



LORETA POŠKAITĖ

Lietuvos kultūros tyrimų institutas

NACIONALINIAI SIMBOLIAI KAIP TARPKULTŪRINIŲ SAŲVEIKŲ REZULTATAI: DIDŽIOJI SIENA KINŲ IR VAKARIEČIŲ VAIZDUOTĖJE

National Symbols as the Results of Cultural Reciprocity:
Great Wall in the Imagination of Chinese
and Western People

SUMMARY

There is something common between Lithuanian basketball and Great Wall of China. They both are national symbols, by which Lithuania and China accordingly became best known around the world. However, as this article will demonstrate, in 20th century China the status and meaning of Great Wall as her national symbol was quite problematic and contradictory. One of the reasons for such contradictive treatment of this national symbol seems to be its “dual” nature, that is, the acquirement of its status not from Chinese cultural and historical context alone, but as the result of her reciprocal relationships with the West. The article explores this process of transforming Great Wall from mainly ignored, poorly investigated architectural construction into the national and cultural symbol of China. In the first part, it discusses the reception of Great Wall by Western people from 17th to 20th centuries, as well as changes of its treatment in China from the beginning of 20th century until today. In the second part it explores the “exploitation” of this symbol by famous Chinese avangard-artists. The article aims to claim, that the initial impetus for making the Great Wall into the national symbol of China came from Western interpreters rather than Chinese themselves, while its reinterpretation and recontextualization since the end of 20th century by Chinese intellectuals and artists was very suitable for integrating China into the context of global culture and claiming the uniqueness of her cultural history.

RAKTAŽODŽIAI: mitas, nacionalinis simbolis, tautinė tapatybė, kultūrų sąveika, postkolonializmas.

KEY WORDS: myth, national symbol, national identity, cultural reciprocity, post-colonialism.

SANTRAUKA

Šiandieniniame pasaulyje Lietuva yra turbūt geriausiai žinoma dėl krepšinio, kuris jau tapo vienu svarbiausių jos nacionalinių simbolių, o Kinija geriausiai žinoma dėl jos Didžiosios sienos. Tačiau kartu ši siena yra vienas iki šiol mažiausiai tyrinėtų jos kultūros ir istorijos paminklų, kurio traktavimas šiandieninėje Kinijoje smarkiai prisideda prie diskusijų apie jos tautinės tapatybės raišką postkolonializmo studijų, kultūros globalėjimo ir tarpkultūrinio polilogo sąlygomis. Šio straipsnio tikslas ir yra atsakyti į klausimą, kodėl taip yra. Pirmiausia bus aptariamas vakariečių požiūris į sieną nuo XVII iki XX a. pradžios, pačių kinų požiūris į ją iki XX a. II pusės ir jo pasikeitimas nuo XX a. pabaigos. Antroje dalyje bus aptariami svarbiausi ir didžiausio populiarumo sulaukę kinų menininkų projektai, įtraukiantys Didžiąją sieną kaip svarbiausią jų meno kūrinių objektą arba ir išraiškos priemonę. Straipsnyje siekiama pagrįsti teiginį, kad Didžiosios sienos, kaip vieno svarbiausių Kinijos nacionalinių ir kultūrinių simbolių, įvardį pradėjo kurti ne patys kinai, o vakariečiai. Kinai XX a. pabaigoje jį perinterpretavo, rekontekstualizavo ir iškėlė kaip kinišką nacionalinę vertybę bei simbolį, kuris ypač puikiai padeda Kinijai integruotis į pasaulinės kultūros kontekstą ir būti jame atpažįstamai.

Nacionaliniai simboliai išskyla ir funkcionuoja ne vien tautos santykiuose su jos praeitimi, istorine sąmone, bet ir santykiuose su kitomis kultūromis bei tautomis. Intensyvėjant kultūros globalėjimo procesams, pastarieji santykiai kartais tampa svarbesni už pirmuosius. Tuo galima buvo įsitikinti kad ir lankantis 2010 m. Pasaulinėje parodoje Šanchajuje, kuri sulaukė itin didelio pasaulio (bet ne lietuvių) susidomėjimo¹. Matant Lietuvos paviljone didžiulę kinų eilę prie krepšinio aikštelės ir į krepšį mėtančių laimingųjų veidus, nekilo abejonių, kad didesnio „efekto“ Lietuvos pristatyme sulaukė ne oro baliono imitacija ir siekis virtualia kelione šiuo balionu parodyti svarbiausius Lietuvos simbolius – Gedimino pilį, Kernavę, Baltijos kopas ir visą mūsų šalies žalumą, bet turbūt naujasis Lietuvos nacionalinis simbolis – krepšinis. Pagal kai kuriuos sociologų tyrimus, jis dabar užima trečią vietą tarp geriausiai Lietuvą reprezentuojančių simbolių, netgi nustamdamas į ketvirtą vietą Gedimino pilį². Ir būtent Kinijoje Lietuva jau daug metų žinoma pirmiau-

sia kaip puikios krepšinio šalis – ko gero, dėl mūsų krepšinio trenerių santykių su šios šalies krepšininkais³. Tad galima sakyti, kad prie šio mūsų nacionalinio simbolio kūrimo prisideda ir Kinija, ir kitos šalys, su kurių rinktinėmis yra žaidę mūsų krepšininkai.

