išryškina poetinę reprezentacijos formą, kuri atsisako autoritetingo balso ir remiasi hibridinėmis, netiesinio naratyvo struktūromis (Trinh 1991). Tokia chaotiška estetika dabar taip pat gali būti siejama su naujųjų technologijų vystimusi ir paprastesne prieiga prie lengvos filmavimo aparatūros.

Rankiniai skaitmeniniai fotoaparatai tapo ekranu – įrankiu savistabai, savikritikai ir pasaulio analizavimui (Renov 2004; Yu 2019). Taigi, kamera ir kinas tapo erdve, kurioje kūrėjas galėjo tyrinėti savasties konstravimą. Pasak Renovo, ši „technoanalizė“ virto „savadarbe“ psichoterapija (Renov 2004, 263). Negana to, Renovas taip pat akcentuoja, kad autobiografinis, asmeninis filmas „turi galią sustabdyti ir net pakeisti nenumaldomą laiko tėkmę, tapdamas galingu įrankiu įkyriam praeities tyrinėjimui“ (ten pat, 43). Rankiniai skaitmeniniai fotoaparatai ir kinas tapo galingais savęs pažinimo, savikritikos ir praeities analizės įrankiais, leidžiančiais reflektuoti ir konstruoti asmeninę tapatybę.

Tačiau, prisimenant analizę ankstesniuose skyriuose, svarbu suprasti, kad kameroje atskleisti save gali būti sudėtinga ir iš tiesų vėlgi yra labai performatyvus procesas. Svarbi kino teoretikė Catharine Russel teigia, kad: „Tapatybė nebėra transcendentinis ar esminis „aš“, kuris atsiskleidžia – tai subjektyvumo inscenizacija“ (Russell 1999, 2)

Svarbu suprasti, kad posūkis į subjektyvumą, autobiografiškumą ir asmeniškumą nereiškę savęs garbinimo ar egocentrizmo – tai veikiau buvo pastanga subjektyvų individą įkontekstinti platesnėje sistemoje, istorijoje ir politikoje. Pasaulis buvo stebimas per intymią perspektyvą tam, kad suprastume, kiek ši perspektyva yra veikiamą aplinkos (Yu 2018, 3). Kita vertus, turime apsvarstyti ar turime teisę daryti išvadas apie save remdamiesi kitų gyvenimais? O gal tai neišvengiama, nes visos subjektyvios patirtys yra paveikiamos socialinio gyvenimo?

4.2 Dokumentinio kino raida Kinijoje po 1970-ųjų

Nuo pat kino eros pradžios 19 a. pabaigoje Kinija buvo viena iš tų šalių, kuri be didesnio pasipriešinimo (nepaisant to, kad kino technologijos buvo iš vakarų atėjęs kūrinys) ėmėsi jį kurti (Ye ir Zhu 2012, 2-3). Dokumentinis kinas buvo ypač svarbus, tai buvo vienas pagrindinių būdų pažinti savo tautą. Tačiau, galima pastebėti, čia dokumentika dažnai buvo incenuota, nuasmeninta ir priklausiusi nuo vyriausybės ir didžiųjų kino produkcijos kompanijų, taip pat siejama su naujienų reportažais žiniuose – jie objektyvūs, trumpi ir aiškūs (Ye ir Zhu 2012; Zhang ir Xiao 1998). Tik maždaug nuo 1990-ųjų pastebima nepriklausomų filmų ir režisierių banga – patys iš savo biudžeto, šie kūrėjai pradėjo naują kino istorijos etapą.

Aštuntojo-devintojo dešimtmečių menininkai, užaugę postkultūrinės revoliucijos ir postmaoistinėje aplinkoje, ieškojo naujų tikslų ir idealų, o taip pat naujo požiūrio į tikrovę (ir istoriją!), padėsiančio išsivaduoti iš nusivylimo ankstesne inscenizuota ir **surežisuota tikrove** (Lu 2010, 17-18). Ypač svarbus režisierius šiame kontekste buvo Wu Wenguang 吴文光, nes jo darbai buvo svarbūs vystant naujosios dokumentikos

judėjimą Kinijoje aštuntajame-devintajame dešimtmetyje. Filmas *Klajonės Pekine*¹² 流浪北京 (1990) buvo inovatyvus savo spontanišku ir organišku siliumi. Jame režisierius filmuoja savo draugus – menininkus susiduriančius su sunkia nepriklausomo kūrėjo kasdienybe dideliame mieste (Berry ir Rofel 2010, 5). Jo filmai pasižymi „čia ir dabar“ organišku filmavimo procesu, nepašalintu „nešvarių triukšmų“, neišbaigtais subtitrais – visa tai, kas iš pirmo žvilgsnio atrodytų megėjiška ir neprofesionalu (Reynaud 2010, 157-167).

Tikriausiai viena svarbiausių tokio posūkio priežasčių buvo siekis atsiriboti nuo socialistinio, visuomenės bendrumu pagrįsto ir inscenuoto realizmo „specialios tematikos laidų“ kurios buvo populiarios aštuntajame dešimtmetyje ir anksčiau (Lu 2010, 17). Šiomis pastangomis siekta sukurti daugiau asmeninės ir individualesnės kūrybos erdvę, kuri būtų nukreipta nuo visuomeninių ir istorinių klausimų bei valstybės valdomos televizijos link savirefleksijos ir savianalizės (Robinson 2010, 177-178). Wu Wenguang teigė, kad dokumentinis filmas jam iš pradžių nebuvo toks kasdieniškas, o susijęs su didelėmis trupėmis ir sukonstruotomis kameromis. Rankinės skaitmeninės kameros sukūrimas jam viską pakeitė (Wenguang 2010, 50).

Robinsonas pastebi, kad *Naujosios dokumentikos judėjimo* režisierių tyrimuose galima pastebėti ne tik skirtumą tarp „viešo“ ir „asmeninio“, bet ir tarp vadinamojo „mėgėjiško“ ir „profesionalaus“ kino (Robinson 2010, 178). Mėgėjiška ir pigi kino operatoriaus darbo technika (tiek įrankiai, tiek įgūdžiai) buvo aiškiai pastebima. Pavyzdžiui, šiems filmams būdingas atsitiktinis (arba ne) operatoriaus / režisieriaus pasirodymas prieš kamerą (fiziškai arba balsu) (Yu 2019, 3; Reynaud 2010, 157). Filme *Klajojant Pekine* girdime Wu balsą sklindantį iš už kameros. Tokiu būdu jis įrašo dvi alternatyvias realybes – vieną prieš kamerą ir kitą už jos. Jis tampa tiek filmo subjektu, tiek subjektyviu filmo kūrėju (Reynaud 2010, 167). Tačiau, svarbu atkreipti dėmesį, kad nors šie filmai atrodė neprofesionalūs, jie iš tiesų vis tiek buvo kuriami žmonių, kurie vienaip ar kitaip buvo susiję su pagrindine kino industrija. Lengva kamera 1990-iais dar nebuvo taip lengvai prieinama Kinijoje, tad impulsą kurti tokį meną galėjo sekti

¹² Teksto autorės vertimas.

tik tie, kurie galėjo skolintis aparatūrą iš darboviečių (Wu buvo vienas iš jų) (Robinson 2010; Edwards 2015, 55).

Kiki Tianqi Yu pastebi, kad savireprezentacijos pokytį Kinijos dokumentinio kino kultūroje galima pastebėti 21 a. pradžios moterų pirmojo asmens dokumentiniuose filmuose (Yu 2018; Yu 2014). Šio žanro pradininkės buvo Wang Fen su savo filmu *They Are Not the Only Unhappy Couple* (2000), Yang Lina su *Home Video* (2001) ir kitos kūrėjos. Jos eksperimentavo su nauja dokumentinio kino kalba, siekdamos išreikšti savo subjektyvumą. Skirtingai nei daugelis kitų dokumentinių filmų, dažniausiai kuriamų vyrų režisierių, šie filmai pabrėžė asmeninę viziją, atsiskleidžiančią per intymių ir šeimos erdvių vaizdavimą. Tokia pasirinkta strategija – rodyti asmeninį gyvenimą – buvo iššūkis ir derėjimosi procesas su vis dar vyraujančia patriarchaline sistema tiek kino industrijoje, tiek šeimoje (Yu 2014, 23). Kitaip tariant, tai buvo veiksmas, kuriuo jos įgijo teisę ir leidimą (iš savęs) pasinaudoti (savi)reprezentacijos galia ir įkūnyti save bei savo patirtį fotoaparate.

Šiuolaikinėje Kinijoje vis daugiau moterų dokumentininkų kuria filmus savo lėšomis, vengdamos bet kokios priklausomybės nuo valstybės institucijų. Siekdamos išvengti cenzūros, jos dažnai neteikia savo kūrinių oficialiam vertinimui, žinodamos, kad jų tematikos – dažnai susijusios su socialinėmis problemomis, lyčių nelygybe ar asmeninėmis istorijomis – greičiausiai būtų apribotos ar visiškai uždraustos (Wang 2011; Yu 2014). Dėl to šios režisierės dažniausiai skleidžia savo darbus tarptautinėse platformose arba rodo juos mažose, nepriklausomose kino erdvėse, dažnai užsienyje (Berry & Rofel, 2010). Ši padėtis kelia liūdesį – nors moterys kalba, dalijasi autentiškais pasakojimais, jų balsai lieka ne iki galo išgirsti gimtinėje.

METODOLOGIJA

Vienas iš svarbiausių šio tyrimo metodologinių uždavinių – tinkamas analizės šaltinių pasirinkimas, kuris leistų atskleisti moteriškojo subjektyvumo, atminties ir savęs kaitos raišką dokumentinio kino terpėje. Kaip parodyta ankstesniuose skyriuose, pirmo asmens dokumentinio kino žanras pasižymi itin didele įvairove bei interpretaciniu takumu – nėra vieno aiškaus kriterijaus, apibrėžiančio šio žanro ribas.

Atsižvelgiant į šiuos tyrimo klausimus, atrankos kriterijai buvo orientuoti į moterų kurtus pirmo asmens dokumentinius filmus, kuriuose vizualiai ir naratyviškai tyrinėjami intersubjektyvūs santykiai tarp moterų iš skirtingų kartų, bei jų istorinė patirtis.