O Kinija tiek lietuvių, tiek daugelio vakariečių vaizduotėje iki šiol pirmiausia siejasi su vienu iš jos nacionalinių bei kultūrinių simbolių – Didžiąja siena. Tuo galima įsitikinti užmetus akį į po šią šalį bent trumpai pakeliavusių mūsų tautiečių viešai skelbiamas nuotraukas – tarp jų būtinai pamatysime šį įspūdingą kinų architektūros paminklą (ar tautiečio figūrą jo fone). Juk tai yra turbūt svarbiausias įrodymas, kad žmogus buvo ne kur kitur, o Kinijoje. Kita vertus, ir patys kinai šiandien pristato ją kaip vieną svarbiausių savo kultūros ir istorijos paminklų. Šiandien ji yra vienas populiariausių ir lengviausiai atpažįstamų, turbūt daugiausiai eksploatuojamų Kinijos simbolių tiek pačioje šalyje, tiek visame pasaulyje (ji apdainuojama ir Kinijos himne). Oficialiųjų užsienio de-

legacijų vizitai prie Didžiosios sienos šiandien yra beveik neišvengiama ir natūrali jų dienotvarkės dalis. Turistų ekskursijas vedantys gidai ir internetiniai jų reklamuojuantys puslapiai net ir šiandien tebekartoja pačius populiariausius „faktus“ ir žinias apie šį pasaulio stebuklą: neva ji yra pats didžiausias pasaulyje žmogaus rankomis pastatytas statinys ir vienintelis statinys, matomas iš Mėnulio; neva ji simbolizuoja kinų tautos didybę ir unikalų jos civilizacijos sugebėjimą atsilaikyti prieš svetimšalių („barbarų“) ekspansiją bei įtaką; neva tai ir vienas seniausių išlikusių pasaulinės architektūros paminklų, turintis daugiau nei 2000 metų senumo istoriją⁴.

Tačiau šie faktai apie Didžiosios sienos žinomumą atrodo visiškai priešingi kitam svarbiam faktui – ji yra vienas mažiausiai tyrinėtų Kinijos kultūros paminklų. Šio straipsnio tikslas ir yra atsakyti į klausimą, kodėl taip yra. Tuo tikslu pirmiausia bus aptariamas vakariečių požiūris į ją nuo XVII iki XX a. pradžios, pačių kinų požiūris į ją iki XX a. II pusės ir jo pasikeitimas nuo XX a. pabaigos. Antroje dalyje bus aptariami svarbiausi didžiausio populiarumo sulaukę kinų menininkų projektai, įtraukiantys Didžiąją sieną kaip svarbiausią jų meno kūrinių objektą arba ir išraiškos priemonę. Straipsnyje siekiama pagrįsti teiginį, kad Didžiosios sienos, kaip vieno svarbiausių Kinijos nacionalinių ir kultūrinių simbolių, įvaizdį pradėjo kurti ne patys kinai, o vakariečiai. Tuo tarpu kinai XX a. pabaigoje jį perinterpretavo, rekontekstualizavo ir iškėlė kaip kinišką nacionalinę vertybę bei

simbolį, kuris ypač puikiai padeda Kinijai integruotis į pasaulinės kultūros kontekstą ir būti jame atpažįstamai.

Vienas iš nedaugelio šios sienos istorijos tyrinėtojų Arthuras Waldronas savo knygoje apie ją pateikė gana šokiruojančią išvadą: pasak jo, „Kinijos Didžiosios sienos idėja [...] yra istorinis mitas“, t. y. klaidingas ir daugelio nekvestionuojamai priimtas įsivaizdavimas, kad ši siena yra vientisas statinys, turėjęs vieną istoriją ir vieną tikslą⁵. Bandydamas įrodyti šią savo tezę, jis pirmiausia atkreipė dėmesį į tai, kad iki pat Ming dinastijos (XIV a. II pusės), t. y. laikotarpio, kai buvo pastatyta turbūt didžiausia sienos dalis, išlikusi iki šių dienų, ji apskritai labai retai minima kiniškuose šaltiniuose. Be to, ji ne visada buvo gynybos siena. O svarbiausia yra tai, kad patiems kinams iki pat XX a. pabaigos Didžioji siena kėlė daugiau neigiamas emocijas – ji simbolizavo pirmojo Kinijos imperatoriaus Qin Shihuangdi tironišką valdžią ir jos žlugimą, žmonių kančias ir mirtis, kurių pareikalavo šios sienos statyba. Ji buvo siejama ne su Kinijos stiprumu ir sugebėjimu apsiginti nuo svetimšalių, bet atvirkščiai, su jos pažeidžiamumu. Jis pažymi, kad iki pat XX a. paskutinio dešimtmečio (t. y. jo paties atliktų sienos istorijos studijų) Kinijoje nebuvo atliktas joks išsamus sienos tyrimas – jos griuvėsių, bokštų, tikslaus ilgio ir pan. Niekas iki šiol negali pasakyti, koks iš tiesų jos ilgis, tiksliau, įvairiuose šaltiniuose nurodomas jos ilgis kartais skiriasi dešimčia ar dvidešimčia kartų. Tiesa, visiškai neseniai viešojoje erdvėje pradėtas skelbti faktas, kad Didžioji siena gali būti dvigubai ilgesnė, nei manyta iki

šiol⁶. Vis dėlto, kaip teigia A. Waldronas, iki šiol nėra jokio tikslaus jos žemėlapis, o dabartiniai jos kontūrai yra perpaišyti iš XVII a. sudarytų kelių krikščionių misionierių žemėlapių.

Tai, kad Didžioji siena nebuvo tokia gerai matoma ir žinoma iki Ming dinastijos laikų, lyg ir įrodo vieno pirmųjų ir garsiausių europiečių keliautojų po Kiniją – italų pirklio Marco Polo (gyvenusio XIII–XIV a.) – įspūdžiai apie šią šalį, surašyti garsiojoje jo knygoje *Marko Polo kelionės*. Ne vienam jos tyrinėtojujui kėlė ir tebekelia nuostabą faktas, jog M. Polo joje net nepamini šio didžiojo kinų kultūros paminklo, juolab turint omenyje, kad jis lankėsi būtent tose šiaurinėse Kinijos teritorijose, per kurias ši siena eina. Tad dauguma tyrinėtojų tiesiog padarė išvadą, jog jis nepaminėjo sienos dėl to, kad tuo laikotarpiu ji buvo iš esmės sugriuvusi ir niekam neįdomi. Jos neminėjo ir kiti du ne tokie garsūs europiečiai keliautojai, XIV a. lankęsi šiaurinėje Kinijoje ir Mongolijoje – Odorikas iš Pordenonės ir Giovanni Marignolli⁷.

Didžiosios sienos didybės mitas pradėtas kurti tik nuo XVI–XVII a., kai ji buvo smarkiai atstatyta ir net praplėsta valdant Ming dinastijai. Šį mitą tuo metu kūrė ne kas kitas, o Kinijoje lankęsi europiečiai. Jų pasakojimai ypač kuteno europiečių vaizduotę XVIII a. pačioje Europoje – laikotarpiu, kurį daugelis laiko europietišku mitų apie Kiniją klestėjimo laikotarpiu, nes tai buvo sinofilijos laikas. Būtent nuo tada Didžioji siena pradeda Europoje įsivaizduoti kaip vienas didžiausių ir didingiausių pasaulyje statinių⁸. Jos didybės mitą vėliau „stiprino“

XIX a. Vakarų keliautojų įspūdžiai, nors patys kinai iki pat XX a. pradžios žiūrėjo į ją gana abejingai. Vienas pirmųjų postūmių kinams didžiulis šia siena buvo 1909 m. Williamo Edgardo Geilo parašyti žodžiai, jog ši siena yra matoma iš Mėnulio. Juos 1932 m. Roberto Ripley'us pakartojo savo pano, pavadintame „Nori tikėk, nori netikėk“ (beje, šalia šio teiginio apačioje galima perskaityti jo pastabas apie tam tikrus „tamsuolio kino“ bruožus, pvz., kad kinas „juokiasi, kai jam liūdna, ir verkia, kai jam linksma; sutikęs draugą, paspaudžia ranką pats sau; susikrimitęs kasosi ne galvą, o koją; įėjęs į namus nusiima ne kepurę, o batus; pirmiausia stato namo stogą; savo batus balina, užuot juos tamsinęs, ir pan.⁹).

Tad galima sakyti, jog kinai „atrado“ Didžiąją sieną tik XX a., prasidėjus Kinijos modernizavimui ir intensyvėjant jos ryšiams su Vakarais. XX a. prie sienos išaukštinimo Kinijoje prisidėjo visi žymiausi politiniai lyderiai, daugiausia pasitelkę jos įvaizdį nacionalistinės ideologijos kūrimo tikslais. Antai Sun Yatsen pabrėžė, kad Didžioji siena yra pats didingiausias statinys, padėjęs apsaugoti kinų tautą nuo svetimšalių užkariavimų ir taip jai sustiprėti. Mao Zedong teigė, kad ji padėjo atsilaikyti prieš japonų invaziją, t. y. laikė ją kinų rezistencijos simboliu ir senosios Kinijos kultūros didingumo simboliu, nors netrukus ta tradicinė kultūra tapo maoistų klasinės kovos taikiniu. Mao taip pat buvo svarbu susieti Didžiąją sieną su daugelio pasmerktu pirmuoju imperatoriumi Qin Shihuangdi, kurį jis pats itin garbino. Prie Didžiosios sienos pašlovinimo prisidėjo

ir tuometinio Amerikos prezidento Niksono vizitas Kinijoje 1972 m. – savo iniciatyva nutaręs aplankyti Didžiąją sieną, jis siekė parodyti pagarbą visai Kinijai. Tuo tarpu Deng Xiaoping iškėlė ją kaip tradicinės kinų kultūros įkūnytoją bei kultūrinio tapatumo simbolį ir inicijavo jos atstatymą.

Faktiškai būtent Deng Xiaoping inicijuota Didžiosios sienos atstatymo kampanija pavertė ją tuo, kas ji yra šiandien – Kinijos civilizacijos, kinų tautos vienybės ir didybės simbolis, pasididžiavimas ir kartu tiltas tarp kinų ir Vakarų kultūrų. Nuo tada ją pradėjo „ekspluatuoti“ ir žymiausi menininkai, sportininkai, mokslininkai ne tik iš Kinijos, bet ir iš viso pasaulio. Iškilingiausias jos garbinimo „akcijos-atraksijos“ prasidėjo 9-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 10-ojo dešimtmečio pradžioje. Vien 1990 m. ją apibėgti nusprendė viena amerikietė bėgikė, pravažiuoti didžiąją jos atkarpą – amerikietis motociklininkas. Beje, tarptautinis Didžiosios sienos maratonas vyks ir 2013 m. (tokie vyko ir anksčiau). Tais pačiais 1990 m. jos tyrimai Kinijoje buvo paskelbti atskira tyrinėjimų sritimi (tuo tikslu įkurta Didžiosios sienos tyrimų asociacija, o 1992 m. surengta pirmoji jai skirta konferencija).