Wu Wenguang yra vienas iš diletantiškų dokumentinių filmų pradininkų Kinijoje, bei vienas iš *Caochangdi kūrybinės dirbtuvės* (草场地工作站 *Cǎochǎngdì Gōngzuòzhàn*) įkūrėjų. Ši erdvė, kurią jis sukūrė kartu su savo tuometine partnere Wen Hui 文慧 (viena iš analizės režisierių), buvo skirta šuolaikinio šokio, teatro pasirodymams, bei dokumentinių filmų peržiūroms bei projektams. Wu iniciatyva 2010 metais pradėtas *Liaudies Atminties Projektas* (民间记忆计划 *Mínjiān Jìyì Jìhuà*). Šiuo projektu buvo siekiama sukurti įvairius tekstinius ir vaizdinius įrašus apie istorinę kaimo gyventojų patirtį, ypač per badą *Didžiojo Šuolio* (大跃进 *Dà Yuè Jìn*) metu (1959-1961) (Zito 2015).

Patyrę režisieriai bei naujokai buvo kviečiami važiuoti į savo gimtuosius kaimus ir apklausti ten gyvenančius senolius. Taigi, šis projektas jau yra tarpgeneracinio pokalbio pradžia. Atlikus analizę apie šio projekto dalyvius identifikuojau, jog Wen Hui ir Zhang Mengqi 章梦奇 yra kartinės šio projekto dalyvės ir autorės.

Filmų paieška vyko internetinėje erdvėje, Wen Hui filmus pavyko rasti Youtube platformoje ir oficialiame *Liaudies Atminties Projekto*¹³ puslapyje. Analizei pasirinkti du režisierės filmai: *Klausantis Trečiosios Močiutės Pasakojimų* (2012) ir *Šokant su Trečiaja Močiute* (2015). Juos Wen Hui nufilmavo, kai praleido dešimt dienų su savo atsiskyrusia Trečiaja Močiute¹⁴ Su Meiling (filme rašmenys nepateikti), Junano (云南 *Yúnnán*) kaime (Yu 2020, 25-26; Zhang 2020, 11).

¹³ Daugiau apie projekta: <https://thefolkmemoryproject.org/>

¹⁴ Trečioji Močiutė kinų giminystėje yra trečiojo senelio žmona. O trečiasis senelis čia reiškia senelio antrąjį broį (Yu 2020, 28).

Daug Kinijos dokumentinių filmų yra saugomi *Kinijos Nepriklausomų Filmų Archyve*¹⁵ (Niukastlas, JK). Šio archyvo darbuotojų pagalba pavyko susisiekti su Zhang Mengqi, kuri skyrė man prieigą prie visų jos *Asmens Portreto* (2011-2023) serijos filmų. Ši serija sudaryta iš vienuolikos filmų, kurie visi (išskyrus pirmąjį) susiję su Zhang tėvo gimtine. Šis kaimas Zhang vadinamas 47KM, kadangi yra tiek nutolęs nuo Sudžou (隨州 *Suizhōu*) miesto Hubėjaus (湖北省 *Húběi shěng*) provincijoje. Analizėje visi serijos filmai išsamiai neanalizuojami. Svarbiausias yra pirmasis serijos filmas *Portretas su trimis moterimis*. Kiti serijos filmai fokusuojasi į 47KM kaimo gyventojus, juose pastebimas gilėjantis ryšys tarp autorės ir kaimo gyventojų. Pirmasis serijos filmas yra pagrindinis analizės objektas. Režisierė buvo kviečiama pokalbiui, tačiau dėl labai užimto tvarkaraščio atsisakė jame dalyvauti. Tačiau, išreiškė džiaugsmą, kad jos filmai yra analizuojami akademiniam lauke ir sulaukia dėmesio.

Wen Hui ir Zhang Mengqi pagal savo išsilavinimą yra šokėjos ir jų judesio išmanymas iš esmės formuoja jų požiūrį į filmo kūrimą bei santykius su aplinka. Jų dokumentiniuose filmuose kūnas tampa ne tik išraiškos priemone, bet ir atminties, pasipriešinimo ir pasakojimo vieta. Visgi, abiejų menininkių dokumentacija skirtinga, net naudojant panašius rėmus.

Filmų analizėje reikšmingu teoriniu pagrindu tampa Annettos Kuhn „atminties darbo“ terminologija. Ji leidžia analizuoti, kaip subjektyvi atmintis, ypač išgyventa (ir išgyvenama) per šeimos ir kultūrinių atminčių filtrus, įgauna vizualinę formą (Kuhn 2000, 2010). Kuhn teigia, kad atmintis niekada nėra tikslus atspindys, o kūrybiškai perkonstruojama, dažnai traumuota ar fragmentiška, kurią galima suprasti tik per tam tikrą refleksyvią analizę. Tokios atminties vizualizacija dažnai tampa savotišku subjektyvumo performansu, o dokumentinis kinas – terapine erdve (Kuhn 2000, 2010; Renov 2004, 2008).

Analizuojant filmus taip pat remiamasi Trinh T. Minh-ha teorijomis apie moteriškąjį subjektyvumą, pozicionavimą ir reprezentacijos kritiką. Trinh iškelia klausimą ne tik ką rodyti, bet ir kaip rodyti – jos siūlomas dekonstrukcinis požiūris

¹⁵Daugiau apie archyvą : <https://www.chinaindiefilm.org/>

„kalbėjimas greta“, leidžia vertinti kinematografinę raišką kaip formą pasipriešinti kanoninėms (vyrų, Vakarų) žiūros praktikoms, siūlant daugiasluoksnį, fragmentuotą, bet politiškai aktyvų moters žvilgsnį (Trinh 1989, 1999). Sianas Barberis teigia, kad filmai yra ir socialiniai, ir meniniai objektai, todėl juos būtina analizuoti plačiame kontekste, tačiau vis tiek kaip meno kūrinius – kreipiant dėmesį į jų estetiką ir į tekstualumą (Barber 2015, 28–50).

Šiuos teorinius pagrindus naudinga taikyti analizuojant pasirinktas režisieres. Wen Hui filmuose *Klausantis Trečiosios Močiutės Pasakojimų* (2012) ir *Šokant su Trečiąja Močiute* (2015) abiejų moterų kūnai „kalba gretą“ vienas kitos atverdami tarpgeneracinį dialogą.

Zhang Mengqi filmas *Asmens portretas su trimis moterimis* (2011), išryškina režisierės motinos liniją – nuo močiutės iki motinos ir jos pačios – kaip simbolinį ir vizualinį atminties lauką. Čia aiškiai atsiskleidžia tiek „atminties darbo“ principai (filmuose gausu archyvinių, ritualinių ir dialoginių elementų), tiek savęs filmavimo praktikos, kur autorė ne tik dokumentuoja, bet ir įrašo save kaip subjektyvią pasakotoją.

Taigi, pasirinkti filmai analizuojami kaip atminties darbo laukai, kuriuose vyksta subjektyvumo formavimas, savęs reprezentacijos ir kartų tarpusavio ryšių vizualizavimas, pasitelkiant savirefleksiją, dialogą, o taip pat eksperimentines kino formas.

5. ZHANG MENGQI PORTRETAS SU TRIMIS MOTERIMIS

Šiame skyriuje analizuojami Zhang Mengqi dokumentiniai filmai, ypač jos tęstinė *Asmens Portreto* serija, kurioje asmeninė atmintis, paveldėtas skausmas ir moteriškasis subjektyvumas susikerta per įkūnytą ir performatyvų filmavimą. Zhang meditacinis ir lėtas filmo montažas atsisako tiesinio naratyvo, tačiau taip sujungia praeities atsiminimus ir naujų patirčių kūrimą.

Kaip aprašyta metodologijos skyriuje, Zhang kūryba nagrinėjama remiantis Siano Barberio požiūriu į filmą kaip meno kūrinį ir socialinį tekstą (Barber 2015 3-4,

61-64; 67-68), bei Annette Kuhn sąvoka „atminties darbas“ (Kuhn 2000, 2010), kuri atmintį traktuoja ne kaip tiesioginį prisiminimą, o kaip rekonstrukcijos ir prasių kūrimo procesą net dabartyje. Šis požiūris sutinka su nuolat kintančia ir kuriama tapatybe, kuri be abejo yra paveikia praeities diskursų. Analizė papildoma Trinh T. Minh-ha teorija apie hibridines estetikas ir kūrybiškumą, bei jos kritika dokumentikos autoritetui (Trinh 1991; Chen 1992). Šie teoriniai pjūviai padeda pažvelgti į šiuos filmus kaip į raiškos objektus, kurie atskleidžia subjektyvią asmens kaitą veikiamą prisiminimų ir dabartyje konstruojamų pasakojimų.

Šis skyrius padalintas į du poskyrius. Pirmajame pabrėžiama, kaip dokumentinis filmas tampa subjektyvios tapatybės (re)konstravimo erdve, atveriančia derybų lauką tiek kūrėjai, tiek jos vaizduojamiems subjektams. Antrojoje pabrėžiama tai, kad moters kūnas tampa kartų atminties nešėju ir vieta, kurioje priešinamasi paveldėtiems istorijos ir mąstymo modeliams.

Zhang Mengqi (gim. 1987) 2008-aisiais baigė Kinijos Minzu universiteto šokių akademiją, tačiau po kelių performansų pasirodymų ji pasisuko į dokumentinio filmo kūrimą. Šiuo metu ji vis dar yra viena pagrindinių *Caochangdi kūrybinės dirbtuvės* choreografių ir dokumentinio kino kūrėjų. Ji toliau aktyviai papildė *Asmens portreto* serijos filmus. *Asmens portretas su trimis moterimis* yra jos performansų tęsinys, tačiau pirmasis jos pilnametražis dokumentinis filmas, kuris pradėjo ilgą filmavimo karjerą.

Kinijos kino cenzūros sistema yra daugiasluoksnė. Oficialiai filmai turi gauti leidimą iš Valstybinės kino administracijos. Tačiau nepriklausomi kino kūrėjai dažnai dirba "pilkojoje zonoje" – nekurdami aiškiai politiškai jautraus turinio, bet ir neidami per oficialią leidimų sistemą. Jie rodo savo filmus meno festivaliuose, universitetuose ir privačiose erdvėse (Berry ir Rofel 2010, 6; The Spectator 2022).