Didžiosios sienos įvaizdį itin plačiai XX a. pabaigoje savo kūryboje naudojo kinų menininkai, ypač vadinamieji „avangardistai“, kurie pačioje Kinijoje susilaukė gana prieštaringų vertinimų. Vienas pirmųjų – žymus kinų meno kritikas, rašytojas, dokumentinių filmų kūrėjas Wen Pulin, įamžinęs svarbiausius pagrindinio avangardinio kinų meno

įvykius (parodas, menininkus, performansus, instaliacijas). 1988 m. jis ant Didžiosios sienos surengė vaidybinį projektą – rokenrolo šokių ir performansų naktį, pavadintą „Didysis žemės drebinimas – atsiveikinimas su XX amžiumi“¹⁰. Šis įvykis 1990 m. įkvėpė pradėti projektą Didžiosios sienos tema ir kitą žymų kinų avangardistą (dabar jau emigravusį) Xu Bing. Savo projekte, pavadintame „Šmėklos, trankančios Sienas“, Xu Bing padarė gana didelio ploto sienos plytų kopijas, panaudodamas tradicinę kopijavimo tušu techniką. Tuo jis pirmiausia siekė perkelti tradicinę kinų atspaudų techniką į modernų amžių, o konkrečiau – „sukurti dviejų dimensijų kūrinį (didžiulį sienos atspaudą), panaudodamas trijų-dimensijų objektus“, „įamžinti jos paviršiaus tekstūros ir erdvės fizinius bruožus“ arba „patalpinti realų objektą ant popieriaus, kad būtų išsaugoti jo egzistencija ir forma.“¹¹ Beje, tam prireikė beveik 20 pagalbininkų studentų, 25 dienų, 15 000 lapų ryžių popieriaus ir 300 butelių tušo. Tačiau daugelis meno kritikų ši jo kūrinį pasmerkė, suvokę jį kaip tradicinės kinų kultūros ižeidimą. Mat imperinės Kinijos laikais taip kopijuojami buvo tik itin vertingi epigrafiniai ir kaligrafiniai įrašai, o Didžiosios sienos plytos buvo laikomos neturinčiomis tokios vertės, netgi menine prasme primityviomis. Todėl pirmą kartą šis Xu Bing kūrinys visas buvo eksponuotas 1991 m. Amerikoje, pirmojoje jo personalinėje parodoje – tiesa, kaip pats Xu Bing pripažino, pritraukusioje amerikiečius žiūrovus ne tiek dėl jo paties asmenybės, kiek dėl smalsumo, kaip kinų meninin-

kas išeivis interpretuoja jį dominančios Kinijos kultūrą ir galbūt politizuotai perteikia jos įvaizdį¹².

Didžiosios sienos įvaizdį globalizavo, arba pavertė universalios meninės komunikacijos ženklu, ir kitas žymus šiuolaikinis kinų menininkas, šiandien itin gerbiamas bei pripažintas ir Kinijoje – Cai Guoqiang. Jis yra vienas labiausiai provokuojančių bei paklausiausių pasaulyje Kinijos menininkų (jo darbų retrospektyva, surengta Guggenheimo muziejuje New Yorke 2008 m., sutraukė daugiausia lankytojų per visą Guggenheimo istoriją, o jo kūriniai perkami Amerikoje ir pasaulyje už milžiniškas pinigų sumas). Jis laikomas vienu kosmopolitiškiausių menininkų ir kartu „belaikės kinų kultūros įkūnytoju“¹³, savo kūryboje siekiančiu sujungti vakarietiškas ir kiniškas tradicijas¹⁴ ir kartu peržengti jų priešybių, Rytų ir Vakarų kultūrų, lyginimo ribas, arba pažvelgti į jas platesniu žvilgsniu iš platesnio konteksto. Neatsitiktinai viena iš jo darbų serijų net buvo pavadinta „Projektas nežemiškoms būtybėms“. Viena svarbiausių jo meninės išraiškos priemonių yra parakas, o savo darbus iš parako (t. y. sprogdinimus) jis vadina „parako įvykiais“ arba projektais. Šiuose įvykiuose jis plačiai naudoja tradicinius kinų kultūros simbolius, tarp jų ir Didžiąją sieną. Vienas žymiausių ir didžiausių jo parako įvykių buvo 1993 m. surengtas „Projektas 10 000 metrų praplėsti Didžiąją Kinijos sieną: Projektas nežemiškoms būtybėms Nr. 10“. Jam paruošti talkino apie 40 000 savanorių, kurie netgi iš anksto jam ruošėsi valydamis savo kūnus ir stiprindami sveikatą

kiniškų žolelių gėrimais. Jis buvo surengtas palei vakarinę Didžiosios sienos dalį Gansu provincijoje, prie Gobi dykumos. Parako sprogdimo sukeltas švytėjimas, trukęs apie 15 minučių, savo forma priminė skrendantį ugnies drakoną – kitą svarbų Kinijos simbolį.