Zhang Mengqi kūryba, kaip ir daugelio nepriklausomų dokumentininkų, egzistuoja savotiškoje "pilkojoje zonoje". Jos filmai nėra tiesiogiai politiniai, tačiau jų intymumas ir subjektyvumas prieštarauja valstybės propaguojamam kolektyviniam naratyvui. Būtent dėl to Zhang, kaip ir kiti nepriklausomi kino kūrėjai, dažniausiai rodo

savo filmus užsienio festivaliuose arba mažose meno erdvėse Kinijoje, o ne plačiuose komerciniuose tinkluose.

Autoportretas su trimis moterimis (2010) – tai debiutinis Zhang Mengqi ilgametražis dokumentinis filmas, tačiau ir jos performansų tęsinys. Jame ji kruopščiai nagrinėja savo šeimos santykius. Būdama 23-ejų Zhang, tik ką baigusi studijas ir įgijusi šokėjos išsilavinimą, grįžo gyventi pas motiną ir močiutę. Filme gilinamasi į sudėtingą jų bendrą šeimyninį gyvenimą, išryškinant kartų įtampą ir lūkesčius, susijusius su moteryste, meile ir santuoka. Per atvirus pokalbius ir išraiškingą choreografiją Zhang naudoja savo kūną kaip drobę. Ši dokumentinio filmo ir šokio sintezė sukuria jaudinantį pasakojimą apie tapatybę, atmintį ir tylią naštą, perduodamą iš kartos į kartą.

5.1 Zhang Mengqi: savęs konstrukcija, asmenybės derybos ir įkūnyta atmintis

Kaip pats dokumentinio filmo kūrimo procesas tampa erdve, kurioje vyksta derybos dėl moterų subjektyvumo ir tapatybės tarp skirtingų kartų? Šis ryšys tarp kartų Zhang Mengqi filme *Asmens portretas su trimis moterimis* atsiskleidžia per intymią, fragmentišką, bet giliai asmeninę filmuotą medžiagą. Intymūs pasakojimai, kuriuos girdime ekrane, nėra vien tik liudijimai apie praeitį – jie neišvengiamai veikia dabarties konstrukciją, formuoja subjektyvų „aš“. Kyla klausimas: ar šie pasakojimai yra jau internalizuoti, paveldėti iš kartos į kartą? Ir jei taip – ar atsiranda aktyvių būdų mesti iššūkį šiems priskirtiems tapatybės bruožams, ar primestiems likimams?

Filmas prasideda pilka studijos erdve, kurioje Zhang vilki naminiais drabužiais. Šis paprastas vaizdas netrukus keičiasi – kamera fokusuojasi į jos viršun iškeltas pėdas. Už kadro girdime jos balsą: „tai pirmasis mano filmas, mano kūrinys“. Nepaisant išreikšto noro kurti, ji svarsto: „kodėl noriu kurti apie save?“ Šis savęs klausinėjimas tampa pasikartojančiu motyvu: „ar mano gyvenimas bus toks kaip daugelio? kas aš iš tiesų esu?“ Ir bene svarbiausias jos klausimas: „kodėl visa nufilmuota medžiaga yra jų – trijų moterų – vaizdai?“

Zhang pasitelkia kamerą kaip refleksyvią erdvę, per kurią analizuoja savo asmenybę (Renov 2004). Kamera tampa ne tik dokumentavimo priemone, bet ir veidrodžiu, padedančiu konstruoti ir suprasti savastį. Negana kameros, kuri tampa

jungties ir atskirties įrankiu, ji išnaudoja elementus – šokį, judesį, vizualinį ritmą – kaip atotrūkio nuo motinos ir močiutės ženklus. Tokiu būdu atsiranda subjektyvios galios pozicija: kalbėti garsiau, veikti drąsiau.

Svarbu paminėti, kad Kinijos dokumentinio kino tradicijoje, ypač po 1990-ųjų, atsirado vadinamasis "naujasis dokumentinis judėjimas", kuriame režisieriai vis dažniau naudojo subjektyvų požiūrį ir asmeninę refleksiją, priešingai nei ankstesnė valstybės kontroliuojama propagandinė dokumentika (Berry ir Rofel 2010; Robinson 2010). Zhang Mengqi priklauso jaunesniajai kartai kūrėjų, kurie toliau plėtoja šią tradiciją, bet dar stipriau akcentuoja asmeninius išgyvenimus.

Vienas ryškiausių momentų filme – scena, kur Zhang stovi tarpduryje, filmuodama savo močiutę besiginčijančią su seneliu, motina kviečia Zhang vidun. Seneliui nepatinka, kad ji filmuoja, bet Zhang pakelia balsą ir sako, jog tai daro todėl, kad jai rūpi. Po šios akimirkos ji savęs klausia -- ar kada nors anksčiau yra taip kalbėjusi su šeima? Tai primena tą dorybingo vaiko struktūrą, kurioje kelti balsą prieš vyresnius kelia sumaištį (Rosemont ir Ames, 2008; Jankowiak 2019, 208-209). Jos pagrindinis klausimas yra, ar ji iš tiesų gali paveikti jų santykius? Tačiau greitai supranta: tai jų, ne jos užduotis. Kamera ir filmavimas čia veikia kaip įrankis – ne tik dokumentuoti, bet ir analizuoti save. Filmavimas tampa būdu kurti visumą, net jei tik iliuzinę, mat jos klausimai keliami jau po filmavimo proceso, tada, kai ji montuoja savo filmą.

Trinh Minh-ha primena, kad net dokumentiniai filmai negali rodyti tiesos, kuri nėra konstruota (Trinh 1991). Todėl Zhang – net jei siekia per filmą save suprasti – neišvengiamai dirba su medžiaga, ją montuoja, formuoja, ir tuo pačiu ją konstruoja. Jos kūrybos procesas – ne linijinis, bet estetiškai hibridiškas. Trinh (1989), Lebow (2011) teigia, kad autoetnografiniai filmai negali reprezentuoti vientisumo, nes mūsų tapatybė nuolat kinta. Tai filme išreiškiama šokinėjimu laike, besikeičiančiais pasakojimo centrais – kartais jais tampa motina, kartais močiutė, kartais pati Zhang.

Alisa Lebow šį požiūrį vadina „pirmo asmens daugiskaita“ (Lebow 2011). Toks kūrimo būdas neatsieja savęs nuo kito, todėl Zhang filmas tampa kolektyvine savianalize. Trys moterys ne tik papildo viena kitos istorijas, bet ir tampa viena kitos

subjektyvumo atspindžiais. Ši daugiskaita pabrėžia, kad autobiografinis impulsas niekada neegzistuoja izoliuotai – jis susijęs su šeima, bendruomene, kultūra.

Zhang filme kelia klausimą: kodėl jame jų – trijų moterų kadrai? Tačiau atsakymas slypi tame, kad kamera yra jos rankose – ji pasirenka, kur ją nukreipti. Nuo pat pradžių ji sako: jos kraujas – motinos kraujas. Motinos kraujas – močiutės kraujas. Toks gilus biologinis susisaistymas implikuoja: jei nori atrasti save, pirmiausia turi pažinti jas – ir galbūt pasipriešinti. Kinijos individualizacijos metu keičiasi požiūris ir į šeimą, ir į kūną. 20 amžiaus pabaigoje masiška urbanizacija ir asmeninės aspiracijos tiek darbo srityje, tiek pavyzdžiui požiūriuose į santuoką vertė žvelgti į šeimą jau ne tik kaip į pragmatišką socialinės tvarkos vienetą, bet ir kaip į asmeninės užuovėjos ir laimės konstruklą (Xia ir Zhou, 2003 iš Jankowiak 2019, 203). Tai iš esmės keitė ir požiūrį į asmenybę, ne tik kaip tik šeimos konstrukto vienetą, bet ir kaip į autonomišką subjektą. Tad Zhang augusi ir gyvenanti laisvesniame kontekste domisi kitokia motinos ir močiutės praeitimi.

Svarbu ir tai, kad Zhang, būdama režisierė ir šeimos nare, komplikuoja autorystės ir objektyvumo ribas. Kamera – artima, bet ne nematoma – tampa tarpininke. Zhang siunčia kamerą mamai, kuri filmuoja savo pačios pasakojimus. Zhang nuostabai ji randa motinos filmuotus įrašus – centre jos močiutė. Viena įrašė močiutė pasakoja apie nelaimingą santuoką – kamera fiksuoja jos skausmą. Močiutė pasakoja, kokia ji nelaiminga buvo savo vyro namuose su jo šeima. Zhang sako nesitikėjusi pamatyti tokios medžiagos. Šie kadrai yra panaudoti galutiniame filme, tačiau, svarbu pastebėti, kad žiūrovai negirdi močiutės pasakojimo, jie girdi ant viršaus įrašytą Zhang atpasakojimą ir kaip močiutės istorija smarkiai ją paveikė. Tai tampa savotišku šios istorijos apropiacijos aktu, mat žiūrovai iš tiesų ir nesužino tikslios istorijos¹⁶. Balsas, kurio siekiama klausyti, yra nutildomas.

Tiek Trinh (1991) tiek Lebow (2011) pabrėžia, kad mes negalime ignoruoti fakto, kad subjektyvi autoriaus sąmonė ir nuomonė vienaip ar kitaip atsiskleis jų kūriniuose.

¹⁶ Filmo fone labai tyliai išgirstamas močiutės pasakojimas, tačiau jį užgožia Zhang įrašas. Močiutės pasakojimas nepateiktas subtitruose.

Tačiau, kaip tęsia Trinh, svarbu yra „šnekėti greta" ir dalintis subjektyvumo lauku kartu (Trinh 1989, 101; Chen 1992, 87). Kita vertus, filme aiškiai juntamas Zhang noras būti šio filmo centre. Nuo pat pradžių ji sako, kad tai yra jos kūrinys, jos dalis.