Aišku, Cai pasirinko Didžiąją sieną savo projektui pirmiausia dėl tų simbolių prasmių, kurios jai buvo suteiktos Kinijoje bendromis vakariečių ir kinų pastangomis XX a. pabaigoje. Tačiau panaudodamas tiek jos, tiek kitus kinų kultūros įvaizdžius, Cai Guoqiang prisipažįsta siekęs ne tiek įamžinti jos praeitį kaip muziejinę ir visų garbinamą vertybę, bet atgaivinti ir paskleisti ją už Kinijos kultūros ribų¹⁵. Tiesa, daugelis Vakarų meno kritikų linkę interpretuoti jo „parako įvykius“ pirmiausia kaip Kinijos kultūros ženklus, nors pats Cai teigia, kad jo kūriniai pranoksta nacionalinės kultūros ribas. Toks kiniškumo akcentavimas ar jo ieškojimas Cai kūryboje neabejotinai atspindi vis dar gyvą orientalizmo tendenciją suegzotinti Rytų (šiuo atveju kinų) kultūrą ir išsprauti šiuolaikinį kinų meną į orientalistinio diskurso rėmus. Bet pastaraisiais metais ši vakariečių požiūrį palaiko ir dalis kinų meno kritikų (pvz., Wang Shaojie), iškeliantys Cai pirmiausia kaip pasaulinio lygio Kinijos kultūros atstovą, kuris neva „naudoja Kiniją kaip savo metodologiją.“¹⁶

Vis dėlto ir XX a. 10-ajame dešimtmetyje, ir šiandien Didžioji siena bei jos mitas traktuojami pačioje Kinijoje ne vien pozityviai, bet veikiau prieštarinai. Šio mito kvestionavimas ar išaukštinimas dažnai įsiterpia į kinų intelektualų

diskusijas dėl dabartinio Kinijos įvaizdžio pasaulyje. Dar XX a. 9-ojo dešimtmčio pabaigoje, prieš prasidedant minėtoms Didžiosios sienos pagerbimo akcijoms, jos šlovingumo įvaizdį ir didingumo retoriką gerokai užtemdė 1988 m. sukurtas ir bent du kartus per Kinijos TV parodytas labai didelio susidomėjimo ir diskusijų susilaukęs itin kontraversiškas 6 serijų TV dokumentinis filmas „Upės elegija“ (arba „Upės mirties daina“ – Heshang 河殇¹⁷). Čia pasitelkiant svarbiausius tradicinės kinų kultūros simbolius ir pačios Kinijos įvaizdžius – Geltonosios upės, drakono, Didžiosios sienos, geltonosios žemės ir kt. – kalbama apie tradicinės kinų kultūros mirtį, tiksliau, jų mirtiną įtaką tolesnei Kinijos civilizacijos raidai, bergždžias Kinijos pastangas vaikyti savo svajonę tapti didinga valstybe, kurios visiškai nesiderina su jos atsilikimu. O jį, filmo autorių nuomone, lėmė ne kas kita kaip Kinijos nesugebėjimas tinkamai reaguoti į Vakarų industrinės civilizacijos ir modernizmo metamus iššūkius. Ši nesugebėjimą savo ruožtu lėmė ne kas kita, o kinų prisirišimas prie žemdirbystės, arba žemės, ir užsidarymas nuo išorinio pasaulio, arba statymas sienų, iš kurių pati didžiausia ir gėdingiausia yra Didžioji siena.

Antai filmo antroje serijoje teigiama: „Skirtingai nuo dabar pamirštos Qin laikotarpio Didžiosios sienos, Ming laikotarpiu statyta Didžioji siena [...] buvo paversta neįtikėtino garbinimo objektu. Žmonės didžiuojasi faktu, kad tai vienintelis žmogaus rankų statinys, matomas iš Mėnulio. Žmonės net trokšta

naudoti ją kaip Kinijos stiprybės simbolių. Bet jeigu Didžioji siena galėtų kalbėti, tai ji atvirai savo anūkams papasakotų, kad ji yra didžiulis ir tragiškas antkapis, kurį sukūrė istorinis likimas. Ji jokių būdu negali reprezentuoti stiprybės, iniciatyvos ir šlovės; ji gali reprezentuoti tik atsiskyrėlišką, konservatyvų ir nekompetentingą gynimąsi bei bailų agresijos trūkumą. Dėl savo didelių mastų ir ilgos istorijos ji įskiepijo mūsų žmonių sielose arogantiškumą ir saviapgaulę. Ak, Didžioji siena, kodėl mes vis dar norime tave garbinti?“¹⁸ Vienas iš šio filmo autorių Xie Xuanjun netgi pavadino kinų kultūrinę psichologiją „Didžiosios sienos mentalitetu“ (*chang cheng jingshen*), o jo svarbiausiais bruožais įvardijo konservatyvumą, naujoviškumo trūkumą, gynimąsi vietoj puolimo, vargingo gyvenimo pasirinkimą vietoj rizikos, arba „piratiškosios“ europiečių dvasios. Tad viena svarbiausių šio filmo minčių – Kinija, jeigu nori įveikti savo atsilikimą, privalo pereiti nuo savo „Geltonosios“ (t. y. žemdirbystės, atsiskyrimo, politinio despotizmo, pasyvumo) kultūros prie „mėlynosios“ (t. y. vakarietiškos, jūrinės, aktyvios, atviros, demokratinės) kultūros, kurioje Geltonoji upė turėtų susilieti su jūra. Kitaip tariant, ji turėtų visiškai pertvarkyti savo kultūrą ir struktūrą pagal vakarietiškosios civilizacijos modelį ir veikiausiai sugriauti realias ar įsivaizduojamas sienas tarp savęs ir pasaulio.

Ironiškas sutapimas: prieš šio filmo demonstravimą TV ekranuose tais pačiais 1988 m. buvo sukurtas kitas ir visiškai priešingas – Didžiąją sieną šlovinantis dokumentinis filmas „10 000 li ilgio

Didžioji siena“. Šiame filme ji vaizduojama kaip atskleidžianti kinų išmintingumą ir sugebėjimą semtis stiprybės iš savęs pačių, kartu stiprinant šalį. Tad nenuostabu, kad „Heshang“ sukėlė tikrą furorą bei diskusijų audrą ne tik pačioje Kinijoje, bet ir Hong Konge, Taivane, Vakaruose. Jis šokiravo daugelį kinų žiūrovų, o kitiems atvėrė akis ir kartu suskaldė į dvi stovyklas ir Kinijos valdžią, ir intelektualus. Liberaliau mąščiusieji Kinijos vadovai jį palaikė – tarp tokių buvo ir tuometinis premjeras Zhao Ziyang, kuris pats netiesiogiai palaimino šio filmo kūrimą. Tuo tarpu kita dalis filmą pasmerkė, nes jis esą propaguoja kultūrinį nihilizmą. Jį skleidžiantys autoriai esą net nežino tikrosios Kinijos istorijos ir tradicijos, o remdamiesi vakarietiškomis civilizacijos teorijomis, propaguoja kontrrevoliucinę dvasią, provakarietišką politiką¹⁹.

Prie smerkiančiųjų stovyklos vėliau prisidėjo ir kai kurie kinų intelektualai, konkrečiai, postkolonializmo teorijos ir ypač E. Saido *Orientalizmo* (knyga buvo išverstas kinų kalbą tik 1993 m.) įkvėpti kultūriniai nacionalistai. Jie itin suaktyvėjo paskutiniame XX a. dešimtmetyje, kai šalyje pradėjo siausti įvairios kultūrinės „karštinės“ arba didesnio susidomėjimo ir diskusijų sulaukusios temos – „estetikos“, „kultūrinių šaknų“, „nacionalinės esmės“, „konfucianizmo“. Postkolonializmo teoretikai pradėjo aktyvias diskusijas, kas (kokia žmonių grupė) turėtų būti atsakingas už Kinijos įvaizdžio kūrimą. Daugelis jų – Zhang Kuan, Zhang Yiwu, Wang Ning, Liu Dong, Cao Shunqing, Xia Yinying,

Zhang Longxi – teigė, jog Kinijos įvaizdį visiškai iškrapė orientalistai, prie kurių jie priskyrė ne tik Vakarų mokslininkus, bet ir vadinamuosius „internacionalistinius orientalistus“ – kinų mokslininkus išseivius („žargoninius akademikus“), pasaulyje išgarsėjusius penktosios kinų režisierių kartos atstovus (tokius kaip Zhang Yimo, Cheng Kaige) bei rašytojus. Šie kaltinami tuo, kad kuria orientalistinį Kinijos įvaizdį, skirtą patenkinti Vakarų mokslininkų apetitą. Tuo tikslu jie paverčia Kiniją neatpažįstama, neatitinkančia tikrovės, atsilikusia, nes vaizduoja ją pagal vakariečių įsivaizdavimą, tyrinėja ją vakarietiškais moksliniais instrumentais, pasitelkdami vakarietiškas teorijas ir sąvokas²⁰, ar tai būtų kinų literatūros teorijos, ar filosofijos, ar istoriografijos, filologijos, muzikos, ar pagaliau Kinijos modernizmo tyrimai. Prie tokių Kinijos „orientalizavimo“ pavyzdžių jie priskiria ir minėtąjį filmą „Heshang“, kuriame, pasak Zhuang Longxi, „pasitelkiamos tipiškos XIX a. vakarietiškosios sampratos – pradedant eurocentriška Hegelio istorijos filosofija ir baigiant ginčytina Marxo azijinio gamybos modelio samprata.“²¹

Toks vakarietiškų mokslinių įrankių naudojimas, šiuolaikinių vakarietiškų sąvokų (tokių kaip žmogaus teisės, demokratija, liberalizmas, pagaliau turinys ir forma) vertimas į kinų kalbą kai kuriems minėtiems kinų teoretikams reiškia ne ką kita, o vakarietiškojo imperikalizmo arba kolonializmo įteisinimą ar netgi užsienietiškos kultūros propagavimą kinų sinologijoje, Kinijos pavertimą „kitu“ Vakarų akyse. Kita vertus,

tokiomis kalbomis jie lyg ir patys pabrėžia, kad Kinijos kultūra yra visiškai kitokia – pakankamai unikali, kad būtų tyrinėjama pasitelkiant pačių kinų sukurtus terminus, vertinimo kriterijus, kiniškas teorijas, pačių kinų požiūrį ir diskursą. Kitaip tariant, lyg ir peršama mintis, jog tikrasis Kinijos pažinimas ir žinojimas gali būti prieinamas tik kinams, ir ne bet kokiems, o besiremiantiems savo „nacionaliniu mokslu“ (*guoxue*), gyvenantiems Kinijoje ir išmanantiems jos kultūros realijas.