Filme reflektuojama ir apie savęs pažinimą Kinijos kontekste. Kaip analizuota ankstesniuose skyriuose, savęs tyrimas buvo svarbus Kinijoje kaip harmonijos palaikymo priemonė (Na 2019, 451). Vienoje iš scenų Zhang prisimena paauglystėje įvykusį epizodą. Motina, pagavusi ją kalbant su jai patikusiu vaikinui, privertė parašyti „ataskaitą". Motina – mokytoja – teigia, kad tai buvo įprasta savianalizės praktika švietimo sistemoje, o taip pat kai ji buvo jaunesnė. Ataskaitų praktika yra giliai įsitvirtinusi Kinijos švietimo ir politinėje sistemoje, ypač Mao laikotarpiu. Tai savikritikos forma, reikalaujanti prisipažinti savo klaidas ir pažadėti pasitaisyti. Šis metodas buvo plačiai naudojamas politiniame perauklėjime ir mokyklose kaip disciplinos įrankis. Net post-Mao eroje ši praktika išliko švietimo sistemoje, tapdama kultūrinio paveldo dalimi, kuri perduodama iš kartos į kartą (Xu ir Zhan 2024).

Zhang šioje ataskaitoje atsiprašinėja ir pažada, kad vyras daugiau niekada netaps jų atskirties priežastimi. Šį epizodą atliepia kitas prisiminimas filme. Mes susipažįstame su Zhang mamos istorija, kad nors ir ištėkėjo iš meilės, jos mama buvo prieš jos vedyboms, kadangi jos būsimas vyras buvo iš žemesnės socialinės klasės. Kinijoje, ypač Zhang močiutės laikais, šeima vis dar buvo laikoma svarbiu pragmatiniu vienetu, atnešančiu finansinį stabilumą, tad kuriant šeimas, buvo atsižvelgiama į galimų jaunikių socialinę klasę ir padėtį (Jankowiak 2019, Yan 2009). Tačiau, net ir įvykus vedyboms, Zhang mama netrkus po to kai susilaukė dukros išsiskyrė. Tai privertė jos motiną ieškoti geresnių sąlygų sau ir dukrai, tad ji išsikraustė dirbti į Hainaną 海南, palikdama dukrą močiutei.

Zhang aiškiai ieško būdų suprasti save per savo mylimų moterų skausmą ir patirtis, reflektuodama, ką paveldėjo ir ką gali keisti. Svarbu pastebėti, kad net šis „ataskaitos" rašymas, įstrigęs Zhang atmintyje, dabartyje įgauna kitokią formą.

Filmo žiūrovas nukreipiamas ant scenos, kur Zhang atpasakoja šią ataskaitos istoriją, tačiau savaip, įtraukdama savo dabartinę patirtį, nuomonę ir nusivylimą: „kodėl mane vertė rašyti šią ataskaitą?" Zhang ant scenos raudonu markeriu perrašinėja savo

ataskaitos laišką ant savo nuogo kūno. Šis pasirodymas ir filmas fiksuojantis jį, Annetos Kuhn (2007, 2010) terminologija galėtų tapti „atminties tekstu," mat jame analizuojama ir rekonstruojama paveldėta atmintis, o taip pat ir analizuojamas objektas – rašytinė ataskaita. Zhang motinai toks ataskaitų rašymas buvo įprastas, tačiau pačiai Zhang kėlė gėdą, pasipriešinimą ir tylų norą perrašyti paveldėtą disciplinos naratyvą.

Kamera – Zhang įrankis, tačiau motinos pasirinkimas prisidėti prie kūrimo rodo ir jos norą analizuoti, permąstyti istoriją. Filme ji kalba apie santuoką, teigdama, kad jos dukra turėtų būti mylima tokia, kokia yra. Santykis su kita lytimi šiame filme tampa viena centrinių įtampų – tiek Zhang motina, tiek močiutė išgyveno nelaimingas santuokas. Tai – viena iš priežasčių, kodėl Zhang sako niekada nenorinti būti kaip jos motina. Tačiau, vienas paskutinių filmų kadru vėl grįžta prie Zhang pėdų. Ji žaismingai krutindama savo kojų pirštus teigia, *kad jie yra sumesti gyventi kartu, tačiau, jie visi laiko tekmeje keičiasi*.

Zhang Mengqi filme kūnas tampa ne tik atminties nešėju, bet ir pasipriešinimo paveldėtoms tapatybėms erdve. Ieškodama savo motinos ir močiutės „kraujo" savyje, ji tiesiogiai sako: „noriu savo kūne ieškoti ryšio tarp manęs ir mamos“. Tokia formuluotė pažymi jos norą suprasti, kaip paveldėjimas – ne tik biologinis, bet ir kultūrinis – įkūnijamas dabartyje.

Šokis – neatsiejama Zhang savęs kūrimo priemonė – tampa ambivalentiška: tai ir motinos primestas kelias, ir savarankiškai perimta išraiškos forma. Ji teigia, kad pradėjo šokti dėl to, kad to norėjo jos mama. Zhang buvo tarsi jos neišsipildžiusių svajonių tąsa. Zhang reflektuoja save kaip „motinos dublerę" – tarsi neišsipildžiusios menininkės viltį, perrašytą dukters kūne (1 pav.). Tačiau būtent šis kūnas – filmuojamas ir šokantis – virsta paveldėtos atminties bei pasipriešinimo paviršiumi. Kūnas čia ne tik prisitaiko – jis priešinasi, jis įrašo. Kamera tampa įrankiu ne pasyvumui, bet aktyviai savasties artikuliacijai. Galbūt tai galima sieti su Trinh Minh-ha (1989) „kalbėjimo greta" mintimi, tačiau čia kūnas kaip dar vienas subjektas kalba greta praeities istorijų, kurias Zhang tarsi nesąmoningai priimė iš motinos ir močiutės.



Paveikslėlis 1 Zhang su mama, Asmeninis portretas su trimis moterimis, 2011

Šokio tradicija Kinijoje patyrė dideles transformacijas per 20 amžių. Po 1949 m. revoliucijos šokis buvo naudojamas kaip politinės propagandos įrankis (Wen 2013, 133), o po Kultūrinės revoliucijos (1966-1976) pradėjo atsigauti tradicinis ir eksperimentinis šokis (Zhang 2013, 17-28). Zhang priklauso kartai, kuri galėjo eksperimentuoti su šiuolaikiniu šoku kaip saviraiškos forma, tačiau tuo pat metu paveldėjo savo šeimos kartų atmintį, susijusią su ankstesniais laikotarpiais.

Itin iškalbingas Zhang plėtojamas epizodas apie liemenėles, jos tampa moteriškos atminties simboliu. Zhang pradeda pokalbį su močiute, kuri prisimena, kad jaunystėje pilna krūtinė buvo gėda – merginos ją slėpė, rišo, kad atrodytų plokščiau. Su šia tema, mes susipažinome jau anksčiau, Kinijoje buvo pastebimas tas androgoniškumo siekis plačiajame diskurse (Honig 2002). Motina ir močiutė prisimena liemenėlių išpaudus kitų moterų nugarose. Tačiau faktą, jog Zhang turėtų pradėti dėvėti liemenėlę pirmiausia pastebi ne jos mama, o draugės mama. Taip subtiliai atskleidžiama, kad nepaisant švelnėjančių tėvų-vaikų santykių, ypač po vieno vaiko politikos eros, augant Zhang – intymumas ir kūniškumas lieka šeimoje nutylėtomis temomis. Tik dabar, jau įgavusi distanciją ir savarankiškumą, Zhang gali klausti ir kelti šiuos klausimus.

Moters kūno suvokimas Kinijoje keitėsi per skirtingus istorinius laikotarpius. Mao eroje buvo propaguojamas androginiškumas – moteris turėjo būti stipri, darbininkė, su "geležinėmis" savybėmis (Honig 2002, 255). Po reformų laikotarpio (po 1978 m.) vėl atsirado labiau tradicinis moteriškumo suvokimas, tačiau kartu ir naujos įtampos,

susijusios su Vakarų kultūros įtaka ir besiformuojančiomis vartotojiškomis tapatybėmis (Yu 2019, 15). Zhang priklauso "vieno vaiko politikos" kartai (1979-2015), kuri augo tarp šių įvairių moteriškumo sampratų.

Šioje analizėje pasitelktinas Annette Kuhn (2007, 2010) „atminties darbo“ konceptas, kuris teigia, kad atminties performansai vyksta ne tik tekstuose ar pasakojimuose, bet ir vizualinėse medijose, ritualuose, veiksmuose -- jų metu peržengiamos ribos tarp viešo, privataus ir asmeninio. Vienas iš pagrindinių tokių atminties performansų – Zhang pasirodymas scenoje, kur jos mamos pasakojama gimimo istorija projektuojama tiesiai ant Zhang šokančio kūno (2 pav.). Tai ne tik metafora – tai literalus gimimo naratyvo įkūnijimas: motinos atmintis materializuojasi dukters kūne, o dukra perima ją ne tik kaip paveldą, bet ir kaip saviraiškos lauką. Ji įgauna daugiau veiksnio pasakoti savo pačios gimimo istoriją. Tai ne tik jos mamos patirtis, bet ir pačios Zhang.



Paveikslėlis 2 Zhang motinos projekcija, Asmens portretas su trimis mterimis, 2011

Tai – aiški jos pozicija: mano kūnas nėra tik dubleris, jis yra subjektas. Ji pati pasirenka įrašyti, projektuoti, rodyti. Tai tampa savarankiškumo deklaracija.

Filme šis daugialypis filmavimo procesas -- kai filmuojama jau nufilmuota medžiaga, stebimas vaizdas veidrodyje, ar kamera fiksuoja refleksiją -- sukuria savianalizės spiralę. Tai rezonuoja su Renovo mintimi apie obsesyvią savistabą -- čia analizuojama ne tik savastis, bet ir jos analizės procesas. Kūnas stebi kūną, kamera žiūri į kamerą.

Kaip teigia Catherine Russell, autobiografinis filmas tampa etnografiniu, kai kūrėjas reflektuoja savo poziciškumą – supranta savo santykį su aplinka, kultūra, šeima (Russell 1999, 2–4). Būtent čia pasireiškia Zhang subjektyvumo performatyvumas (ten pat, 2): jos laisvė išreikšti save kūnu, kuris šoka, lankstosi, virsta nauja būtybe – paskutinėje scenoje, kur ji susilenkia per juosmenį ir apkabina savo kojas. Arba kai ji rašo tekstą ant savo kūno – paversdama jį ne barjeru, o artikuliacijos paviršiumi.