Kaip teigia visą šį nacionalistinį diskursą tyrinėjęs Yingjie Guo, postkolonijinė kritika iš esmės perauga į diskusijas dėl to, kas turi teisę – Kinijos kinai, ar kinų išeiviai – interpretuoti ir reprezentuoti Kiniją, kurti jos autentišką įvaizdį²², ir kaip šiandien kultūrinio globalizavimo-

si ir kultūrų dialogo, susipynimo sąlygomis gali būti suvokiamas kiniškumas. Kaip paaiškėja, pastarasis čia suprantamas pagal tą senąją formulę, kuri buvo pasitelkiama Kinijoje jau nuo XIX a. pabaigos įvardinti pageidaujama Kinijos ir Vakarų kultūros santykį Kinijos modernizavime: „Kinija kaip pagrindas („substancija“ – *ti*), Vakarai – kaip priemonė arba panaudojimas („funkcija“ – *ying*). Tai reiškia, kad kiniškumo pagrindą turėtų sudaryti kinų kultūra, arba kiniška pasaulėžiūra, savita tapatybė, kuri leis asimiliuoti tam tikrus jai naudingus dabar jau „pasaulinės“ (o ne vakarietiškos) kultūros elementus. Arba, kaip teigia Yingjie Guo, „Kinija gali pasiskolinti iš pasaulio, bet ne iš Vakarų [...], visa tai, kas yra pasiskolinama iš Vakarų, vadinama skolinimusi iš pasaulio.“²³

IŠVADOS

Kaip parodė istorinė Didžiosios sienos traktavimo Vakaruose ir pačioje Kinijoje apžvalga, jos, kaip vieno svarbiausių Kinijos nacionalinių ir kultūrinių simbolių, įvaizdį daugiausia kūrė ne patys kinai, o vakariečiai, integruodami jį į bendrą vakarietišką Kinijos mitą, arba idealizuotą ir romantizuotą Kinijos suvokimą. Tačiau XX a. II pusėje subliūskus tokiam Kinijos išivaizdavimui arba mitui (dėl dar anksčiau atsiradusių daug platesnių galimybių daugeliui pamatyti Kiniją savo akimis), šį Didžiosios sienos mitą toliau ėmėsi kurti patys kinai. Tad aptartasis Didžiosios sienos tapimo nacionaliniu Kinijos simboliu procesas yra