Šiame filme Zhang Mengqi per savo kūną kalba apie tai, kas nebuvo pasakyta – apie paveldėtą tylą, kartų neatitikimus ir neišvengiamą savęs kūrybą. Kūnas tampa ne tik archyvu, bet ir vieta, kurioje galima priešintis, perkoduoti, klausti. Kamera – ne tik įrašymo priemonė, bet ir savistabos veidrodis, o šokis – būdas kūnui pačiam pasakyti, kas jis yra ir kuo nenori būti.

6. WEN HUI: ATMINTIES CHOREOGRAFIJA SU TREČIAJA MOČIUTE

Šiame skyriuje nagrinėjami Wen Hui hibridiniai dokumentiniai ir performanso filmai *Klausantis Trečiosios Močiutės Pasakojimų* (2012) ir *Šokant su Trečiąja Močiute*¹⁷ (2015). Palyginus su Zhang Mengqi analize, šie filmai galėtų tapti dar brandesne „atminties darbo“ reprezentacija. Šiuose filmuose vaizduojamas itin intymus ir atviras santykis tarp dviejų moterų, kurios iš tiesų nėra susijusios jokiais kraujo ryšiais. Wen darbai siekia ne dokumentuoti praeitį, o įsikūnyti į jos pėdsakus.

Filmai analizuojami ir toliau pasitelkiant Annette Kuhn „atminties darbo“ sampratą, ir Wen Hui kūryba vertinama kaip dinamiška įkūnyto ir dabartyje kuriamo atsiminimo forma. Trinh teorijos dar labiau atskleidžia Wen estetinių pasirinkimų dinamiką: Wen atsisako įprastos dokumentikos naracijos ir įtraukia kūniškos dokumentacijos aspektą, pabrėždama neprofesionalumą ir improvizaciją kaip hibridinės estetikos ir poetiškumo išraišką. Negana to, pagal Trinh „kalbėjimo

¹⁷ Pavadinimai išversti darbo autorės. Nuo čia *Klausantis Trečiosios Močiutės Pasakojimų* trumpinamas į *Klausantis Pasakojimų*, o *Šokant su Trečiąja Močiute* į *Šokant*.

greta“ idėją analizuojama kaip du kūnai susitinka greta vienas kito atviram pokalbiui ir pripažinimui.

Zhang Mengqi filmo analizėje pastebėjome, kad kūnas, jo judesiai ir įrašymas yra viena pagrindinių priemonių atmesti istorijos ir šeimos primestas charakteristikas. Wen Hui filmai pabrėžia, kad moters kūnas yra tai, kas jungia jų patirtis per laiką ir istoriją ir išsaugo jų atmintį.

Wen Hui (g. 1960 m., Junanas) yra šiuolaikinio avantgardinio šokio Kinijoje pradininkė ir dokumentinio kino kūrėja. Savo šokio karjerą ji pradėjo kaip folklorinio Kinijos šokio šokėja Pekino Šokio Akademijoje. Vėliau kryo į šiuolaikinio šokio lauką. Po 1989-ųjų ji buvo *Kinijos nacionalinio etninio dainų ir šokių ansamblio* (中国民族歌舞团 *Zhōngguó Mínzú Gēwǔtuán*) choreografė. 1994-aisiais, kartu su savo tuometiniu partneriu Wu Wenguang, ji įkūrė *Gyvo šokio studiją* (angl. Living Dance Studio). Taip apt kartu su Wu Wenguang ji įkūrė *Caochangdi kūrybines dirbtuves*.

Cenzūros kontekste svarbu ir tai, kad Wen Hui dirbant su dokumentine medžiaga kartais tenka spręsti, kaip reprezentuoti politiškai jautrius aspektus neperžengiant ribų, kurios galėtų užkirsti kelią jos darbų rodymui. Kinijos filmų reguliavimo sistema reikalauja visus viešai rodomus filmus pateikti cenzūrai, tačiau nepriklausomi dokumentiniai filmai dažnai rodomi neoficialiose erdvėse, festivaliuose užsienyje ar privačiuose seansų tinkluose (Berry ir Rofel 2010, 6; The Spectator 2022). Šiame kontekste jos pasirinkimas akcentuoti asmeninę, intymią patirtį ir kūnišką atmintį, tampa ne tik estetinė, bet ir pragmatine strategija, leidžiančia jos darbams cirkuliuoti bent jau tam tikrose kultūrinėse erdvėse.

Svarbu pažymėti, kad Wen Hui, dirbdama nepriklausomo kino ir šiuolaikinio šokio srityse, jau pati savaime veikia erdvėje, kuri yra mažiau kontroliuojama nei pagrindinė kino industrija ar valstybinis teatras. Kinijos nepriklausomo kino judėjimas, prasidėjęs 20 a. paskutiniajame dešimtmetyje, tapo svarbiu alternatyviu balsu, kuris dažnai veikia "pilkojoje zonoje" – nei oficialiai leidžiamas, nei tiesiogiai draudžiamas (Berry ir Rofel, 2010). Šis marginalus statusas suteikia jai tam tikrą laisvę, kartu apribodamas jos darbų platinimą ir prieinamumą platesnei Kinijos publikai.

Klausantis Pasakojimų ir *Šokant* Wen Hui nufilmavo dešimties dienų viešnagės pas savo Trečiąją Močiutę Junano (云南 *Yúnnán*) kaime metu¹⁸ (Yu 2020, 25-26; Zhang 2020, 11). Šių dviejų filmų negalime žiūrėti atskirai. Nors filmavimas prasidėjo *Atminties projekto* kontekste, jis virto į atskirą, neišskiriamą filmų dvilogiją.

Wen Hui filmuose rodoma beveik 90-metė močiutė Su Meiling.¹⁹ Ji nėra susijusi su Wen Hui jokiais kraujo ryšiais²⁰. Su gyvena viena kalnuose. Ji niekada daug nekeliaavo, į Wen šeimą atitekėjo labai jauna, nelankė mokyklos. 82 minučių trukmės filmas *Klausantis pasakojimų* fokusuojasi į močiutės Su veidą, iš jos Wen ima interviu apie jos patirtis badmečio metu. *Šokant* yra gerokai trumpesnis filmas – tik 15 minučių, jame pagrindinis fokusas yra judviejų šokis.

Deja, naujai užsimezgę ryšiai truko neilgai. Pirma, Wen Hui apie Su Meiling egzistavimą sužinojo tik prieš pat išvykdama į Junaną dėl *Atminties projekto*, ir Trečioji močiutė mirė praėjus penkiems mėnesiams po jų paskutinio bendro šokio (*Šokant* pabaigos titrai).

6.1 Kūnas prisimena: šokis ir įkūnyta atmintis

Wen Hui kūryba daugiausia skirta moterų istorijoms – jų dokumentavimui, supratimui ir atpasakojimui. Nors pati kūrėja teigia apie feministines idėjas pradėjusi galvoti tik po 2013 metų (Yu ir Lebow 2020, 3), jos darbuose jau anksčiau ryškėjo moteriškosios patirties centravimas. Wen pradeda kelti sau esminį klausimą: „*Kokia moteris aš esu?*“ Ieškodama atsakymo, ji atsigręžia ne tik į save, bet ir į kitas moteris – jų gyvenimus, judesius, kūnus ir istorijas. Wen Hui pasirenka pažinimo per artumą kelią: kopijuodama kitas, ji geriau supranta savo pačios šaknis ir galimas trajektorijas. Šitaip jos kūryboje iškyla pagrindinė mintis – „*moteriška atmintis prasideda nuo kūno*“ (Yu 2020, 21; Wen 2013).

¹⁸ Liaudies Atminties Projekto dalis.

¹⁹ Filmuose vardas kiniškais rašmenimis nepateiktas

²⁰ Trečioji Močiutė kinų giminystėje yra trečiojo senelio žmona. O trečiasis senelis čia reiškia senelio antrąjį brolių (Yu ir Lebow 2020, 28).

Wen Hui subjektyvumas kinta – ji formuoja ne tik jos asmeninė patirtis, bet ir kitų moterų balsai bei judesiai. Tai, ką Anette Kuhn (2000, 2010) apibrėžia kaip „atminties darbą“, Wen Hui paverčia įkūnytu procesu, vykstančiu tarp dviejų moterų – Wen ir Su. Atmintis tampa ne vien istoriniu liudijimu, bet dabarties veikla. Šokio judesiuose Wen kūno prisiminimą ir kartu įkūnija kartų bendrystę.

Wen Hui šokis tampa ne tik atminties įkūnijimo, bet ir savotišku primestų normų atsikratymo įrankiu. Kinijos modernizacijos procese moterų kūnai dažnai buvo pajungti ideologiniams valstybės tikslams – nuo konfucianistinio suvaržymo iki maoistinio išlaisvinimo "vienodo darbo" vardan (Honig 2002, 255-267). Kai Wen atkartoja Su judesius, ji ne tik dokumentuoja, bet ir grąžina šiems judesiams orumą – jie tampa ne abstrakčios istorijos dalimi, bet konkrečios moters gyvenimo liudijimu. Taip ji priešinasi dominavimo formoms, kurios individualius moterų pasakojimus paverčia bendro naratyvo elementais. Čia svarbu prisiminti Trinh Minh-ha įspėjimą apie galios santykius dokumentuojant kitus – Wen išvengia šios problemos, nes nekuria žvilgsnio "į kitą", o greičiau ieško jungiančios linijos tarp savęs ir Su. Šis metodas atitolsta nuo tradicinio dokumentinio žvilgsnio ir kuria tai, ką Trinh vadina "kalbėjimu šalia", o ne "kalbėjimu apie" (Trinh 1989, 101; Chen 1992, 87).

Wen Hui šią idėją perkelia į judesio kalbą – dialogas vyksta ne per žodžius, o per kūną. Filme *Klausantis pasakojimų*, nors girdime ir Su interviu apie patirtis bado metu *Didžiojo Šuolio* metu, tikroji intymumo kalba tampa šokis. Wen pirmoji kuria judesį, o Su jį atkartodama įsitraukia į tarpusavio ryšį. Istorija čia tampa ne pasakojimu, bet įkūnyta dabarties patirtimi. Kūnai „kalba greta“, o ne vienas apie kitą.