puikus pavyzdys, kaip smarkiai tokių simbolių formavimą gali lemti ne istorinė ir kultūrinė tautos atmintis, bet jos santykiai su kitomis kultūromis. Kita vertus, aktyvus šio mito pasitelkimas į globalią, tarptautinę auditoriją orientuotoje kinų meninėje kūryboje puikiai atskleidžia, kaip jis gali įgauti naują gyvenimą ir prasmę tapdamas ne vien patriotinių jausmų žadintoju, tautos telkėju, bet ir tarpkultūrinio bendravimo priemone. Tai gali būti nacionalinių simbolių apmąstymo pavyzdys ir kitoms kultūroms, tarp jų ir Lietuvos, juolab kad lietuviai, kaip ir kinai, itin didžiuojasi savo šalies istorija²⁴.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Nuomone, kad lietuvius šis renginys ne itin domino, susidariau stebėdama mūsų tautiečių reakciją į per visą parodos laiką „Delfio“ portale skelbiamus Vaivos Žvirblytės ir kitų ten dirbusių lietuvių reportažus iš šios parodos – jie buvo mažiausiai komentuojami.
- ² Čia remiuosi prieš penkerius metus atlikta sociologine apklausa ir jos rezultatų analize: Ieva Akstinavičiūtė, Daiva Petraitytė. Lietuvių tautinės tapatybės simbolinių komponentų konfigūracijos, *Filosofija. Sociologija*, 2007, t. 18, Nr. 2, p. 14–31. Tiesa, straipsnio autorės pažymi, kad krepšinių kaip geriausiai reprezentuojantį Lietuvą simbolį pasirinko daugiausia jauno amžiaus žmonės, žr. p. 11. Pirmoje vietoje, pasak šios apklausos, yra gintaras (jis kaip Lietuvos simbolis ir jos „vizitinė kortelė“ atstovavo mūsų šaliai 2012m. pasaulinėje parodoje Korėjoje).
- ³ Turiu galvoje žymųjį trenerį J. Kazlauską, kuris kelerius metus treniravo Kinijos nacionalinę krepšinio komandą ir tapo viena iš „užsieniečių“ išžymybių Kinijoje.
- ⁴ Visa tai galima perskaityti Google paieškos sistemoje pagal anglišką žodį „Great Wall of China“. Tiesa, jos pradžios data nurodoma labai įvairi: vieni autoriai nurodo, kad ji pradėta statyti valdant pirmajam Kinijos imperatoriui Qin Shi Huangdi (III a. pr. Kr. – tai populiariausia versija), kiti – kad V a. pr. Kr., treči dar labiau ją „pasendina“ ir nurodo VII a. pr. Kr.
- ⁵ Arthur Waldron. *The Great Wall of China. From History to Myth*. – Cambridge: University Press, 1990, p. 6–7.
- ⁶ Šią informaciją irgi galima perskaityti Google paieškoje parašius žodį „Great Wall of China“.
- ⁷ John Larner. *Marco Polo and the Discovery of the World*. – New Haven and London: Yale University Press, p. 59. Tiesa, šios knygos autorius siūlo ir kitokį paaiškinimą: Didžioji siena, kaip, beje, ir konfucianizmas, daoizmas, kinų pėdų bintavimas, arbata, neminima jo knygoje dėl to, kad šie dalykai nedomino jo kaip pirklio. Žr. p. 72
- ⁸ Arthur Waldron. *The Great Wall of China. From History to Myth*, p. 194–209.
- ⁹ Ten pat, p. 213.
- ¹⁰ *Writing on the Wall*. Text by Thomas Berghuis, Francesca Dal Lago, Cees Hendrikse, Sabine Wang, Eduardo Welsh. – Rotterdam: Nai Publishers, 2008, p. 114. Beje, būtent jis, kaip teigia šios knygos autoriai, įmažino savo dokumentiniuose kadruose ir skandalingą pirmosios kinų avangardinio meno parodos atidarymą 1989 m., tiksliau, skandalingąjį jos atidarymo įvykį – vieno menininko paleistus šūvius į vieną instaliaciją, dėl kurių ši paroda iš karto buvo uždaryta (valdžios iniciatyva). Plačiau apie šią parodą ir kinų avangardistus menininkus žr. mano straipsnį: Postmodernizmo apraiškos šiuolaikiniame Kinijos mene, *Postmodernizmo fenomeno interpretacijos*. Sud. A. Andrijauskas. – Vilnius: Versus Aureus, 2009, p. 379–404.
- ¹¹ Karen Smith, *Nine Lives. The Birth of Avant-garde Art in New China*. – Zurich: Scalo, 2006, p. 337.
- ¹² Ten pat, p. 339.
- ¹³ Anne Wedell-Wedellsborg. Contextualizing Cai Guo-Qiang, *Kontur*, Nr. 20, 2010, p. 9.
- ¹⁴ Jis yra kinų išeivis (nuo 1986 m. gyvenęs ir kūręs Japonijoje, o nuo 1995 m. gyvenantis Amerikoje), kuris nemoka anglų kalbos, kalba tik kinesiškai, bet savo išvykimą iš Kinijos motyvuoja noru iš kitur „tyrinėti Kinijos ateitį“. Cai Guoqiang pastaraisiais metais ne tik surengė kelias savo parodas Kinijoje, kurios sutapo su svarbiausiais Kinijos įvykiais – 2008 m. Olimpiada ir 2010 m. Expo. Jam buvo suteikta garbė būti 2008 m. Olimpiados atidarymo ir uždarymo ceremonijų (fejerverkų) meno direktoriumi, o 2009 m. jis vadovavo fejerverkų kūrimui Kinijos LR 60 metų dienos šventimo regeiniam ir padėjo reprezentuoti pasauliui KKP šlovingą įsitvirtinimą Kinijoje.
- ¹⁵ Alexandra Munroe. Cai Guo-Qiang: *I want to believe*, Cai Guo-Qiang. *I want to believe*. – New York: Guggenheim Museum, 2009, p. 34.
- ¹⁶ Wang Shaojie. Cai Guoqiang: jiang Zhongguo yuansu fanyichengle shijieyu, *Yishu Shenghuo*, Nr. 6, p. 47.
- ¹⁷ Dar verčiama kaip „Upės laidotuvių giesmė“, „Upė miršta jauna“. Šį filmą sukūrė ir pastatė autorių kolektyvas, vadovaujamas žinomo reportažinės literatūros kūrėjo Su Xiaokang, kuriam talkino režisierius Xia Jun, kritikas Wang Luxiang, ekonomikos reformų tyrinėtojas Zhang Gang, lyginamosios mitologijos ir kultūros specialistas Xie Xuanjun, politinės teorijos tyrinėtojas Yuan Zhiming, kitų sričių patarėjai – Li Yining, Jin Guantao. Žr.: *Deathsong of the River*.

A Reader's Guide to the Chinese TV Series „Heshang“. Introduced, translated, and annotated by Richard W. Bodman, Pin P. Wan. – New York: Cornell University, 1991, p. 3–4.

¹⁸ Ten pat, p. 130.

¹⁹ Aišku, kaip pažymi A. Waldronas, pats Su Xiaokang ir jo bendraminčiai, šio filmo kūrėjai, negalėjo gerai išmanyti tos tradicijos, kadangi jie yra „Mao vaikų“ karta, išaugusi su maoizmo retorika ir ideologija. Žr.: A. Waldron. Representing China: The Great Wall and Cultural Nationalism in the Twentieth Century, *Cultural Nationalism in East Asia: Representation and Identity*. Edited by H. Befu. – Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993, p. 36–60. Netrukus filmas buvo uždraustas Kinijoje, o aktyviausi jo kūrėjai buvo priversti emigruoti.

²⁰ Plačiau apie tai žr.: Yingjie Guo. *Cultural Nationalism in Contemporary China*. – London and New York: Routledge Curzon, 2004, p. 114–117.

²¹ Cit.pagal: Yingjie Guo, ten pat, p. 119.

²² Ten pat, p. 120–124.

²³ Ten pat, p. 126. Plačiau apie moderniosios kinų tapatybės traktavimą Vakarų ir pasaulio kultūros atžvilgiu žr. p. 125–128.

²⁴ Tokius duomenis pateikia anksčiau minėta sociologinė apklausa apie lietuvių tautinės tapatybės simbolius ir savivoką. Žr.: Ieva Akstinavičiūtė, Daiva Petraitytė, Lietuvių tautinės tapatybės simbolių komponentų konfigūracijos, p. 20. Didžiavimasis savo šalies istorijoje šioje apklausoje užėmė antrą vietą – po pirmąją vietą užėmusio Nepriklausomybės iškovojimo.