Kamera nuolat fiksuoja kasdienes Su kūno gestus – ji gamina maistą, snaudžia. Išgirstame ir jos pasakojimą iš praeities, kaip ji šukuodavo sau plaukus. Būtent pastarasis momentas – kai pasakojimas apie plaukų šukavimą senomis šukomis virsta vaizdu, kuriame Wen ir Su stovi viena šalia kitos, o jų plaukai surišti viena su kitos – tampa stipriu įkūnytos atminties pavyzdžiu (3 pav.). Tai kūniškas būdas įrašyti istoriją, padaryti ją juntama, apčiuopiama.



Paveikslėlis 3 Wen ir Su surištais plaukais, *Klausantis pasakojimų*, 2012

Ypatingas Wen Hui filmų aspektas yra kameros santykis su kūnu. Ji naudoja artimus planus, fiksuojančius rankas, pirštus ir veidą – detalias kūno dalis, kurios paprastai lieka nematomomis didžiajame istoriniame pasakojime. Kinijos vizualinėje tradicijoje kolektyviniai vaizdai ilgą laiką dominavo prieš individualius, ypač propagandinėje ikonografijoje (Dai ir Lago, 2009). Wen kamera ne tiek stebi, kiek liečia – ji dirba tarsi haptinė priemonė, kviečianti žiūrovą ne tik matyti, bet ir jausti. Kai filme *Klausantis pasakojimų* Su papasakoja apie savo patirtis bado metu, kamera neiliustruoja šio pasakojimo tik vaizdais, bet fiksuoja Su kūną – judesius, veidą ir susikibusius pirštus. Šis vizualinis sprendimas atskleidžia Wen poziciją – istorija nėra abstrakti, ji slypi konkrečiuose gestuose, judesių detalėse. Čia susiduriame su tuo, ką Laura Marks apibūdina kaip haptinį vizualumą – kai žiūrėjimas tampa ne tik vizualine, bet ir taktilinio patyrimo forma (Marks 2000; 129-138).

Močiutės Su pasakojimai apie Didįjį šuolį atskleidžia kolektyvinės traumos įsispaudimą individualiame kūne. 1958–1962 metais vykęs Didysis šuolis pirmyn buvo Mao inicijuota ekonominė ir socialinė kampanija, turėjusi per trumpą laiką transformuoti Kiniją iš agrarinės į industrinę valstybę. Šis ambicijų kupinas planas baigėsi katastrofa – vienu didžiausių 20 amžiaus badmečių, per kurį žuvo nuo 15 iki 45 milijonų žmonių. Šis istorinis momentas ilgą laiką Kinijoje buvo aptariamas tik kaip "trys sunkumų metai", vengiant atskleisti tikrąją katastrofos mastą (Zhou 2012).

Močiutės Su prisiminimai apie kasdienę kovą už išgyvenimą, apie tai, kaip ji valgė medžių žieves ir laukines žoles, kad išgyventų, tampa ne abstrakčiu istorijos pasakojimu, bet įkūnyta patirtimi, perduodama per subtilų gestą ar žvilgsnį. Ypač

iškalbingas momentas – kai Su parodo, kaip ji slėpė kukurūzus nuo konfiskavimo. Ji prisimena: "Jei būtų pagavę bandant pasilikti grūdus, būčiau buvusi kritikuota²¹". Wen Hui šį Su gestą – grūdų slėpimą delne – transformuoja į šokio judesį, kuris tampa ir politiniu, ir asmeniniu liudijimu. Kamera iškalbingai užfiksuoja, kaip šis paprastas Su rankų gestas, perkeltas į Wen kūną, tampa ir praeities liudijimu, ir dabarties aktu.

Šitaip Wen Hui tarsi perkelia praeitį į dabartį tam, kad ji būtų išgirsta – ir ne tik protu, bet ir kūnu. Kūnas tampa archyvu, kuriame galima matyti pasitikėjimo, baimės, skausmo ar išlaisvinimo pėdsakus. Wen kūryba įkūnija tai, *atminties darbą* – tai procesas, vykstantis tarp jausmo ir veiksmo, tarp individualaus ir kolektyvinio. Svarbu ir tai, kad Wen kūryboje praeities prisiminimas nevirsta vien traumų prisiminimu ir traumuoja iš naujo. Kai Wen klausia Su, ar buvo skaudu apie tai kalbėti, ši atsako: „*Esu tokia laiminga, kad esi čia, todėl man ne per daug bloga. Tie kartūs laikai baigėsi. Galime juos pamiršti.*“ Ir dar daugiau: „*Tu turi mano veidą. Žmonės gali patikėti tuo, kas nutiko.*“

Ši Močiutės Su frazė atskleidžia ne tik asmeninį santykį tarp dviejų moterų, bet ir kolektyvinę dimensiją – kaip individualūs kūnai tampa platesnių istorinių procesų liudininkais. Mao laikotarpio istorija Kinijoje vis dar yra jautri tema, o moterų liudijimai apie Didįjį šuolį ilgą laiką buvo marginalizuojami didžiajame nacionaliniame naratyve. Wen Hui kūnas šiame kontekste tampa ne tik asmeninės, bet ir kolektyvinės atminties saugotoju. Kai Su sako, kad Wen turi jos veidą, ji kalba apie galimybę perduoti tai, kas nutylėta oficialiosios istorijos versijose. Šitaip moteriškasis subjektyvumas tampa istoriniu liudijimu – kalbančiu ne abstrakčiais faktais, bet kūno kalba.

Wen Hui ir Su santykis išryškina ypatingą tarpgeneracinės moterų komunikacijos pobūdį, kuris veikia anapus žodinio naratyvo ribų. Kai Wen kopijuoja Su judesius – jos lėtą ėjimą, rankų plaštakų pozicijas, net kvėpavimo ritmą – ji užsiima tuo, ką galima pavadinti "kūniškuoju klausymusi". Šis klausymas ne tik fiksuoja, bet ir transformuoja – Wen niekada netampa Su kopija, ji interpretuoja, adaptuoja, perkuria. Toks santykis

²¹ Ji vartoja šį terminą viešiems kankinimams ar pašaipoms iš pareigūnų.

su praeitimi kardinaliai skiriasi nuo oficialaus Kinijos santykio su istorija, kur praeitis dažnai arba idealizuojama, arba visiškai atmetama (Miao 2021). Šis dialogas tarp skirtingoms kartoms priklausančių moterų tampa mikroistorijos praktikavimu, kuriame svarbu ne tik faktai, bet kūno patirtis ir išlaikyti prisiminimai. Analizuojant filmą *Šokant*, matome, kaip šis tarpgeneracinis dialogas tampa savotiška alternatyvia istorijos rašymo praktika – istorija čia kuriama ne per dokumentus ar didžiuosius pasakojimus, o per gestų ir judesių mainus tarp dviejų moterų (Yu ir Lebow 2020, 7).

Wen Hui šokio gestai šitaip ne tik įrašo praeitį, bet ir ją išverčia, pagerbia. Jie tampa atminties vertėjais – iš kūno į ekraną, iš individualaus į kolektyvinį. Angelos Zito mintis, kad prisiminimai yra praeityje, bet jų prisiminimas – dabartyje (Zito 2015, 24), ypač atliepia šios kūrybos esmę. Paveldėta atmintis čia tampa ne vien praeities tęsiniu, bet ir šiuolaikinės tapatybės kūrimo dalimi.

Svarbu ir tai, kad Wen Hui metodas yra ne tik meninis, bet ir pažintinis. Šokis ir judesys tampa tiek tyrimo, tiek išraiškos forma – tiek metodas, tiek metafora. Filme *Šokant* Wen ir Su poetiškai kalba viena kitai, uždengdamos akis: „*Ar tu mane matai?*“; „*Kur tu esi?*“; „*Aš tave matau, ar tu mane matai?*“ (4 pav.). Šie klausimai ne tik apie buvimą, bet ir apie matymą – tarpusavio, kameros, žiūrovų. Jos kviečia į intymią erdvę ir žiūrovus, leisdamos jiems būti liudytojais, dalyviais, o gal net atminties bendrakūrėjais. Taip pat tai tampa metafora politiniam neregimumui – ne tik moterų patirčių, bet ir traumuojančių istorinių įvykių, kurie vis dar nėra visiškai pripažinti viešajame Kinijos diskurse (Zito 2015). Šitaip Wen Hui kūryba įgyvendina tai, ką teoretikė Annette Kunh vadina „atminties darbu“ – kuris ne įtvirtina vieną atminties versiją, bet palieka erdvę nuolatiniam pergalvojimui ir dialogui.



Paveikslėlis 4 Wen ir Su dengia akis, Šokant 2015

Annetos Kuhn idėjos apie netolygų, nevienalytį *atminties tekstą* čia taip pat randa savo vietą. Wen Hui filmai nekuria tiesinės pasakojimo linijos – jie šokinėja tarp laiko, formos ir jutimo. Tai netolygus, fragmentiškas tekstas, kuriame praeities liudijimas, dabarties kūnas ir intymus gestas susilieja į vieną. Wen Hui ne verčia Su „filmo objektu“, bet leidžia jai tapti aktyvia pasakotoja ir kūrėja. Galiausiai, tai galėtų būti ne tik praeities prisiminimas, bet ir naujo, dabartinio ryšio kūrimas – ryšio, kuris ir toliau gyvens kaip atmintis.

Wen Hui kūryboje šokis ir kūnas tampa galingu atminties ir moteriškojo subjektyvumo artikuliuojimu įrankiu. Per įkūnytą ryšį su kitomis moterimis, ypač su Trečiąja močiute Su, ji ne tik rekonstruoja praeitį, bet ir kuria dabartinį, gyvą santykį, kuriame atsiskleidžia tiek individualūs, tiek kolektyviniai patyrimai. Tokiu būdu Wen Hui kūnas tampa atminties laikmena, o jos meninis metodas – intymus, refleksyvus „atminties darbas“, kuris išplėčia dokumentinio kino ribas, priartindamas prie Trinh Minh-ha dialogiško kino etikos ir Annetos Kuhn afektyvios atminties koncepcijos.

IŠVADOS

Apžvelgus teorinę tapatybės konstrukcijos analizę ir šiuolaikinės Kinijos šeimos dinamiką, galime teigti, kad savęs reprezentacija dokumentiniame kine tampa itin kompleksiška erdve, kurioje susikerta asmeninės patirties fragmentiškumas ir socialinių struktūrų įtaka. Nagrinėtos socialinių humanitarinių mokslų teorijos atskleidžia, kad tapatybė nėra vientisas ar statiškas darinys, bet nuolat kintantis, fragmentiškas,

daugiasluoksnis projektas. Ji formuojasi komunikacinėje erdvėje, kurioje susipina asmeninė patirtis su istoriškai ir socialiai priskiriamomis kategorijomis.

Šeimos institucijos kontekstas Kinijoje ypač svarbus nagrinėjant moterų subjektyvumą. Tradicinė konfucianistinė paradigma, kurioje asmuo buvo visų pirma apibrėžiamas per savo santykį su šeima, dabartinėje Kinijoje patyrė ryškia transformaciją. Sparti urbanizacija, vieno vaiko politika ir ekonominiai pokyčiai pakeitė šeimos struktūrą ir dinamiką, sukurdami prielaidas didesniui individualumui raiškai. Vis dėlto, net ir šiame individualizacijos kontekste, ypač moterų atveju, savasties suvokimas išlieka glaudžiai susijęs su šeimos ryšiais ir istorija.

Kinijoje pirmojo asmens dokumentika įsitvirtino 1990-aisiais kaip nepriklausomo kino dalis, atsiribojusi nuo oficialios ideologijos ir inscenuoto realizmo. Wu Wenguang ir kiti režisieriai iš naujo apibrėžė dokumentikos kalbą – per nešlifuoją estetiką, organišką filmavimą ir savo balso įrašymą filme. 21 amžiaus pradžioje moterys režisierės šį žanrą dar labiau personalizavo – pasitelkdamos kamerą ne tik kaip įrankį, bet ir kaip erdvę pasipriešinimui patriarchalinėms normoms. Taigi pirmo asmens dokumentika, tiek globaliai, tiek Kinijoje, tapo galingu subjektyvumo, atminties ir identiteto tyrimo įrankiu – dažnai net tuomet, kai tie tyrimai lieka ne iki galo išgirsti.

Kadangi tapatybė konstruojama per santykį su praeitimi ir atmintimi, dokumentiniai filmai tampa erdve, kurioje galima permąstyti ne tik asmeninę, bet ir kolektyvinę istoriją. Jis gali atskleisti ne tik tai, kaip individas suvokia save, bet ir kaip jo tapatybę formuoja platesnės socialinės struktūros. Šiuolaikinėje Kinijoje, kur ilgą laiką dominavo monolitinis istorijos pasakojimas, subjektyvus žvilgsnis į šeimos istoriją tampa būdu atrasti individualią tapatybę platesnėje socialinėje struktūroje. Kuhn pasiūlyta „atminties darbo“ sąvoka leidžia suprasti, kaip dokumentiniame kine gali būti kritiškai permąstomi ir pertvarkomi praeities naratyvai.

Analizuojant Zhang Mengqi ir Wen Hui kūrybą Kinijos dokumentinio kino kontekste, išryškėjo daugiasluoksnis moterų subjektyvumo konstravimas ir transformacija per tarpgeneracinį dialogą. Abiejų kūrėjų darbuose kamera tampa ne tik

fiksavimo, bet ir refleksijos įrankiu, leidžiančiu analizuoti paveldėtas tapatybes bei kurti naujus subjektyvumo modelius dabartinėje Kinijoje.

Zhang Mengqi filme *Asmens portretas su trimis moterimis* tapatybės konstravimas vyksta per įtampą tarp paveldėto ir transformuojamo subjektyvumo. Filmą tampa erdve, kurioje derybos dėl moteriškumo vyksta tiek vizualiai, tiek naratyviniame lygmenyje. Zhang kūnas – centrinė filmo figūra – tampa ekranu, ant kurio projektuojama tiek motinos istorija, tiek pačios režisierės santykis su ja. Kamera čia veikia kaip savianalizės priemonė, leidžianti Zhang peržengti įprastus šeimos galios santykius ir aktyviai kurti save kaip savarankišką subjektą, o ne tik kaip "motinos dublerę".

Wen Hui dokumentiniuose filmuose *Klausantis pasakojimų* ir *Šokan* subjektyvumas kuriamas per įkūnytą dialogą – kūnišką klausymąsi ir judesių perkėlimą. Šokis tampa unikaliu atminties įrankiu, leidžiančiu ne tik dokumentuoti vyresniosios kartos moterų patirtis (ypač trauminius Didžiojo šuolio įvykius), bet ir sukurti naują, dabartinį ryšį. Wen Hui pasitelktas metodas – "kalbėti šalia", o ne "kalbėti apie" – transformuoja tradicinį dokumentinio kino santykį tarp subjekto ir objekto.

Abiejų kūrėjų darbuose politinis ir socialinis Kinijos kontekstas tampa neatsiejama moterų subjektyvumo dalis. Zhang savo kūryboje apmąsto "ataskaitų rašymo" praktiką kaip disciplinavimo metodą, paveldėtą iš Mao laikotarpio, ir ieško būdų jam pasipriešinti. Wen Hui, dokumentuodama Trečiosios močiutės Su gyvenimą, atskleidžia, kaip didieji istoriniai įvykiai įsispaudžia individualiuose moterų kūnuose ir kasdienėse praktikose.

Analizuojant filmus autoetnografinės perspektyvos kontekste išryškėja, kad tiek Zhang, tiek Wen peržengia individualistinės savianalizės ribas. Jos kuria tai, ką Alisa Lebow (2011) vadina "pirmo asmens daugiskaita" – kolektyvinę subjektyvumo formą, kurioje "aš" visada jau yra persmelktas "mes". Abi kūrėjos pripažįsta savo kūnų ir tapatybių ryšį su kitomis moterimis, tačiau kartu ieško erdvės permąstyti ir transformuoti šį paveldą.

Galiausiai, analizuojami filmai atspindi platesnius moteriškojo subjektyvumo pokyčius postsocialistinėje Kinijoje – judėjimą nuo kolektyvinio prie individualaus, nuo paveldėto prie kuriamo, nuo nutylėto prie artikuliuojamo. Šie darbai tampa alternatyvia istorijos rašymo praktika, kurioje moterų kūnai veikia kaip atminties nešėjai ir subjektyvumo erdvės. Pasitelkdamos kamerą ir kūną, Zhang Mengqi ir Wen Hui kuria unikalią vizualinę kalbą, leidžiančią skirtingų kartų moterų sąveikai įgauti naują dimensiją – ne tik liudyti praeitį, bet ir aktyviai dalyvauti kuriant dabarties subjektyvumo formas.

BIBLIOGRAFIJA

- Barber, Sian. 2015. *Using Films as Source*. Manchester: Manchester University Press.
- Berry, Chris, and Lisa Rofel. 2010. "Introduction." In *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, 3–15. Hong Kong: Hong Kong University Press. ProQuest Ebook Central.
- Bordwel, David and Krsitin Thompson. 2004. *Film Art. An Introduction* 7th ed., New York: McGraw-Hill.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 2024. *Who's Afraid of Gender?* 1st ed. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Chen, Nancy N. 1992. "'Speaking Nearby:' A Conversation with Trinh T. Minh-Ha." *Visual Anthropology Review* 8 (1): 82–91.
- Choe, Hanwool. 2024. "Discourse , Context & Media The Presentation of Self via Everyday Vlogging : Analyzing Everyday Vlogs of Korean Expatriates." *Discourse, Context & Media* 59 (April): 100784. <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2024.100784>.
- Chu, Cindy, and R. R. Yu. 2010. *Understanding Chinese Families: A Comparative Study of Taiwan and Southeast China*. Oxford: Oxford University Press.
- Cui, Shuqin. 2003. *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Dai, Jinhua, Jing Wang, and Tani E. Barlow. 2002. *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. London: Verso.
- Dai, Jinhua, and Mayfair Yang. 1995. "A Conversation with Huang Shuqing" 21(2): 7–

18. https://www.academia.edu/85297364/A_Conversation_with_Huang_Shuqing.
- Dal, Francesca, and Francesca Dal Lago. 2009. "Activating Images: The Ideological Use of Metapictures and Visualized Metatexts in the Iconography of the Cultural Revolution." *Modern Chinese Literature and Culture* 21 (2): 167–97.
- Dalby, James, and Freeman, Matthew, eds. 2023. *Transmedia Selves: Identity and Persona Creation in the Age of Mobile and Multiplatform Media*. Oxford: Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Edwards, Dan. 2015. *Independent Chinese Documentary: Alternative Visions, Alternative Publics*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Accessed May 19, 2025. ProQuest Ebook Central.
- Evans, Harriet. 2007. *The Subject of Gender: Daughters and Mothers in Urban China*. Blue Ridge Summit: Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated. Accessed May 19, 2025. ProQuest Ebook Central.
- Ewing, Katherine P. 1990. "The Illusion of Wholeness: Culture, Self, and the Experience of Inconsistency." *Ethos* 18 (3): 251–78.
- Hall, Stuart 1996. „Questions of cultural identity." *In Modernity and its futures*, ed. Stuart Hall et al., Cambridge: Polity Press, 274-281.
- Haskell, Molly. 1999. "Woman's Cinema." *In Feminist Film Theory: A Reader*, ed. Sue Thornham, 20-30. Edinburgh: Edinburgh University Press. ProQuest Ebook Central.
- Honig, Emily. 2002. "Maoist Mappings of Gender: Reassessing the Red Guards." *In Chinese Femininities/Chinese Masculinities: A Reader* eds Susan Brownell and Jeffrey N. Wasserstrom. 251-268. Berkeley: University of California Press. ProQuest Ebook Central.

- Jankowiak, William. 2019. "Family Life in China." In *Routledge Handbook of East Asian Gender Studies*, eds. Liu, Jieyu, and Yamashita, Junko, 199-216. Oxford: Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- . 2002. "Proper Men and Proper Women: Parental Affection in the Chinese Family." In *Chinese Femininities/Chinese Masculinities: A Reader*. eds Susan Brownell and Jeffrey N. Wasserstrom. 361-380. Berkeley: University of California Press. ProQuest Ebook Central.
- Johnston, Claire. 1999. "Women's Cinema as Counter Cinema." In *In Feminist Film Theory: A Reader*, ed. Sue Thornham, 20-30. Edinburgh: Edinburgh University Press. ProQuest Ebook Central.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Post-Modern*. London: Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- Kimmel, Michael. 2011. *The Gendered Society*. 4th ed. New York: Oxford University Press.
- Kuhn, Annette. 2000. "A Journey through Memory." In *Memory and Methodology*. ed. Susannah Radstone, 179-196. Oxford: Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- Kuhn, Annette. 2007. "From Family Secrets. Acts of Memory and Imagination" *Theories of Memory: A Reader*, ed. Rossington, Michael, and Whitehead, Anne, 230-240. Edinburgh: Edinburgh University Press. ProQuest Ebook Central.
- Kuhn, Annette. 2010. "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media." *Memory Studies* 3 (4): 298–313.
- Kuhn, Annette, and Westwell, Guy. 2020. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated. ProQuest Ebook Central.
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Lawler, Steph. 2014. *Identity. Sociological Perspectives*. Second Edi. Cambridge: Polity Press.
- Lebow, Alisa S. 2008. *First Person Jewish*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ProQuest Ebook Central.
- Lebow, Alisa, 2011. "Introduction.", In *The Cinema of Me : The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Columbia University Press. ProQuest Ebook Central.
- Liu, Lydia H., Rebecca E. Karl, and Dorothy Ko. 2013. *The Birth of Chinese Feminism*. Edited by Lydia H. Liu, Rebecca E. Karl, and Dorothy Ko. New York: Columbia University Press.
- Lu, Xinyu. 2010. "Rethinking China's New Documentary Movement: Engagement with the Social." In *New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, 15–49. Translated by Tan Jia and Lisa Rofel. Hong Kong: Hong Kong University Press. ProQuest Ebook Central.
- Macdonald, Scott. 2010. "Avant-Doc: Eight Intersections." *Film Quarterly* 64(2):50–57.
- Marks, Laura U., and Polan, Dana. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press. ProQuest Ebook Central.
- Markus, Rose, Hazel, and Shinobu Kitayama. 1991. "Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation." *Psychological Review* 98 (2): 224–53.
- Martin, Judith N., Thomas K. Nakayama 2009. *Intercultural communication in contexts* 5th ed., New York: McGraw-Hill.
- McNally, Gabrielle. 2018. "The Feminist Voice: Improvisation in Women's Autobiographical Filmmaking." In *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*, edited by Anna Backman Rogers and

- Boel Ulfsdotter, 75–89. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Miao, Ying. 2021. “Romanticising the Past: Core Socialist Values and the China Dream as Legitimation Strategy.” *Journal of Current Chinese Affairs* 49 (2): 162–84.
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16 (3): 6–18.
- Na, Li. 2019. “Family History in China at a Crossroads: Family Narratives, Personal Memory, and Public History.” *Journal of Family History* 44 (4): 449–69.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 2007. “Documentary.” In *The Cinema Book*, edited by Pam Cook, 81–83. BFI Publishing, *ProQuest Ebook Central*.
- Quayson, Ato. 2005. “Postcolonialism and Postmodernism.” In *A Companion to Postcolonial Studies*, edited by Henry Schwarz and Sangeeta Ray, 87–111. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Rebughini, Paola. 2014. “Subject, Subjectivity, Subjectivation.” *Sociopedia*, 1–11.
- Renov, Michael. 2008. “First-person Films. Some theses on self-inscription.” In *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, edited by Austin Thomas and Wilma de Jong, 39–50. Maidenhead: McGraw-Hill Education.
- . 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reynaud, Bérénice. 2010. “Translating the Unspeakable: On-Screen and Off-Screen Voices in Wu Wenguang’s Documentary Work.” In *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, 157–177. Hong Kong: Hong Kong University Press. *ProQuest Ebook Central*.
- Robinson, Luke. 2010. “From ‘Public’ to ‘Private’: Chinese Documentary and the

- Logic of *Xianchang*.” In *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, 177–195. Hong Kong: Hong Kong University Press. ProQuest Ebook Central.
- Rodes, Sarah. 2022. “Cinema and Censorship: Artistic Limitations in Chinese Cinema.”
- Rosemont, Henry, and Ames, Roger T. 2008. *The Chinese Classic of Family Reverence: A Philosophical Translation of the Xiaojing*. Honolulu: University of Hawaii Press. ProQuest Ebook Central.
- Russell, Catherine. 1999. “Autoethnography: Journeys of the Self.” *Experimental Ethnography*. Duke University Press.
- The Spectator. 2022. Censorship and cinema: the best of Chinese underground films. Chinese Whispers. Youtube įrašas. Birželio 29, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=wCPmgc-ZVUM&t=38s&ab_channel=TheSpectator
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press. ProQuest Ebook Central.
- Tracy, Robert. 1986. “Stranger than Truth: Fictional Autobiography and Autobiographical Fiction.” *Dickens Studies Annual* 15:275–89.
- Trinh, T. Minh-Ha. 1989. *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York, London.
- Ulfsdotter, Boel, and Backman Rogers, Anna, eds. 2018. *Female Agency and Documentary Strategies: Subjectivities, Identity and Activism*. Edinburgh: Edinburgh University Press. ProQuest Ebook Central.
- Wang, Lingzhen, 2011. "Introduction." In *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*. ed. Wang, Lingzhen, 1-43. New York: Columbia University Press.

- Wen, Hui. 2013. "Female Memory Begins with the Body." In *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, edited by Jörg Huber and Zhao Chuan, 131–134. Bielefeld: Transcript Publishing.
- Wu, Wenguang. 2010. "DV: Individual Filmmaking." Translated by Tan Jia and Lisa Rofel. Edited by Lisa Rofel and Chris Berry. In *The New Chinese Documentary Film Movement: For the Public Record*, edited by Chris Berry, Lu Xinyu, and Lisa Rofel, 49–55. Hong Kong: Hong Kong University Press. ProQuest Ebook Central.
- Yan, Yunxiang. 2009. *The Individualization of Chinese Society*. Oxford: Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.
- Ye, Tan, and Zhu, Yun. 2012. *Historical Dictionary of Chinese Cinema*. Blue Ridge Summit: Scarecrow Press, Incorporated. ProQuest Ebook Central.
- Yu, Kiki Tianqi. 2019. *My Self on Camera. My Self on Camera*. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748698226>.
- . 2014. "Toward a Communicative Practice: Female First-Person Documentary in Twenty-first Century China." In *China's iGeneration*, edited by Kiki Tianqi Yu, Matthew Johnson, B. Keith Wagner, and Luke Vulpiani. New York, London: Bloomsbury.
- . 2020. "A Conversation with Wen Hui." *Studies in Documentary Film* 14 (1): 21–29.
- Yu, Kiki Tianqi and Alisa Lebow. 2020. "Feminist Approaches in Women's First Person Documentaries from East Asia." *Studies in Documentary Film* 14(1):1–6.
- Yuval-Davis, Nira. 2011. *The Politics of Belonging: Intersectional Contestations*. London: SAGE Publications, Limited. ProQuest Ebook Central.
- Zhang, Nian. 2013. "The Geneology of the Politics of the body." In *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, edited by Jörg Huber and Zhao Chuan, 17–28. Bielefeld: Transcript Publishing.

- Zhang, Yingjin. 1994. "Rethinking Cross-Cultural Analysis: The Questions of Authority, Power, and Difference in Western Studies of Chinese Films." *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 26 (4): 44–54.
- Zhang, Yingjin, and Zhiwei Xiao. 1998. *Encyclopedia of Chinese Film*. London [among others]: Routledge.
- Zhang, Zhen. 2020. "Staging the Intimate-Public Camera: Wen Hui's Documentary Practice with Her Third Grandmother." *Studies in Documentary Film* 14(1):7–20.
- Zhou, Xun. 2012. *The Great Famine in China, 1958-1962: A Documentary History*. New Haven: Yale University Press. ProQuest Ebook Central.
- Zito, Angela. 2015. "The Act of Remembering, the Xianchang of Recording: The Folk/Minjian Memory Project in China." *Film Quarterly* 69 (1): 20–35. <https://doi.org/10.1525/FQ.2015.69.1.20>.
- Xu, Ling, and Guirong Zhan. 2024. *Social Self-Criticism and the Shaping of Chinese National Identity. Journal of the Knowledge Economy*. Springer US. <https://doi.org/10.1007/s13132-024-02122-5>.

FILMOGRAFIJA

- Wen, Hui, director *Dancing with the Third Grandma*, 2015. Caochangdi Workstation.
- Wen, Hui, director *Listening to Third Grandma Stories*, 2011. Caochangdi Workstation.
- Zhang, Mengqi, director, *Self-Portrait with Three Women*, 2010. Caochangdi Workstation.

SUMMARY

This paper examines the construction of identity in contemporary Chinese first-person documentary cinema, with a particular focus on female subjectivity and the role of the family institution. Drawing on social and humanities theories, identity is approached as a fragmented, multilayered, and constantly evolving phenomenon shaped through the interaction of personal experience and social structures.

In China, the family remains a crucial factor in women's self-perception, even amidst processes of individualization driven by urbanization, the one-child policy, and socio-economic changes. These dynamics are explored through the works of Zhang Mengqi and Wen Hui, where the camera becomes not only a tool for documentation but also a means of self-reflection and resistance.

In Zhang Mengqi's *Self-Portrait with Three Women*, identity is constructed through the tension between inherited and redefined subjectivity. Wen Hui's films, such as *Listening to Stories* and *Dancing*, use the body and movement as mediums for memory and the reconstruction of collective identity. Both filmmakers transform the language of documentary and contribute to what Alisa Lebow calls a "plural first person" – a collective "I" rooted in shared female experiences and narratives.

Ultimately, these documentaries serve as an alternative form of historical memory, offering a space to critically reimagine female identity in post-socialist China through personal storytelling.